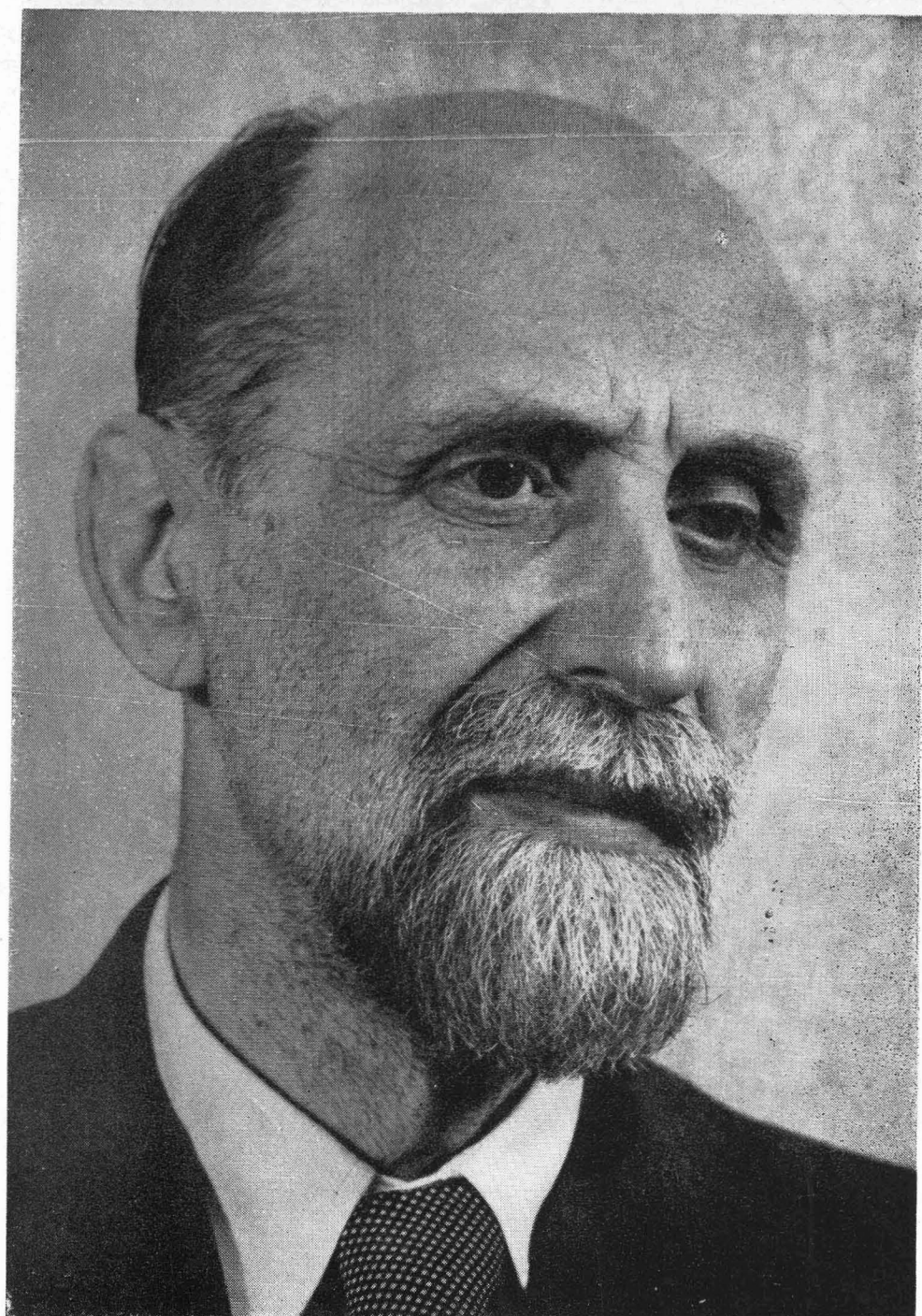


JUAN RAMON JIMENEZ*

Por Tomás SEGOVIA



J. R. Jiménez— "la expresión es fundamental para él"

—Foto Grete Stern

PARECE que hablar de Juan Ramón Jiménez tiene que ser siempre hacer una especie de apología — cuando no entrar francamente en la polémica. Esto es lo que suele suceder cuando se trata de un autor actual, sobre todo si vive todavía. Pero en el caso de Juan Ramón la cosa es más acentuada. Porque por un lado, frente a aquellos que siguen viendo en él únicamente al autor de *Platero y Yo*, o cuando mucho de los poemas provincianos y sentimentales de la primera época, y para quienes las épocas posteriores son desviaciones intelectualistas y abstrusas; frente a éstos hay que hacer la apología del Juan Ramón de la madurez y, por lo tanto, la defensa casi de la poesía moderna en general. Y por otro lado, frente a los modernos *snoobs*, aquellos para quienes sólo tiene valor tal o cual *ismo* reciente, o incluso todos los *ismos* (sin olvidar los primitivismos que también la moda lleva y trae); frente a éstos hay que hacer igualmente una apología: la apología —aunque ellos no lo crean— de la originalidad, de la expresión personal. Pues en efecto, Juan Ramón Jiménez escapa a todos los *ismos* y deja insatisfechos a quienes busquen en él un nombre más que añadir a sus listas blancas, tan excluyentes y monstruosas como las negras.

Entre estos dos grupos, pocos quedan para amar de verdad la obra de Juan Ramón Jiménez; para amarla como es: como un todo y como un desarrollo. Y esta situación sin duda no se aclