

6 LA GENERACIÓN DEL 14

Mis amigos 1920-36 de *Ignacio Zuloaga*. (Se reconocerán, entre otros, Valle-Inclán, Ortega, Marañón.)



6a EL NOVECENTISMO. EL ENSAYO Y LA NOVELA

Libros de consulta

Documentos y textos: Ortega y sus ideas estéticas (*La deshumanización del arte*). Gabriel Miró (*El obispo leproso*); Pérez de Ayala (*Troteras y danzaderas*).

6b La poesía. Juan Ramón Jiménez.

Libros de consulta

Otros poetas: post-modernistas (*post-Darío*) o innovadores

Juan Ramón Jiménez

Textos

6 LA GENERACIÓN DEL 14

En la llamada «Generación de 1914», dominan unas nuevas orientaciones ideológicas y estéticas que ya no son las del Modernismo o las del «98», pero que tampoco son aún la ruptura de las Vanguardias (con la excepción de su pionero, Ramón Gómez de la Serna). Eugenio D'Ors acuñó el término Novecentismo para englobar a ensayistas como Ortega y Gasset o novelistas como Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala.

En cuanto a la poesía, es la época de superación del Modernismo y de la aparición de una lírica nueva que, con excepciones, mereció frecuentemente el calificativo de «pura». Una inmensa figura, la de Juan Ramón Jiménez, resume por sí sola las inquietudes y derroteros de la creación poética del momento.

6a EL NOVECENTISMO. EL ENSAYO Y LA NOVELA

LIBROS DE CONSULTA

Dentro de las obras generales ya citadas sobre literatura española contemporánea, son de especial interés algunos capítulos del libro de TUÑÓN DE LARA *Medio siglo...* (especialmente el VII, «Los hombres de 1914», así como en X y XI) y de J. C. MAINER *La Edad de Plata* (cap. IV, «Las plataformas del reformismo burgués»), así como el volumen 7 de la *Historia y crítica de la literatura española* de F. RICO, preparado por V. GARCÍA DE LA CONCHA, 1984. Por lo demás, dos obras bastarán para precisar o ampliar lo que estudiamos en esta lección:

1. URRUTIA, Jorge: *El Novecentismo y la renovación vanguardista*. Madrid, Ed. Cincel. [Excelente iniciación.]
2. DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid, Alianza Editorial, 1975 (Colección «Alianza Universidad», núm. 129. [Amplio estudio apoyado en abundante documentación.]

El siglo XX -decía Arnold Hauser- comienza verdaderamente con la Primera Guerra Mundial. Si en 1914 empieza una nueva etapa para Europa, España -pese a su neutralidad- sufrirá igualmente hondos cambios a partir de la misma fecha. Como ya dijimos en el tema 1, la crisis de 1917, con sus fuertes conflictos sociales, significa el fin del régimen de partidos turnantes; frente a la vieja oligarquía, se alza con fuerza creciente una pequeña burguesía reformista, a la vez que las fuerzas obreras ganan en protagonismo. Y así, tras el paréntesis de la **Dictadura** (1923-1930), que contó con la oposición de los intelectuales, las nuevas fuerzas políticas propiciarán el advenimiento de la **Segunda República** en 1931. Pero la pugna entre esas nuevas fuerzas y el viejo bloque dominante explicará los avatares de la República y el desencadenamiento de la **Guerra Civil** (1936-1939).

Refiriéndose a la literatura del período, decía Jorge Guillén: «¿Cómo designar los años tan revueltos y tan fecundos entre las dos guerras mundiales? No hay etiqueta verosímil.» En Francia, en efecto, se habla simplemente del período de *l'entre-deux guerres*. En España, esta etapa significa, ante todo, el relevo de modernistas y noventayochistas (o el cambio de rumbo de algunos de aquellos escritores, como Machado o Valle). Pero los nuevos caminos son muy variados: con acierto llamó Guillén *revueltos y fecundos* aquellos años.

Con el tiempo, tres etiquetas se han impuesto: Novecentismo, Vanguardismo, Generación del 27. Se trata -dijimos- de tres ondas que se suceden y, a la vez, se superponen con amplias zonas de coincidencia. Y cada una de ellas ofrece contenidos complejos. Lo veremos en este capítulo y los siguientes. Comencemos por el Novecentismo.

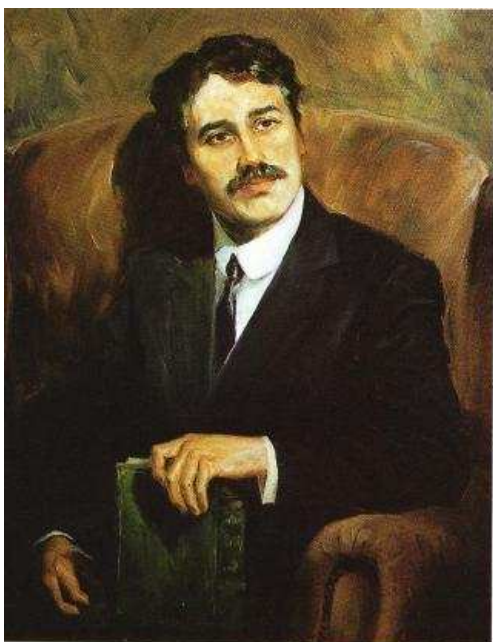
En 1914, precisamente, escribió Azorín: «Otra generación ha llegado. Hay en estos jóvenes más métodos, más sistema, una mayor preocupación científica. Son los que este núcleo forman, críticos, historiadores, filólogos, eruditos, profesores. Saben más que nosotros. ¿Tienen nuestra espontaneidad? Dejémosles paso.»

- Una serie de efemérides significativas confirma la consolidación de esos nuevos aires intelectuales (consúltase el cuadro cronológico n.º II). Destaquemos algunas:

- En 1914, pronuncia Ortega un resonante discurso sobre *Vieja y nueva potítica*, patrocinado

por la «Liga de Educación Política» a la que pertenecen hombres como Azaña, Américo Castro, etc.

- En 1915, funda Ortega la revista *España*, de orientación reformista. El mismo año se inicia la *tertulia del café de Pombo*, donde Ramón Gómez de la Serna preside a nuevos escritores.



Rubén Albornoz, Rafael-Cansinos Asséns. El escritor es uno de los integrantes de la «Generación de 1914».

- En 1916, Cansinos-Asséns publica su libro *La nueva literatura*, primer reconocimiento expreso de las últimas tendencias.

- Es decisiva la labor de renovación intelectual de ciertas entidades derivadas de la Institución Libre de Enseñanza: la «Residencia de Estudiantes» (fundada en 1911) y el «Instituto Escuela» (desde 1912).

• Las novedades no se dan sólo en la crítica y el ensayo, como subrayaba Azorín, sino también en otros géneros, como veremos. Sin embargo, no puede decirse que los nuevos escritores formen un «grupo». Puede hablarse, eso sí, de «un *clima* intelectual distinto» (Tuñón), con unas características que en seguida estudiaremos. De ahí las denominaciones propuestas para englobar a esos escritores nacidos -con alguna excepción- en los años 80: Generación de 1914 y Novecentismo. Este último término, su equivalente catalán «Noucentisme» fue usado ya en 1906 por Eugenio D'Ors para designar aquellas tendencias que se despegaban rotundamente de las formas artísticas o literarias heredadas del siglo xix.

Aceptando el término *Novecentismo*, Díaz Plaja delimita su contenido por medio de dos negociaciones: lo que ya no es ni Modernismo ni Noventayochismo, y lo que todavía no es el Vanguardismo que confluirá en la «generación del 27»¹. Así, el Novecentismo se gestaría en la primera década del siglo (obras iniciales de Miró y Pérez de Ayala, acceso de Ortega a la cátedra), alcanzaría su madurez hacia 1914, conviviría con las vanguardias de los años 20 e iniciaría su ocaso ideológico y estético con la politización de la literatura a partir de 1930.

¹ No siempre resulta fácil establecer la frontera entre Novecentismo y Vanguardismo. De ahí que algún programa de estudios hable de «vanguardismo novecentista». Pensamos, sin embargo, que conviene distinguir ambas corrientes, de acuerdo con las más sólidas aportaciones de la crítica. De las vanguardias y de su máximo representante, Ramón Gómez de la Serna, nos ocuparemos en el cap. 7a.

IDEOLOGÍA del Novecentismo

- En lo **político**, salvo algún caso, las raíces de los novecentistas están en un reformismo burgués que va desde un *liberalismo* puro a posiciones *social-demócratas*. Y es bien sabido el papel que hombres como Ortega, Marañón, Azaña, etc., desempeñaron en la defensa de los *ideales republicanos*.
- En lo **cultural**, el Novecentismo supone la aparición de *un nuevo tipo de intelectual*. Frente a la bohemia modernista, se hará gala de «pulcritud» (palabra clave del momento). Al autodidactismo de los noventayochistas, se opone *una sólida preparación universitaria*, desde la que se pretende un examen *sereno, objetivo, o al menos «distante»*, de los problemas. Las anteriores actitudes irracionalistas o exaltadas son sustituidas por una voluntad de *claridad racional*. A ello añaden muchos una vocación magistral, orientada a la formación de «minorías» a través de la cátedra, la prensa, etc.

Común a todos es la reacción contra actitudes decimonónicas (reacción implícita en el término *Novecentismo* y en lo que acabamos de decir). Hasta el «98» y el Modernismo les parecían epígonos del siglo xix. Ortega, en 1916, se proclamaba *nada «moderno» y muy siglo xx*. Y en todos son frecuentes las declaraciones de *antirromanticismo* y de fervor por lo *clásico*.



- Igualmente, frente al *casticismo*, los novecentistas se definen por su europeísmo. Atienden a lo universal, resistiéndose a encerrarse en lo nacional: recuérdese la frase de Ortega que nos definía como «una raza que se muere por instinto de conservación». De ahí deriva un frecuente desprecio del «flamenquismo», así como una preferencia por lo urbano frente a lo rural.

Con todo, el problema de España sigue estando muy presente, si bien con enfoques menos patéticos, por reacción contra el pesimismo noventayochista. No obstante, pervive una concepción «castellanocéntrica» de España (Ortega, Américo Castro...). En otro orden de

cosas, son temas frecuentes la idea de *la revolución desde el poder* (cuyo antecedente está en el «regeneracionismo») y un *elitismo* cuya expresión máxima se hallará, junto con otras de las ideas apuntadas, en la *España invertebrada* de Ortega, como luego veremos.

ESTÉTICA

En lo estético, los novecentistas presentan, dentro de su variedad, una serie de orientaciones comunes que esbozaremos, dejando para más adelante los rasgos propios de cada género (salvo el *teatro*, que ya hemos estudiado en el capítulo anterior).

- El punto de partida de la nueva estética sería la citada reacción contra las escuelas decimonónicas. Ello conduce no sólo a *posiciones antirrománticas*, sino también al *rechazo de un realismo trivial*. Resumamos las principales consecuencias de todo ello, tal y como fueron formuladas por sus principales representantes (Ortega, D'Ors) o por el profesor Díaz-Plaja.

—La *huida del sentimentalismo* es uno de los rasgos más señalados de la nueva literatura. A ello aludía D'Ors cuando invitaba a refrenar *lo dionisiaco* (lo romántico, la exaltación pasional) y a orientarse hacia *lo apolíneo* (lo clásico, lo sereno).

—Ello va unido, según el mismo D'Ors, al *abandono de la «dicción interjeccional»*, es decir, del tono apasionado y vehemente (recuérdese el de Unamuno).

—Por ello se habla, según sabemos, de *pulcritud*, de distanciación, de equilibrio.

—Se crea bajo *un imperativo de selección*, que conduce, en general, a *una literatura para minorías*.

—A la vez, es característico el *intelectualismo*, producto de la preocupación por evitar lo sentimental.

- Todo conduce hacia el ideal de un **«arte puro»**, es decir, que se propone un mero placer estético. D'Ors llegará a proponer un arte «arbitrario», casi puro juego (y rozamos ya la «deshumanización del arte» que Ortega verá en las vanguardias).

- En cuanto al estilo, es fundamental la *preocupación por el lenguaje*. Hay en los novecentistas un cuidado de la forma presidido, según Díaz-Plaja, por una idea de «*tensión*»: el escritor huye de lo fácil y desmañado. La misma prosa recurre abundantemente a la «función poética» del lenguaje (metáforas en Ortega, densidad lírica de Miró...). Es sintomático el cultivo del poema en prosa (*Platero y yo* es de 1914). Y del proceso de acendramiento en la poesía nos ocuparemos en la lección siguiente.

En suma, la estética novecentista está presidida por una obsesión constante de la obra bien meditada, «bien hecha».

- Tras esto, pasemos ya a examinar, en las páginas siguientes, lo que de esencial nos ofrecen el ensayo y la novela del momento.

EL ENSAYO

El núcleo de la «Generación del 14» lo formaban -según Azorín- «críticos, historiadores, profesores», etc. Aunque, junto a ellos, deban incluirse cultivadores de los demás géneros, es notable, en efecto, el lugar de los ensayistas. Demos noticia de algunos de los más destacados, antes de detenernos en la figura de Ortega.

- Eugenio D'Ors (1882-1954) tuvo, como se ha visto, un lugar esencial: junto a Ortega, es el gran animador de las novedades intelectuales y estéticas. Agudo meditador sobre arte y

cultura, se caracteriza por un temperamento clásico y, a la vez, muy abierto a las corrientes de última hora. Aparte una interesante novela en catalán (*La ben plantada*, 1911), son muy característicos de su quehacer los comentarios breves recogidos en los varios tomos de su *Glosario*, iniciado en catalán en 1906 y continuado luego en castellano. Otros títulos, como *Tres horas en el Museo del Prado* (1923), *Lo barroco* (1935), etc., le dieron una autoridad mundial como crítico de arte. De más pura creación es una obra como *Oceanografía del tedio* (1916) escrita durante una época de reposo obligado, y que es un prodigio de observación y acaso la cima de su prosa, siempre cuidadísima, limpia, de gran plasticidad.

- Gregorio Marañón (1887-1960), médico eminente y humanista liberal, estudió figuras del pasado (*El Conde-duque de Olivares*), personajes literarios (*Don Juan*) o temas políticos, sociales, morales, artísticos, etc. (*Vocación y ética, Elogio y nostalgia de Toledo...*). En sus obras destacan la ecuanimidad de enfoque, la vocación de educador de la convivencia nacional y la elegancia del estilo.

- Manuel Azaña (1880-1940) es figura capital de la política. Estudió Derecho, perteneció al Partido Reformista y, en 1924, fundó Acción Republicana, convertida luego en Izquierda Republicana. Durante la República llegó a ser Presidente del Gobierno y Jefe del Estado. Murió exiliado en Francia. Azaña partió de una posición liberal y europeísta, pero criticó duramente a regeneracionistas y noventayochistas, y desembocó en una apertura hacia las «fuerzas populares», aunque sin admitir opciones revolucionarias. Pero aquí debemos destacar el escritor que fue. Como tal, compartió con los de su generación una vocación intelectual presidida por la lucidez y el rigor. Fue presidente del Ateneo de Madrid; fundó en 1920 la revista literaria *La Pluma* y dirigió la revista *España* en 1923-1924. Escribió una deliciosa novela autobiográfica sobre sus años de estudiante, *El jardín de los frailes* (1927). Como crítico literario, dejó notables trabajos (como *La invención del Quijote*, etc.). En plena guerra, compone un libro fundamental de diálogos políticos, *La velada de Benicarló* (1937). La prosa de Azaña, tersa, transparente, firme, constituye un gran estilo.

- De las muchas figuras que merecerían más amplia nota, ya hemos citado en otro momento a Américo Castro (1885-1972), filólogo, crítico literario e historiador, así como a su oponente Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984). Añadamos los nombres de Salvador de Madariaga, político, historiador y ensayista liberal; Manuel García Morente, filósofo; Julio Camba, periodista y ensayista de fino humor, etc.

Ortega y Gasset.

«Generación de Ortega» se ha llamado alguna vez a la generación novecentista: ello indica el puesto central que ocupa el autor.

José Ortega y Gasset nació en Madrid (1883) en una familia acomodada de periodistas, escritores y políticos. Tras licenciarse en Filosofía, amplió estudios en Alemania. En 1910 obtiene la cátedra de Metafísica en la Universidad de Madrid. En 1913 fundó la «Liga para la Educación Política»; en 1915, la revista *España* y, en 1923, la fundamental *Revista de Occidente*, en la que hallarían cabida las nuevas corrientes europeas y españolas de todos los campos del pensamiento y de la creación. Durante toda su vida desarrolló una intensa actividad como escritor y conferenciante. Apoyó a la República, pero luego se sintió decepcionado. Al principio de nuestra guerra se exilió; regresó en 1945, pero se le negó el reingreso en su cátedra. Ortega continuó su labor magistral en el Instituto de Humanidades fundado por él en Madrid. Murió en esta ciudad en 1956.

Ortega es, a la vez, la máxima figura de la filosofía española del siglo xx y un espectador agudo de la vida, las artes y la cultura. Literariamente, nos interesa por su estilo claro, elegante, en el que las metáforas y los símiles son manejados magistralmente para hacer plástica la idea. Por ello ocupa un lugar eminente entre los prosistas españoles.

No es éste el lugar de exponer su aportación propiamente filosófica, desarrollada en obras que van desde *El tema de nuestro tiempo* (1923) a *La idea de principio en Leibniz* (póstuma: 1958). Digamos sólo que su pensamiento se sitúa en una encrucijada entre el racionalismo y el vitalismo (raciovitalismo): se opone al irracionalismo imperante, pero se centra en la vida humana. Y sus meditaciones sobre el hombre y su entorno («Yo soy yo y mi circunstancia», decía) le conducen a un interés creciente por la Historia.

- Por lo demás, no hay terreno en que dejara de ejercer su reflexión. De ello dan fe los ocho volúmenes de *El espectador*, que recogen ensayos sobre los más variados temas, escritos entre 1916 y 1934. Y véanse otros títulos de su abundante producción ensayística: *Meditaciones del Quijote* (1914), *La rebelión de las masas* (1930), de tema sociológico, *En torno a Galileo* (1933), donde expone su teoría de las «generaciones», *Estudios sobre el amor* (1941), *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), etc.

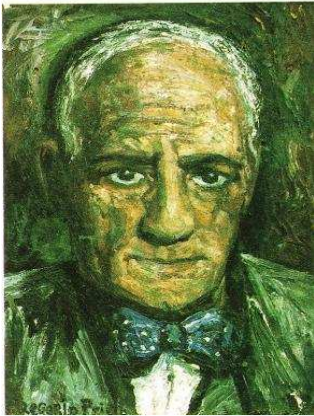
Algunos de estos títulos revelan ya su atención por los temas artísticos y literarios, que nos interesan especialmente en este curso: por eso dedicaremos un apartado especial a obras como *La deshumanización del arte* o *Ideas sobre la novela* (ambas de 1925). Pero otro aspecto de la obra orteguiana reclama también atención preferente: el tema de España.

El tema de España en Ortega: Como hemos dicho, la preocupación por España no decrece en la "Generación del 14", si bien se observa una superación del pesimismo precedente, a la vez que una orientación claramente europeísta. Tal vez lo más atractivo del pensamiento de Ortega, en este campo, sea precisamente su europeísmo y su denuncia del aislamiento de nuestro país (volvamos a citar aquella frase suya que nos definía como «una raza que se muere por instinto de conservación»).

- Pero lo esencial de sus ideas sobre el tema de España está en un breve volumen de 1921: *España invertebrada*. Toca en él el problema de la decadencia española para explicar la situación presente, la cual se caracteriza -como sugiere el título- por un proceso de disgregación que él resume en tres puntos:

a) Disgregación nacional por los **separatismos**. Para Ortega, heredero en esto del «98», «España es una cosa hecha por Castilla». Pero Castilla se agotó, se recluyó en sí misma y «el primero en mostrarse particularista fue el Poder central». Así, por reacción, nacieron las fuerzas centrífugas que amenazan con desintegrar al país. Y Ortega lo resumía con una frase que ya conocemos: «Castilla ha hecho a España y Castilla la ha deshecho.»

José Ortega y Gasset, óleo de Gregorio Prieto.



b) *Disgregación social por los «particularismos» de clase.* Para Ortega, las clases sociales deben vertebrarse con un espíritu de cooperación (opuesto a la «lucha de clases»). Pero tal espíritu no existe en España. Cada grupo social quiere imponerse, apelando incluso a la «acción directa». Así, tanto en lo regional como en lo social, España se había convertido en «una serie de compartimientos estancos».

c) *La indisciplina de las masas.* Es una idea que desarrollaría luego en *La rebelión de las masas* (1930). Piensa Ortega que una nación es una masa humana regida por una «minoría selecta». Y en España no hay una minoría capaz de dirigir. Además, «la masa se niega a ser masa», rechaza la autoridad de los individuos excelsos. Y así «sobreviene el caos social, la invertebración histórica».

¿Cuáles eran entonces las perspectivas? Para Ortega, los principios democráticos estaban en crisis. Para que España pudiera «restaurarse gloriosamente», era indispensable «el reconocimiento de que la misión de las masas no es otra que seguir a los mejores». Y que una «minoría selecta» supiera ofrecer a todas las regiones y grupos sociales «un proyecto sugestivo de vida en común».

- El análisis de Ortega ha sido seriamente rebatido en muchos puntos. Ante todo, por historiadores rigurosos que han señalado lo endeble de sus fundamentos históricos. Desde la política, se ha combatido tanto su *centralismo* como su *elitismo*, e incluso se ha visto en algunas de sus ideas un antecedente de postulados fascistas. Ello es acaso excesivo: Ortega no dejó de ser un liberal reformista, aunque ciertas de sus afirmaciones hallaran un indudable eco en las doctrinas de Falange.

Las ideas estéticas de Ortega.

Fue decisiva la repercusión que tuvieron, en los ambientes artísticos y literarios del momento, las ideas expuestas por Ortega en diversos ensayos y, en particular, en los dos títulos de 1925 que hemos destacado y que es imprescindible examinar aquí.

- *La deshumanización del arte* es un análisis del Vanguardismo desde un enfoque muy «novecentista» (ver textos I). Comienza Ortega señalando el carácter *minoritario* y *antipopular* del arte nuevo, que «divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden». Y tras ello, estudia sus principales rasgos, que resumiremos:

a) *Es un arte puro.* Si la tradición decimonónica valoraba el arte por lo que tuviera de

«humano» o de «real», ahora se nos invita a valorar las puras calidades formales.

b) De ahí que se tienda a la *deshumanización*, hacia un relegar las emociones humanas en pro de la pura emoción estética: «El llanto y la risa son estéticamente fraudes.»

c) Es por ello *un arte intelectual*, ya que no se funda en el contagio emocional. «El arte ha de ser todo *plena claridad...*» «El placer estético tiene que ser un placer inteligente.»

d) La *poesía*, por ejemplo, será *antirromántica*. El poeta romántico quería ser, ante todo, un hombre; para Ortega, «el poeta empieza donde el hombre acaba»; su quehacer es la pura creación verbal: «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.»

e) En fin, el arte tiende a convertirse en *juego*, lejos de todo patetismo: «Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas.» Será esencial al arte joven la ironía y hasta un «pirueteo» vecino a lo deportivo.

Las interpretaciones de Ortega son brillantes. Se habrán reconocido preferencias muy «novecentistas» por *lo minoritario, lo puro, lo intelectual, lo antirromántico, la claridad...* En realidad, Ortega sólo se había propuesto hacer un «diagnóstico» del arte nuevo, pero su obra se convirtió en guía para muchos. Por ello ha de tenerse muy en cuenta al estudiar el Vanguardismo y la «generación del 27» (cf. cap. 7), aunque, como veremos, no todo el arte nuevo responderá a una «deshumanización».

• *Ideas sobre la novela*, el otro ensayo orteguiano de 1925, supone un análisis semejante, aplicado al género narrativo. La novela -dice Ortega- se agota por dos razones: a) la dificultad de hallar temas nuevos; b) las crecientes exigencias estéticas de los lectores selectos. El relato realista ya no atrae a éstos. Y el novelista debe compensar el agotamiento de los temas con el cuidado exquisito de «los demás ingredientes». Así, el argumento «humano» y el reflejo de realidades sociales deben ceder el paso a lo imaginativo o lo intelectual, y a los primores de la estructura o del estilo. Se llegaría así a una novela «deshumanizada», en que la acción sería un puro «soporte mecánico» de otros elementos más aptos, según Ortega, para proporcionar el goce artístico «puro».

También estas ideas habían de ejercer una perceptible influencia en su época y, discutidas más tarde, resurgirían en cierto modo en lo que, hacia 1970, se llamaría la «novela estructural».

LA NOVELA NOVECENTISTA

Los novelistas de la «Generación del 14» pueden repartirse en dos líneas: (1) los que continúan modos narrativos de etapas anteriores; (2) diversos intentos de renovación, algunos de los cuales enlazarán con las vanguardias.

Entre las primeras tendencias, destaca el realismo tradicional de Concha Espina (1877-1955), autora de *La esfinge maragata* (1914), sobre la dura condición de las mujeres en tierras leonesas, o *El metal de los muertos* (1922), sobre una huelga minera.

Tradicional en la forma y en las ideas es Ricardo León (1877-1943), defensor de los valores del pasado en *Casta de hidalgos* (1908), *Alcalá de los Zegríes*, etcétera.

Señalemos la existencia de una novela costumbrista (como *La casa de la Troya*, 1915, de Pérez Lugín), las novelas de ciertos epígonos del 98 (Eugenio Noel, Cigés Aparicio, etc.) y la

pervivencia del género erótico que citamos en el cap. 3b.

- Entre los autores que, en mayor o menor grado, suponen una renovación de la novela (y dejando aparte a Ramón Gómez de la Serna), destacan Miró y Pérez de Ayala, a quienes dedicaremos apartados especiales, así como un Fernández Flórez y un Benjamín Jarnés, de quienes daremos noticia más breve de lo que merecerían. Pero señalemos antes que lo común a todos ellos sería una superación de los patrones narrativos y estilísticos del realismo, aunque por diversos caminos: a veces, por el del *lirismo*; otras, por la *ironía* y el *humor*; con frecuencia, por el *intelectualismo* del enfoque; y algunas veces, en fin, por la vía de la *deshumanización*.

- Wenceslao Fernández Flórez es el gran maestro de la novela humorística (y ciertos prejuicios ante este género han restado la atención que su figura merece). Nació en La Coruña en 1884; fue un fecundo periodista; en 1935 ingresó en la Real Academia; murió en Madrid en 1964. Al comienzo, combinó sentimentalismo e ironía, como en la espléndida *Volvoreta* (1917). Luego pasó a una sátira más cerebral y corrosiva, fruto de su escepticismo ante las creencias tradicionales (cosa extrañamente compatible con su conservadurismo político), lo que se manifiesta en títulos como *El secreto de Barba Azul* (1923), *Las siete columnas* (1926), *Los que no fuimos a la guerra* (1930), etc. muy distinta es su obra tardía *El bosque animado* (1943), situada en una *fraga* o bosque gallego y destacable por la belleza y el lirismo de su prosa.

- Benjamín Jarnés (1888-1949) es una figura interesante e injustamente olvidada. Su narrativa comienza con *El profesor inútil* (1926), en la que -de acuerdo con las ideas de Ortega- la acción se reduce al mínimo: un hilo tenue que hilvana las reflexiones del protagonista, en una línea intelectual y lírica. Los mismos rasgos definen *Locura y muerte de nadie* (1929), que gira en torno al problema del sentido de la vida y de la personalidad, o en otros títulos. En todos se propuso «elevar el nivel del arte por los arduos caminos de la inteligencia, por los delgados caminos de la sensibilidad». El refinamiento de su prosa y su papel innovador en la novela merecerían, en suma, mayor atención.

GABRIEL MIRÓ

Este gran escritor alicantino (1879-1930) ofrece un curioso contraste entre su vida gris de funcionario, sin anécdotas destacadas (salvo una mezquina maniobra con que se le impidió entrar en la Academia), y la intensa vida interior de que es testimonio su obra. Se compone ésta de veintidós libros: varios son novelas largas; los más, narraciones cortas; algunos recogen impresiones sobre tierras y gentes.

- Miró destaca, ante todo, por su temperamento voluptuoso, por su sensibilidad exacerbada y por su excepcional capacidad de captar sensaciones: luz y color, aromas, sonidos, sabores, llenan sus páginas con una riqueza pocas veces igualada. Esto y su intenso sentido lírico justifican la expresión de «gran poeta en prosa» con que lo definió Dámaso Alonso. Y ello es posible por su dominio del lenguaje, cuajado de imágenes vivísimas, de emoción y de belleza. Esta «prosa de arte» presenta algunas vinculaciones con la modernista o la de un Azorín, a la vez que su búsqueda de perfección o ciertas peculiaridades de su narrativa llevan un signo «novecentista». Pero, en último término, su peculiaridad es difícil de encasillar.

- En sus novelas, como en las de otros novecentistas, la acción deja de ser el elemento

fundamental y pasa a ser soporte para sus espléndidas descripciones y sus deslumbrantes hallazgos verbales. Y aunque su temperamento lo aleja del intelectualismo y la deshumanización, también parece refrenar lo dramático -cuando lo hay- para que prevalezca la belleza formal.

- De entre sus primeras novelas, destaca *Las cerezas del cementerio* (1910), sobre un amor apasionado en un sensual ambiente levantino. Pero sus dos obras maestras son *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), que forman un bloque. En ellas, junto con sus habituales cualidades, aparece una mirada crítica. Ambas obras transcurren en Oleza (trasunto de Orihuela), vista como un ambiente estancado, en el que la inocencia y las ansias vitales se estrellan contra la intolerancia religiosa (ver textos II).
- Entre sus libros de relatos breves, destacan los protagonizados por el personaje de Sigüenza, «alter ego» del autor, quien evoca sucesos, personajes o ambientes. Así, *El libro de Sigüenza* (1917) o *Años y leguas* (1928), otra de sus cimas, etcétera. Citemos, en fin, su libro *Figuras de la Pasión del Señor* (1917), en que presenta a los personajes del drama evangélico, en medio de un paisaje que bien pudiera ser el de Palestina, pero que responde exactamente a las tierras alicantinas que Miró plasma en toda su obra.
- Estamos, en suma, ante uno de los más grandes prosistas españoles del siglo por la tensión estética de su quehacer.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

A diferencia de Miró, he aquí un autor que desemboca resueltamente en la novela «intelectual». Nació en Oviedo (1880), estudió con los jesuitas y se licenció en Derecho. Fue corresponsal de prensa por Europa y América. En 1928 se le eligió miembro de la Real Academia. Fue embajador en Londres durante la República y luego se exilió a Buenos Aires. Regresó en 1955 a Madrid, donde murió en 1962.

- Comenzó como poeta modernista con *La paz del sendero* (1903); pero no había de destacar en la lírica. Más interesantes son sus ensayos: así, *Las máscaras* (1917), donde se muestra como un sagaz crítico teatral; o *Política y toros* (1920), en que, por cierto, resulta muy significativa del Novecentismo su opinión sobre el espectáculo taurino: le parece «socialmente nocivo» y «estéticamente admirable».
- Como novelista, evoluciona de un relato autobiográfico de filiación noventayochista a una «novela intelectual». El profesor A. Amorós divide tal trayectoria en tres etapas (o dos, con un momento de transición). Veámoslo.
 1. Entre 1907 y 1913, publica varias novelas protagonizadas por Alberto Díaz de Guzmán, vecino a algunos personajes de Baroja o Azorín y trasunto del propio autor. Destaquemos dos títulos: *La pata de la raposa* (1912) sobre una torturante ansia de perfección, y *Troteras y danzaderas* (1913), visión de la bohemia literaria de la época con alusiones a personajes reales (cf. textos III).
 2. En 1916 publica un volumen de tres relatos que llama «novelas poemáticas de la vida española» (son *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones*). Desaparece lo autobiográfico y ganan terreno las ideas, además de los rasgos «poemáticos» aludidos.
 3. En 1921 se inicia su última etapa. La acción se hace más leve. Los personajes encarnan ideas o actitudes vitales. Y abundan las disquisiciones sobre política, moral, estética... La novela se aproxima, por tanto, al ensayo. Así, entre otras, en *Belarmino y Apolonio* (1921), acaso su obra maestra, cuyos protagonistas -dos zapateros- ilustran diversas actitudes ante la vida: la comprensión y la expresión, la meditación y la acción. O *Tigre Juan* y *El curandero*

de su honra (1926), que componen una misma historia sobre el amor y el honor, la hombría y el donjuanismo.

- En cuanto a la estructura y las técnicas, Pérez de Ayala aporta ciertas novedades. Así, por ejemplo, en la última obra citada, al separarse los protagonistas, el relato se bifurca en dos columnas independientes en las páginas, durante parte de la obra. Y en el texto que luego reproducimos podrá verse una curiosa utilización del «punto de vista» narrativo. Pero la aportación más alta del autor fue el ofrecer el modelo más sólido de la llamada «novela intelectual».
- Señalemos, en fin, que su estilo es denso, con una mezcla de ironía y gravedad, así como de palabras populares y cultas. Si Miró se esforzaba por recoger la riqueza sensorial del mundo, Pérez de Ayala lucha por conseguir una precisa transcripción de su pensamiento, de sus paradojas, de su complejidad. Ambos representan las dos cimas de la narrativa novecentista.

DOCUMENTOS Y TEXTOS

I ORTEGA Y SUS IDEAS ESTÉTICAS

• *He aquí unos fragmentos de La deshumanización del arte. Aunque Ortega trata en este ensayo del arte de vanguardia, sus presupuestos estéticos son muy característicos del Novecentismo: así, la índole intelectual y «distante» que para Ortega ha de tener el placer estético; o, por lo que se refiere a la poesía en particular, la postura netamente antirromántica.*

El placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. [...]

Todo lo que quiera ser espiritual y no mecánico habrá de poseer este carácter perspicaz, inteligente y motivado. Ahora bien: la obra romántica provoca un placer que apenas mantiene conexión con su contenido. ¿Qué tiene que ver la belleza musical -que debe ser algo situado allá, fuera de mí, en el lugar donde el sonido brota- con los derretimientos íntimos que en mí acaso produce y en paladear los cuales el público romántico se complace? ¿No hay aquí un perfecto *quid pro quo*? En vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer. Y esto acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Estas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva.

Ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas. Cuando falta esa desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal. No sabemos si vivir las cosas o contemplarlas. [...]

Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados, como un globo sin gas [...]

Recuérdese cuál era el tema de la poesía en la centuria romántica. El poeta nos participaba lindamente sus emociones privadas de buen burgués; sus penas grandes y chicas, sus nostalgias, sus preocupaciones religiosas o políticas y, si era inglés, sus ensoñaciones tras de la pipa. Con unos u otros medios aspiraba a envolver en patetismo su existencia cotidiana [...] El poeta quería siempre ser un hombre.

—¿Y esto parece mal a los jóvenes? -pregunta con reprimida indignación alguien que no lo

es-. ¿Pues qué quieren? ¿Que el poeta sea un pájaro, un ictiosauro, un dodecaedro?

No sé, no sé; pero creo que el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta. Ya veremos cómo todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra -piensan o, al menos, sienten-. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio [...]

Es muy difícil que a un contemporáneo menor de treinta años le interese un libro donde, so pretexto de arte, se le refieran las idas y venidas de unos hombres y unas mujeres. Todo esto le sabe a sociología, a psicología y lo aceptaría con gusto si, no confundiendo las cosas, se le hablase sociológicamente o psicológicamente de ello. Pero el arte para él es otra cosa.

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.

II GABRIEL MIRÓ: *EL OBISPO LEPROSO*

- En esta gran novela, como en *Nuestro Padre San Daniel*, todo gira en torno a la opresión que padecen ciertos personajes a causa del ambiente oscurantista que domina en Oleza. La intransigencia moral y política está encarnada, entre otros, por don Álvaro, un viejo carlista; la frustración está representada, ante todo, por Paulina, su mujer, y se cierne sobre Pablo, hijo de ambos. En el fragmento que transcribimos (del cap. VI, 2), este muchacho siente pesar sobre él, en un día de las vacaciones, la atmósfera opresiva de Oleza. Es una muestra admirable de las calidades de la prosa de Miró que hemos señalado.

Verano de calinas y tolvaneiros. Aletazos de poniente. Bochornos de humo. Tardes de nubes incendiadas, de nubes barrocas, desgajándose del horizonte, glorificando los campanarios de Oleza.

Las mejores familias -menos la de don Álvaro- se fueron a sus haciendas y playas de Torre Vieja, de Santa Pola y Guardamar. La ciudad se quedó como un patio de vecinos. El palacio de Lóriz semejaba ya mucho tiempo en el sueño de su soledad; el del obispo, en el ocio de los curiales, que fumaban paseando por la claustro: «Jesús» y el seminario, entornados en el frescor de las vacaciones. Las hospederías, los obradores, las tiendas callaban con la misma modorra de sus dueños sentados a la puerta, cabeceando entre moscardas. Los árboles de los jardines, de la Glorieta, de los monasterios, hacían un estruendo de vendaval de otoño, o se estampaban inmóviles en los cielos, bullendo de cigarras como si se rajasen al sol. El río iba somero, abriéndose en deltas y médanos de fango, de bardomas, de carrizos; y por las tardes, muy pronto, reventaba un croar de balsa. Se pararon muchos molinos de pimentón y harina; y entraban las diligencias, dejando un vaho de tierras calientes, un olor de piel y collerones sudados. Verano ruin. No daba gozo el rosario de la Aurora y tronaba el rosario del anochecido. Fanales de velas amarillas alumbrando el viejo tisú de la manga parroquial: hileras de hombres y mujeres colgándoles los rosarios de sus dedos de difunto; capellanes y celadores guiando la plegaria: un remanso en la contemplación de cada misterio, y otra vez se desanillaban las cofradías y las luces por los ambages de las plazas, por los cantones, por las callejas, por las cuestas. De trecho en trecho caía con retumbos dentro de las toscas entradas el «¡Mira que te mira Dios, -mira que te está mirando -mira que te has de morir, -mira que no

sabes cuándo!» Y, según adelantaba el tránsito, se les venían más gentes a rezar.

Penetraba en casa de Pablo ese río de oración, más clamoroso que el Segral. A lo lejos, era de tonada de escolanía, de pueblo infantil que, no sabiendo qué hacer, conversaba afligido con el Señor. Y, ya de cerca, articulado concretamente el rezo en su portal, por cada boca, sentía Pablo un sabor de amargura, de amargura lívida. Alzaba los ojos al cielo de su calle. De tanto ansiar se reía de su desesperación; y palpaba su risa. Tocaba sus gestos como si tocase su alma desnuda. Vivía tirantemente. El júbilo de las vacaciones se le quedó seco y desaromado.

calina: turbiedad de la atmósfera producida por el color intenso; *tolvanero (a)*: remolino de polvo. «Jesús»: monasterio y colegio de los jesuitas en Oleza (Orihuela). *bardoma*: lodo corrompido; *carrizos*: cañas que crecen junto al agua. *collerones*: collares de cuero o lona, rellenos de borra o paja que se pone a las caballerías. *Fanales*: campana de cristal que protege del viento la luz de una vela. *manga*: pieza de tela que cubre parte de la vara de la cruz parroquial. *el Segral*: río de Oleza (corresponde al Segura. que pasa por Orihuela).

III PÉREZ DE AYALA: «TROTERAS Y DANZADERAS»

- Como hemos dicho, *Troteras y danzaderas* (1913) ofrece, fundamentalmente, una visión de la bohemia madrileña de la época. Uno de los ambientes que aparecen en la novela es la casa de Rosina, «cocota» o «hetaira de alto copete». En el fragmento que reproducimos aparecen, aparte de Rosina y de su hija Rosa Fernanda, el ministro Don Sabas (amante de aquélla) y el protagonista, Teófilo Pajares, un indigente poeta modernista que los críticos han identificado con Marquina o Villaespesa. Poco antes ha habido un incidente: Teófilo, enamorado de Rosina, no ha podido evitar encontrarse con Don Sabas, a quien -sin embargo- no parecen importar las relaciones de Rosina con el poeta. Así pues, nada de drama; pero cada personaje reflexiona para sí. El autor transcribe sus pensamientos de forma original: esa atención a los diversos «puntos de vista» es una clara muestra de «perspectivismo» intelectual.

Hablaban don Sabas, Pajares y Rosina de cosas de poco momento y en tono indiferente, porque después de las emociones de la tarde, cada cual se recogía dentro de sí mismo laborando por extraer claras impresiones críticas.

Punto de vista de don Sabas.-Tenía conciencia de ser antipático, instintivamente antipático, a Rosa Fernanda, como se lo era a todos los niños (aun cuando él los amaba), y esto le acongojaba; de ser a medias antipático a Rosina y también del origen de este sentimiento fluctuante; de ser antipático por entero a Teófilo o, por mejor decir, odioso, y cómo la causa del odio era el creerse Teófilo muy por debajo de don Sabas en inteligencia, ingenio y fortuna. Y, sin embargo, don Sabas sabía que Pajares le era superior; primero, en juventud, y señaladamente en la posesión de una cualidad divina, el entusiasmo, o sea aptitud para la adoración o para el odio. Teófilo podía caer en dolorosos desatientos o subir a la cima del más apasionado raptó; podía alternativamente pensar, tan pronto que el mundo era malo sin remisión, como que era divino, el mejor de los mundos posibles. Don Sabas sabía que el mundo era tonto, comenzando por Teófilo, un tonto, como todos los tontos, susceptible de felicidad o de infelicidad.

Punto de vista de Rosina.-Don Sabas le parecía, cuándo extremadamente sensible, cuándo extremadamente embotado de nervios e indiferente. La sugestionaba como el vaivén de un péndulo brillante. Veía que aventajaba a Teófilo, con mucho, en inteligencia y agilidad para urdir frases que quizá fuesen profundas; pero con todo no se resolvía a concederle más talento que a Pajares. No podía explicárselo; pero en Pajares adivinaba la verdad oculta, y sobre todo

una fuerza misteriosa que le hacía atractivo y amable.

Punto de vista de Pajares. -La presencia y sonrisa de don Sabas le hacían el efecto de insultos. Era como si después de árida jornada, cuando creemos andar por lo postrero de ella, encontrásemos otro caminante que en son de burla nos dijera haber equivocado nuestro camino y hubiéramos de desandar lo andado. La sonrisa de don Sabas sugería la posibilidad de que todo aquello que Teófilo tomaba tan a pecho eran fruslerías y nonadas, como si don Sabas estuviera en el secreto de la vida y no quisiera descubrirlo; y lo peor es que quizás don Sabas tuviera razón. Veíase, pues, forzado a reconocer en don Sabas una superioridad, y viéndose en su presencia tan empequeñecido, lo aborrecía.

Punto de vista de Rosa Fernanda.-Como el de todos los niños, era a ras de tierra. Podía ver la parte inferior de los muebles, la arpillera que les forraba la panza, un intestino de estopa saliendo por debajo del diván, y a Sesostris debajo el piano. En circunstancias normales, las personas no existían para ella sino desde las rodillas a los pies. Teófilo y su indumentaria le parecían más pintorescos que don Sabas. La parte baja de los pantalones de Teófilo, con flecos y raros matices, pero sobre todo las botas, la tenían encantada. La afición que los niños muestran a los mendigos es tan sólo el gusto de lo pintoresco. En una de las botas de Teófilo había una larga goma, como un gusanillo negro, colgando del elástico. Rosa Fernanda hubiera dado cualquier cosa por ir a arrancarla y jugar con ella.

Sería interesante conocer el punto de vista de *Sesostris*.

[Nota: Sesostris: una tortuga que se arrastra por el gabinete de Rosina. < Nombre de un faraón egipcio.]

CUESTIONES

- a) Partiendo de lo dicho en la lección y de los dos fragmentos de *La deshumanización del arte*, expónganse las ideas estéticas de Ortega y Gasset y señálese su novedad con respecto a los gustos de la época anterior.
- b) Principales rasgos y valores del estilo de Gabriel Miró en el fragmento de *El obispo leproso*. (Puede compararse la prosa de Miró con la de Baroja o Valle-Inclán, por ejemplo.)
- c) Léase el texto de *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala, y señálese su originalidad, la tendencia reflexiva propia del autor, así como los elementos descriptivos y la ironía subyacente.

6b LA POESÍA. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

LBROS DE CONSULTA

Sobre la poesía de esta época, en general, véanse las historias de la literatura española del siglo XX citadas como libros de consulta al frente del capítulo 1 y los que van en cabeza de la lección 4b. Sobre Juan Ramón Jiménez, en particular, señalaremos sólo tres de los estudios más accesibles hoy:

1. GONZÁLEZ, Ángel: *Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Eds. Júcar, 1973 (Col. «Los Poetas»). Son dos volúmenes: el I, estudio; el II, antología.
2. GICOVATE, Bernardo: *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona, Ed. Ariel, 1974.
3. AZAM, Gilbert: *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Ed. Nacional, 1983.

Excelentes introducciones al estudio del autor son los prólogos a las ediciones que a continuación se citan.

Antologías: Son abundantísimas. Cabe recomendar las siguientes: la *Antología poética* realizada por Javier Blasco (Madrid, Eds. Cátedra, 1990), la *Nueva antología*, con estudio preliminar de Aurora de Albornoz (Barcelona, Edicions 62, 1986) y la *Selección de poemas* por G. Azam (Clásicos Castalia, núm. 458).

La poesía de la “Generación de 1914” está dominada por la ingente figura de Juan Ramón Jiménez: con su evolución y con su magisterio, parece anunciar y presidir casi todos los rumbos de la creación poética de su tiempo.

- Son -dijimos- los años de superación del Modernismo, proceso que Pedro Salinas sintetizó con esta fórmula certera: «del cisne al búho»; es decir, de la exquisitez sensorial de la poesía modernista se pasa a una lírica más reflexiva e incluso más «intelectual». En Hispanoamérica, y en 1911, el poeta E. González Martínez había lanzado su famosa consigna: «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...» También en España se producirá un progresivo cansancio de los esplendores del Modernismo y los poetas -acordes con las preferencias estéticas del Novecentismo- tenderán hacia una depuración estilística (ya en el Machado de estos años vimos un proceso semejante).

Dedicaremos unas breves notas a diversos poetas del momento -posmodernistas o innovadores-, para consagrar a Juan Ramón Jiménez lo esencial de esta lección.

LOS POSMODERNISTAS

Con frecuencia, la crítica daba las fechas de 1914, 1915 ó 1916 como años finales del Modernismo propiamente dicho. Sin embargo, la estela de tal movimiento poético se prolonga: son muchos los epígonos que justifican el concepto de *Posmodernismo*. Recordaremos algunos.

- Enrique de Mesa (madrileño, 1878-1929) trabajó en *Helios*, revista del Modernismo, y en su poesía se combinan los rasgos modernistas con acentos castellanos hondos que lo aproximan al 98. Entre sus libros destacan *Cancionero castellano* (1911) y *El silencio de la Cartuja*.
- Enrique Díez-Canedo (pacense, 1879-1944) fue un importante crítico y un buen conocedor de los poetas franceses. Admirador de Juan Ramón (sobre el que escribiría un notable estudio), su obra va de lo rubeniano a un intimismo más sobrio (*Versos de las horas*, 1906; *La sombra del ensueño*, 1970, etcétera).

- Emilio Carrere (madrileño, 1880-1947), bohemio incurable, canta temas de los bajos fondos madrileños, con resonancias «demoníacas» a lo Verlaine. Destaca su libro *Del amor, del dolor y del misterio* (1916).
- Alonso Quesada (seud. de Rafael Romero, canario, 1887-1925) publica en 1915 *El lino de los sueños*, muy alabado por Unamuno, quien escribió su prólogo. Lo caracteriza un tono recatado y hondo, por el que debería ser más conocido.
- Tomás Morales es también canario (1885-1921). Su temprana muerte truncó una prometedora trayectoria. Es el gran cantor del océano, en versos rotundos y emocionados, de ritmo muy personal. Publicó en 1908 los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, y su poesía completa se recogió en los dos volúmenes de *Las rosas de Hércules* (1919-1922). Es famosa su *Oda al Atlántico*.

NUEVOS RUMBOS

Frente a los poetas mencionados se sitúan otros que vienen a ocupar un espacio entre el Modernismo y la radical ruptura de las vanguardias. Con alguna salvedad, los autores que a continuación citamos dan muestras de unas orientaciones estéticas que ya conocemos, pues no son otras que las del *Novecentismo*. Así, en efecto, son poetas que refrenan lo sentimental o lo someten a la vigilancia del intelecto, que oponen un talante «clásico» a cualquier forma de romanticismo, que se plantean un trabajo de *selección*, que se proponen acendrar el lenguaje poético. En suma, tienden a una «poesía pura», «desnuda», coincidiendo con el magisterio de Juan Ramón. Con los años, algunos de ellos rendirán su tributo a los movimientos de vanguardia; y algunos serán muestra eminente de una rehumanización de la poesía. Consignaremos los casos más destacados.



- Ramón de Bastera (bilbaíno, 1888-1928) se halla, en sus comienzos, a mitad de camino entre el tono recio de Unamuno y la plasticidad de Rubén Darío. Recibe luego el influjo clasicista de D'Ors. Pero su fervor por la Roma antigua se conjuga con el amor a su Vasconia natal. El tono clásico, los ritmos abruptos y solemnes, y el vocabulario escueto acaban siendo sus rasgos más definitorios. Es, en suma, un poeta de rara originalidad, en libros como *Las ubres luminosas* (1923), *Los labios del monte* (1924) o *Vírulo* (1924).
- Mauricio Bacarisse (madrileño, 1895-1931) es autor de libros como *El esfuerzo* (1917), *El*

paraíso desdeñado (1928) y *Mitos* (1929). Arranca del intimismo; pero, en la última obra citada, se halla una poesía intelectual de corte juanramoniano, así como ciertos rasgos vanguardistas.

- Juan José Domenchina (madrileño, 1898-1959) se declaraba discípulo de Juan Ramón y del poeta francés Paul Valéry; siguiendo a éste, se proponía una poesía que fuera «una fiesta para el intelecto». Poesía «pura», por tanto, en libros como *Las interrogaciones del silencio* (1918), *La corporeidad de lo abstracto* (1929), etc. Exiliado en Méjico (donde murió), su lírica adquiere tonos doloridos y humanísimos en *Destierro* (1942), etc.

- Fernando Villalón (sevillano, 1881-1930), ganadero de reses bravas y muy querido por los poetas del 27, aportaría igualmente aires nuevos, pero por camino muy distinto: el de una poesía de corte popular, vecina a ciertos momentos de Lorca o Alberti. Así, en *Andalucía la baja* (1926) o *Romances de 1800* (1929).

- José Moreno Villa (malagueño, 1887-1955) estuvo también en contacto con los poetas del 27, pero su obra -tras unos comienzos posmodernistas- se inscribe en una línea muy intelectualizada, de la que puede ser muestra *El pasajero* (1914), con prólogo de Ortega. En 1924 se confiesa partidario de una «poesía desnuda», reducida a los «elementos indispensables», sujeta a las «normas clásicas», bien construida, «bien sentada». En libros posteriores, como *Jacinta la pelirroja* (1929) o *Carambas* (1931), aparece el humor, el juego, así como audacias vanguardistas.

- León Felipe es un caso aparte dentro de su generación, por su postura invariablemente al margen de la poesía deshumanizada. Había nacido en un pueblo zamorano en 1884; fue farmacéutico, actor, viajero; vehemente defensor de la República, se exilió a América y moriría en Méjico en 1968. En 1920 apareció su primer libro, *Versos y oraciones de caminante* (ampliado en 1929), personalísimo por el ritmo de su verso libre, la andadura bíblica de sus paralelismos, la desnudez coloquial del léxico y su carga religiosa y humana. Al llegar la guerra, su tono se hace más encendido, más intenso, violento, profético. Luego, en el exilio, su voz será -lo dijimos- entre imprecatoria y dolorida. Recordemos unos títulos: *El payaso de las bofetadas* (1938), *El hacha* (1939), *Español del éxodo y del llanto* (1939), *El poeta prometeico* (1942), etc. Durante muchos años, en España apenas se conoció más que su *Antología rota* (1957). En 1977, Gerardo Diego publicó un volumen de *Obra poética escogida*. Y la poesía de León Felipe ha vuelto a suscitar el fervor de los jóvenes.

LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Juan Ramón Jiménez. Retrato de Vázquez Díaz (1955) que plasma la vida interior del poeta.



Juan Ramón Jiménez, el «andaluz universal», nació en Moguer (Huelva) en 1881. Estudió con los jesuitas en Puerto de Santa María. Su entrega a la poesía es temprana y total: renuncia a seguir estudios universitarios (había iniciado Derecho) y, en 1900, marcha a Madrid, adonde lo llaman Villaespesa y Rubén para luchar «por el Modernismo». La muerte de su padre produjo en él una intensa crisis y hubo de ser internado en un sanatorio mental en Francia (1901); convaleció en otro de Madrid, donde frecuentó luego la Institución Libre de Enseñanza.

Su depresión no cesa, y en 1905 se traslada a Moguer. Allí permanece retirado durante seis años y escribe su famoso libro *Platero y yo*. Instado por numerosos amigos, vuelve a Madrid en 1911; se hospeda en la Residencia de Estudiantes, que evocará más tarde en un bellissimo libro de prosa (*La colina de los chopos*).

En 1916 se casa en Nueva York con Zenobia Camprubí Aymar (con ella habría de traducir a Rabindranaz Tagore). Viven en Madrid hasta que, al comenzar la guerra, abandonan España y residen en varios países americanos. En 1951 se instalan definitivamente en Puerto Rico, gracias a la generosa acogida de su Universidad. En 1956 se le concede el Premio Nobel. La noticia coincide con la muerte de Zenobia, la compañera y colaboradora eficaz, apoyo insustituible de un poeta incapaz de enfrentarse con los detalles materiales de la existencia. Juan Ramón, deshecho, sólo la sobrevivirá dos años: murió en Puerto Rico en 1958. Sus restos reposan hoy en Moguer.

SENSIBILIDAD Y CONCEPCIÓN DE LA POESÍA

Juan Ramón vivía su mundo «*en soledad*», según sus propias palabras; le aísla su aguda *hiperestesia*. Por ello, es el prototipo del poeta consagrado por entero a su Obra, así, con mayúscula, como a él le gustaba escribir. Ningún otro quehacer pudo distraerle de su obsesiva

creación. Cada vez se sintió más despegado de la vida pública (problemas económicos, profesionales, políticos). Pocos representan como él al poeta encastillado en su «torre de marfil», entregado a una persecución exigente e inacabable de belleza y de palabra fundamental. Decía: «Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío, a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados.»

Resulta consecuente con todo ello su famosa dedicatoria: «A la minoría, siempre.» Es la suya, en efecto, un caso acabado de poesía minoritaria, de dificultad y selección crecientes, de creciente hermetismo, como veremos.

- Su idea de la poesía está presidida por una triple sed: sed de belleza, sed de conocimiento, sed de eternidad. Ante todo, para Juan Ramón, *Poesía es Belleza*, expresión de un goce exaltado de lo bello, donde quiera que se encuentre, goce entreverado de melancolía y aun de punzante dolor. Pero la poesía es también, para él, un modo de *Conocimiento*, de «inteligencia» agudísima, de penetración en la esencia de las cosas; un camino hacia las últimas verdades. Y su poesía es, en fin, expresión de un ansia de *Eternidad*, concebida precisamente como posesión inacabable de la Belleza y de la Verdad. De ahí su preocupación angustiosa por la fugacidad de las cosas; de ahí también su especial idea de Dios, a quien identifica con la Naturaleza o con la Belleza absoluta o con la propia conciencia creadora.

TRAYECTORIA

Hay en Juan Ramón Jiménez una permanente inquietud, una constante búsqueda, que explican su peculiar evolución («La transición permanente -decía- es el estado más noble del hombre.»). Por eso, como sabemos, su obra resume los caminos recorridos por la poesía española desde el Modernismo hacia nuevas formas.

- En esa trayectoria ininterrumpida, suelen distinguirse varias etapas, siguiendo declaraciones del propio autor. Veámoslo.

De 1918 es un famoso poema en que Juan Ramón Jiménez resume así la evolución de su poesía hasta ese año:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Según estos versos, su trayectoria habría pasado por las siguientes etapas: 1.º) Poesía sencilla, «inocente», en sus comienzos; ello no es del todo exacto, como veremos. 2.º) Poesía envuelta en los «ropajes del Modernismo». 3.º) Etapa de depuración progresiva, hacia una nueva sencillez. 4.º) «Poesía desnuda», definitivamente depurada de las galas modernistas. Y esto -insistimos- hasta 1918.

• Mucho más tarde, Juan Ramón reducía su evolución a las tres fases siguientes: 1.º) Época sensitiva. Desde sus comienzos hasta 1915, aproximadamente. 2.º) Época intelectual. Se inicia con el *Diario de un poeta recién casado*, 1916, y se prolongaría hasta que abandona España en 1936. 3.º) Época «suficiente» o «verdadera», según sus propias palabras. Desde 1936 hasta su muerte.

Esta división puede tomarse como base, si bien será necesario matizar algunos puntos y -sobre todo- distinguir varios momentos en la época llamada «sensitiva» -sin más- por el autor.

Primeros libros. Juan Ramón comienza a escribir muy tempranamente: los primeros poemas suyos que se conocen datan de 1898 (tenía diecisiete años). Son muestra de un posromanticismo becqueriano y de un tono adolescente. Sin embargo, muy pronto también acusa el influjo modernista. En efecto, cuando decía que su poesía «vino, primero, pura», Juan Ramón olvidaba voluntariamente los libros de 1900, *Almas de violeta* y *Ninfeas*, con «atrios» o prólogos de Villaespesa y de Rubén, respectivamente. Buena parte de esos poemas responden a un Modernismo sensorial. La crítica no les fue favorable y el autor -insistimos- los rechazaría más tarde.

En 1903 se publica su primer gran libro: *Arias tristes*. Al leerlo, Antonio Machado (que el mismo año ha publicado *Soledades*) le escribe: «Por él he pensado y he sentido y he llorado.» En ese libro sí que encontramos una poesía «vestida de inocencia»; es decir, sencilla de formas, contenida, transparente de emoción. El acento becqueriano es evidente. Los sentimientos de soledad, de melancolía, o los temas del paso del tiempo y de la muerte, son propios de ese *neorromanticismo* que penetra en el espíritu modernista, o de un intimismo *simbolista*. La impronta del Simbolismo es en él, como en Machado, decisiva. Pero la versificación (predominio de octosílabos y de asonancias), la tenue musicalidad y el lenguaje sobrio (adjetivación matizada, etc.) sitúan a esta poesía al margen del Modernismo más ornamental y sonoro.

En la misma línea se encuentran otros libros escritos entre 1903 y 1907: *Jardines lejanos*, *Pastorales* o *Baladas de primavera* (ver textos I, n. 1 y 2).

Los "ropajes" del modernismo. Entre 1908 y 1915, Juan Ramón compone poemas que recogerá, entre otros, en los siguientes títulos: *Elejías*² (tres libros), *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Sonetos espirituales...*

Estas son las obras en las que Juan Ramón adopta los «ropajes» del Modernismo. Sin embargo, y pese a lo que dice en el poema antes transcrito, su poesía no llegará a ser tan

² Recuérdese la peculiar ortografía de Juan Ramón Jiménez: nunca usa la letra *g* cuando suena como *j*, (de ahí que escriba *elejía*, *mágico*, etc.); por otra parte, escribe *s* y no *x*, cuando ésta no es intervocálica (*éxtasis*, *espresar...*), y reduce ciertos grupos consonánticos (*conciente*). Como es habitual, respetamos tales grafías en los textos suyos que reproducimos.

«fastuosa de tesoros» como la de Rubén Darío. Típicamente modernistas son, sí, la utilización del color y de otros elementos sensoriales, la adjetivación brillante, ciertas imágenes, así como la aparición de ritmos amplios (el alejandrino es frecuente). Con todo, el Modernismo de Juan Ramón es del tipo intimista, orientado hacia la contemplación y la confesión sentimental, con tonos más matizados que rutilantes (ver textos III, 3 y 4).

- Por otra parte, tampoco faltan en esos años y en esos libros composiciones de estilo más sencillo que presagian la inminente depuración de su lenguaje poético. Recuérdense poemas como «El viaje definitivo» o «Primavera amarilla».

A esta época corresponde, en fin, su memorable *Platero y yo*, publicado en 1914 (y completo en 1917). Auténticos poemas en prosa son los capitulillos que lo componen: el lenguaje, en ellos, no está sometido a menor «tensión» que en sus versos. Y junto a evidentes rasgos de estilo modernista, hay indicios de una voluntad de «pureza» (ver textos II, n.º 5).

“Poesía desnuda”: «Mas se fue desnudando...» Un libro escrito en 1915, *Estío*, representa el primer paso claro hacia una nueva sencillez: vuelta al octosílabo, a la asonancia, preferencia por el poema breve, supresión de lo ornamental... Y así va a llegar a una poesía personalísima, «fuera de escuelas o tendencias», como él diría.

La ruptura definitiva con el Modernismo lleva una fecha: **1916**. En ese año, durante su viaje a Nueva York con motivo de su boda, Juan Ramón escribe el *Diario de un poeta recién casado* (publicado al año siguiente y titulado, mucho más tarde, *Diario de poeta y mar*). El autor lo consideraría siempre su «mejor libro»; y la crítica no ha vacilado en calificarlo de libro clave de la lírica contemporánea. Su novedad es asombrosa: han desaparecido el léxico modernista, la adjetivación sensorial, los ritmos sonoros. Es, en efecto, una «poesía desnuda», en la que se elimina lo anecdótico para dejar paso a la concentración conceptual y emotiva. Por eso predominan los poemas breves, densos, en versos escuetos y preferentemente libres, sin rima o con leves asonancias. (V. Textos, III, n.º 6 y 7.) Y hay también poemas en prosa que, por su andadura y por la heterogeneidad de sus materiales (frases en inglés, anuncios, etcétera) suponen no menor novedad, e influirían en la poesía de vanguardia.

- Siguen otros libros: *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* (1923), *Belleza* (1923)... Continúa en ellos el proceso de interiorización y de acendramiento. En 1922, Juan Ramón resume su idea del lenguaje poético con esta definición: «Sencillo. Lo conseguido con menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por lo tanto, una poesía puede ser sencilla y complicada a un tiempo... » Y añade: «No creo, *en ningún caso*, en un arte para la mayoría. Ni importa que la minoría entienda del todo el arte; basta con que se llene de su honda emanación.» De hecho, es notoria la dificultad creciente de su poesía. Y es que Juan Ramón, sin concesiones, apunta ahora -más allá de la exterioridad sensible- a la realidad profunda o escondida de las cosas, a las «esencias», o a los enigmas de su alma y del mundo. Y llevado por la citada «sed de conocimiento», su palabra quiere ser un instrumento para penetrar en la realidad, en busca de una nueva «inteligencia». De ahí que él mismo calificara de *intelectual* esta etapa de su creación. El libro *Eternidades* comienza con estos versos reveladores:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos

los que no las conocen, a las cosas...

Esta etapa *intelectual* se corona con un libro escrito entre 1923 y 1936 (pero no publicado hasta 1946): *La estación total*. Su título alude a lo que es ya la obsesión dominante del poeta: el anhelo de abolir el tiempo y de llegar a una posesión «total» de la belleza, de la realidad y del propio ser. En suma, ansia de eternidad: « Sólo en lo eterno podría / yo realizar esta ansia / de la belleza completa.» (V. Textos, III, n. 8-13.)

ETAPA FINAL

Durante su exilio en América, Juan Ramón prosigue invariablemente su indagación poética, por encima de las circunstancias, cada vez más encerrado en sí mismo y atento sólo a una Obra cada día más exigente y ambiciosa. A estos años corresponden, sobre todo, dos grandes libros: *En el otro costado* (1936-1942) y *Dios deseado y deseante* (1948-1949).

En vida del poeta sólo se publicaron fragmentariamente. Así, del primero aparecieron *los Romances de Coral Gables*. Y la primera parte del segundo libro citado se publicó con el título de *Animal de fondo*. Por lo demás, en su *Tercera antología poética* (1957) incluyó Juan Ramón algunas muestras de otros dos libros en proyecto: *Una colina meridiana* y *Ríos que se van*.

- El libro *En el otro costado* ha sido publicado íntegro por Aurora de Albornoz. En él figura el largo poema en prosa «Espacio», iniciado en 1941 y sólo terminado en 1954. Es la cima de la creación juanramoniana, según la citada profesora, quien lo define como «una extensión difusa de recuerdos e introspecciones que salen a flote en la técnica de asociación libre». En efecto, sin tema preciso, el poema ensarta vivencias y preocupaciones del poeta, con un ritmo fluyente. Juan Ramón fue, una vez más, capaz de asombrarnos con lo más nuevo que por entonces se escribía en nuestra lengua. El conjunto es de una altísima belleza. (ver textos IV, 14).

Dios deseado y deseante nos conduce a nuevas honduras. Es un poemario -tal vez sería mejor decir: un solo poema- traspasado por un extraño misticismo, o al menos por un anhelo metafísico: la sed de eternidad le ha llevado al contacto o a la posesión de un dios que, como dijimos, se identifica con la Naturaleza, con la Belleza o con la propia conciencia creadora («conciencia mía de lo hermoso»). Al mundo creado por el poeta, viene a habitar un dios creado también por él:

El dios que es siempre al fin,
el dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo.
El Dios. El nombre conseguido de los nombres.

Formalmente, el absoluto dominio del verso libre y el lenguaje acendrado, profundo, de un hermetismo sustancial, dan fe de una tensión creadora que Juan Ramón no abandona hasta el final. (V. Textos, IV, 15.)

(Conclusión.)

Ya hemos insistido lo suficiente en lo que tiene de ejemplar, de representativa, la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez. En nuestro siglo, es la máxima encarnación de una de las posibles maneras de concebir la poesía: búsqueda solitaria de Belleza y Absoluto. Por ello sirvió de faro para los poetas puros y para los componentes del grupo poético del 27: todos

ellos, en su juventud al menos, recibieron su influencia.

Es también explicable que los poetas de la posguerra, acuciados por preocupaciones sociales sobre todo, se distanciaron de su estética. Pero posteriormente, cuando los poetas «novísimos» orientan de nuevo la creación hacia la renovación del lenguaje poético, Juan Ramón recobra la altísima estimación que le corresponde.

Y así, tras los explicables vaivenes del gusto, Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar privilegiado junto a los grandes líricos de nuestra literatura, como poeta de excepcional sensibilidad, como modelo de las más exigentes inquietudes estéticas y de continua capacidad de renovación.

TEXTOS

I PRIMERA ETAPA

• De *Arias tristes* (1903) es el poema número 1: su tono becqueriano es evidente (puede compararse con la rima LXI: «Al ver mis horas de fiebre...») El número 2 pertenece a *Jardines lejanos* (1904) y es bella muestra de una visión enigmática que se sitúa entre el sueño y la realidad. Ambas composiciones son muy características de la poesía inicial de Juan Ramón, tanto por su contenido (la muerte, el misterio de la identidad, la noche, la naturaleza...) como por su tono melancólico, la sencillez de la versificación, la adjetivación matizada, etc.

(1)

Yo me moriré, y la noche
triste, serena y callada,
dormirá el mundo a los rayos
de su luna solitaria.

Mi cuerpo estará amarillo, [5]
y por la abierta ventana
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma.

No sé si habrá quien solloce
cerca de mi negra caja, [10]
o quien me dé un largo beso
entre caricias y lágrimas.

Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y fragancias,
y amor en las avenidas [15]
a la sombra de las ramas.

Y sonará ese piano
como en esta noche plácida
y no tendrá quien lo escuche
sollozando en la ventana. [20]

(2)

¿Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro

en torno y hallo que todo [5]
es lo mismo y no es lo mismo...
¿la ventana estaba abierta?
¿y no me había dormido?

¿El jardín no estaba blanco
de luna...? El cielo era limpio [10]
y azul... Y hay nubes y viento
y el jardín está sombrío...

Creo que mi barba era
negra... yo estaba vestido
de gris... y mi barba es blanca [15]
y estoy enlutado... ¿Es mío

este andar? ¿tiene esta voz
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo...? ¿o soy el mendigo [20]

que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...

...Y voy y vengo... ¿Es que yo [25]
no me había ya dormido?
Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...

II LA ETAPA MODERNISTA

• Los dos poemas siguientes corresponden al libro *La soledad sonora* (compuesto en 1908 y publicado en 1911). En ambos utiliza una estrofa típica del Modernismo: el serventesio de alejandrinos (recuérdese lo que dijimos sobre la métrica modernista en el cap. 2a). El sentimiento de soledad, la tristeza, la «nostalgia eterna» se visten ahora con un lenguaje refinadísimo, cuajado de notas sensoriales, de valores pictóricos. La impresión de belleza es intensa. Nótese cómo el léxico empleado (sustantivos, adjetivos...) puede agruparse en esos dos polos: tristeza y belleza.

(3)

Pájaro errante y lírico, que en esta floreciente
soledad de domingo, vagas por mis jardines,
del árbol a la yerba, de la yerba a la fuente
llena de hojas de oro y caídos jazmines...

¿qué es lo que tu voz débil dice al sol de la tarde
que sueña dulcemente en la cristalería?
¿eres, como yo, triste, solitario y cobarde
hermano del silencio y la melancolía?

¿Tienes una ilusión que cantar al olvido?
¿una nostalgia eterna que mandar al ocaso?
¿un corazón sin nadie, tembloroso, vestido
de hojas secas, de oro, de jazmín y de raso?

(4)

Las antiguas arañas melodiosas, temblaban
maravillosamente sobre las mustias flores...
sus cristales, heridos por la luna, soñaban
guirnaldas temblorosas de pálidos colores...

Estaban los balcones abiertos al sur... Era
una noche inmortal, serena y transparente...
de los campos lejanos, la nueva primavera
mandaba, con la brisa, su aliento, dulcemente...

¡Qué silencio! Las penas ahogaban su ruido
de espectros en las rosas vagas de las alfombras...
el amor no existía... tornaba del olvido
una ronda infinita de trastornadas sombras...

Todo lo era el jardín... Morían las ciudades...
Las estrellas azules, con la vana indolencia
de haber visto los duelos de todas las edades,
coronaban de plata mi nostalgia y mi ausencia...

• Platero y yo se sitúa en la etapa modernista y, a la vez, inicia su superación. En el fragmento que insertamos, aún son plenamente modernistas el intenso sentido del color y algunas imágenes suntuosas. Por lo demás, es un bellissimo poema en prosa, transido de emoción, como todo el libro.

(5)

PAISAJE GRANA

La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa.

Yo me quedo extasiado en el crepúsculo. Platero, granas de ocaso sus ojos negros, se va, manso, a un charquero de aguas de carmín, de rosa, de violeta; hunde suavemente su boca en los espejos, que parece que se hacen líquidos al tocarlos él; y hay por su enorme garganta como un pasar profundo de umbrías aguas de sangre.

El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace extraño, ruinoso y monumental. Se dijera, a cada instante, que vamos a descubrir un palacio abandonado... La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora, contagiada de eternidad, es infinita, pacífica, insondable...

—Anda, Platero.

III «POESÍA DESNUDA»

• Con Diario de un poeta recién casado (1916), entramos de lleno en una nueva etapa, la de «poesía desnuda» o «intelectual». Poesía «pura», ciertamente, pero con una pureza muy distinta de aquella de sus comienzos: ahora ha eliminado todos los halagos formales, ha liberado el verso de medidas estrictas y de la rima, ha prescindido casi por completo de la adjetivación sensorial, y alcanza así una expresión escueta, con la que pretende comunicarnos vivencias difícilmente comunicables. He aquí dos poemillas de aquel libro fundamental. En ellos se aprecia, junto a su anhelo de un presente inacabable, la fusión amorosa del poeta con la naturaleza (el mar).

(6)

MAR

¡Sólo un punto!

Sí, mar, ¡quién fuera,
cual tú, diverso cada instante,
coronado de cielos en su olvido;
mar fuerte -¡sin caídas!-,
5 mar sereno
-de frío corazón con alma eterna-,
¡mar, obstinada imagen del presente!

(7)

No sé si el mar es, hoy
-adornado su azul de innumerables
espumas-,
mi corazón; si mi corazón -hoy
adornada su grana de incontables
espumas-,
es el mar.

Entran, salen
uno de otro, plenos e infinitos,
como dos todos únicos.
A veces, me ahoga el mar el corazón,
hasta los cielos mismos.
Mi corazón ahoga el mar, a veces,
hasta los mismos cielos.

• Veamos ahora varias muestras de la poesía compuesta por Juan Ramón entre 1916 y 1936. Prosigue su preferencia por el poema breve, de lenguaje ceñido con que indaga el fondo de su alma o de las cosas, y persigue la «belleza innúmera» o la más alta perfección vital.

El poema número 8 nos transmite una meditación sobre su ser más profundo.

En el número 9 proclama la consecución de un ideal de pureza que desemboca en la eternidad.

El número 10 es buen ejemplo de una «interiorización» de la belleza, la cual reside más en la conciencia o la sensibilidad del poeta que en la realidad externa.

Pocos poemas como el número 11 encierran de forma tan reveladora el ideal de pureza y elevación en vida y poesía.

En cambio, el poema 12 es una reflexión sobre la muerte, pero vista sin angustia, como coronamiento del ser.

En fin, el poema 13 es expresión de esa «estación total» en que el poeta se siente henchido de vida plena, en medio de un mundo en plenitud. En poemas como éste y alguno de los anteriores, está en germen lo que poco más tarde será, por ejemplo, la poesía de un Jorge Guillén.

(8)

Yo no soy yo.

Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.

(De *Eternidades*, 1918)

(9)

Está tan puro ya mi corazón
que lo mismo que muera
o que cante.
Puede llenar el libro de la vida
o el libro de la muerte,
los dos en blanco para él,
que piensa y sueña.
Igual eternidad hallará en ambos.
Corazón, da lo mismo: muere o canta.

(De *Eternidades*, 1918)

(10)

¡No estás en ti, belleza innúmera,
que con tu fin me tientas, infinita,
a un sinfín de deleites!

¡Estás en mí, que te penetro
hasta el fondo, anhelando, cada instante,

traspasar los nadires más ocultos!

¡Estás en mí,
que tengo en mi pecho la aurora
y en mi espalda el poniente
-quemándome, trasparenteándome
en una sola llama-; estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna!

(De *Piedra y cielo*, 1919)

(11)

¡Ésta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último,
la de las cimas de oro de lo oscuro!
¡Ésta es mi libertad, oler la rosa,
cortar el agua fría con mi mano loca,
desnudar la arboleda,
cojerle al sol su luz eterna!

(De *Poesía*, 1923)

(12)

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;
hasta que mi mitad de luz se cierre
con mi mitad de sombra,
-y sea yo equilibrio eterno
en la mente del mundo:
unas veces, mi medio yo, radiante;
otras, mi otro medio yo, en olvido.

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú, en tu turno, vistas
de huesos pálidos mi alma.

(De *Belleza*, 1923)

(13)

EL OTOÑADO

Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de áurea madurez,

alto viento en lo verde traspasado.
 Rico fruto recóndito, contengo
 lo grande elemental en mí (la tierra,
 el fuego, el agua, el aire), el infinito.

Chorro luz: doro el lugar oscuro,
 trasmino olor. la sombra huele a dios,
 emano son: lo amplio es honda música,
 filtro sabor: la mole bebe mi alma,
 deleito el tacto de la soledad.

Soy tesoro supremo, desasido,
 con densa redondez de limpio iris,
 del seno de la acción. Y lo soy todo.
 Lo todo que es el colmo de la nada,
 el todo que se basta y que es servido
 de lo que todavía es ambición.

(De *La estación total*, 1923-1936)

IV Etapa final

- *No podía faltar en esta selección una muestra, al menos, de Espacio. Este admirable poema en prosa (del libro En el otro costado) se compone de tres «fragmentos»; al primero de ellos corresponden los dos pasajes que insertamos. Arranca el poeta -una vez más- de una sensación de plenitud, tan intensa ahora que le hace sentirse dios. La misma plenitud nace del canto de un pájaro, capaz de congregarse en la visión del poeta todo el gozo y la perfección del universo, de un universo que acaba confundiendo con el «yo» del autor. La poesía, aquí claramente emparentada con el pensamiento idealista, confina con la metafísica. Formalmente, es admirable el ritmo y el encadenamiento meteórico de las frases.*

(14)

ESPACIO

«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.» Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignora. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós, iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día.

.....

¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul gris cargado de diamante! ¿De dónde llegas tú, tú en esta tarde gris con brisa cálida? ¿Qué dirección de luz y amor sigues entre las nubes de oro cárdeno? Ya has vuelto a tu rincón verde, sombrío. ¿Cómo tú, tan pequeño, di, lo llenas todo y sales por el más? Sí, sí, una nota de una caña, de un pájaro, de un niño, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno. El estrépito encoje, el canto agranda. Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo, que mi oído es tan justo por tu canto. Ajústame tu canto más a este oído mío que espera que lo llenes de armonía. ¡Vas a cantar! Toda otra primavera, vas a cantar. ¡Otra vez tú, otra vez la primavera! ¡Si supieras lo que eres para mí! ¿Cómo podría yo decirte lo que eres, lo que eres tú, lo que soy yo, lo que eres para mí? ¡Cómo te llamo, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno, pájaro de la gracia y de la gloria, humilde, delicado, ajeno; ángel del aire nuestro, derramador de música completa! Pájaro, yo te amo como a la mujer, a la mujer, tu hermana más que yo. Sí, bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde, entra, sal, registra toda tu mansión de ayer; ¡mírame bien a mí, pájaro mío, consuelo universal de mujer y hombre! Vendrá la noche inmensa, abierta toda, en que me cantarás del paraíso, en que me harás el paraíso, aquí, yo, tú, aquí, ante el echado insomnio de mi ser. Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú.» ¡Qué hermosa primavera nos aguarda en el amor, fuera del odio! ¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto! El canto... yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba. No, este perro no levanta los pájaros: los mira, los comprende, los oye, se echa al suelo, y calla y sueña ante ellos. ¡Qué grande el mundo en paz, qué azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar! ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casa piedra, ni cielo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo! ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad! Imágenes de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imagen, ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos! ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!

(1941)

• Finalmente, véase un poema de Dios deseado y deseante (1948-1949), libro de un extraño misticismo, según hemos dicho. Podrá comprobarse, en los versos 1-9, cómo se identifica a Dios con la belleza suma y con la conciencia que de ella tiene el poeta. No es el Dios cristiano (véanse los versos 5-6 y el 10 y siguientes), sino una esencia que vive en las criaturas, en sus goces limpios, en «el fondo del amor»... Un hermoso y difícil poema que -con Espacio- significa el punto de llegada de la trayectoria juanramoniana.

(15)

LA TRASPARENCIA, DIOS, LA TRASPARENCIA

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, [5]
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar. [10]
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona, [15]
como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
y la de otros, la de todos,
con forma suma de conciencia;
que la esencia es lo sumo,
es la forma suprema conseguible, [20]
y tu esencia está en mí, como mi forma.

Todos mis moldes, llenos
estuvieron de ti; pero tú, ahora,
no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén, [25]
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave.

Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria [30]
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora sólito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado. [35]

CUESTIONES

a) Sobre los poemas 1 y 2 de nuestra selección:

- Enúnciese el tema de cada uno de ellos, y señálense aquellos elementos del contenido y de la actitud del autor que se consideren más interesantes.
- ¿Cuál es la versificación utilizada?
- *El lenguaje*: analícese el léxico, con especial atención a los adjetivos, y véase cómo responde a la tonalidad del sentimiento. ¿A qué se debe la abundancia de interrogaciones y de puntos suspensivos en el poema número 2?

b) Sobre los textos 3, 4 y 5:

- Encuanto a temática y sentimiento, ¿hay algo en común entre estos textos y los anteriores?
- Análisis métrico de los poemas 3 y 4.
- Rasgos de estilo modernista en los dos poemas y en el fragmento de *Platero*.

c) Sobre los poemas 6 a 13:

Temática: Hágase una relación de los temas presentes en esos ocho poemas; ordénense luego y prepárese una exposición (oral o escrita) de las preocupaciones del poeta en esta etapa de su trayectoria. Se juzgará en qué medida es adecuado o no llamar «intelectual» a esta época.

Estilo: Estúdiense los cambios que se han operado en la lengua poética de Juan Ramón, comparando estos poemas con los de etapas anteriores (versificación, recursos rítmico-sintácticos, densidad conceptual de la frase, adjetivación, etcétera). Señálese la correspondencia entre este tipo de lenguaje y la índole del contenido y de la nueva concepción poética del autor.

d) Sobre los textos 14 y 15

Este fragmento del poema *Espacio* se publicó originariamente en verso; luego, el autor prefirió la disposición tipográfica de la prosa (sabemos que tenía la intención de hacer lo mismo con toda su poesía, en una futura edición). ¿Qué relación hay entre *disposición tipográfica* y *ritmo real* de un texto? En el poema *Espacio*, ¿se advierte un ritmo, pese a su disposición en forma de «prosa»? ¿En qué recursos se basa?

Señálense los diversos elementos del contenido que se van sucediendo en los pasajes reproducidos de *Espacio*. ¿Qué ideas centrales dominan el conjunto?

Idea central del poema número 15. ¿Hay algo en común con el contenido de *Espacio*? (Recuérdese lo que dijimos acerca de la idea de Dios en Juan Ramón Jiménez.)

El autor vuelve ahora al poema relativamente largo. ¿Supone esto un cambio en el lenguaje poético o sigue éste en la línea de condensación verbal y conceptual que ya vimos en la etapa anterior?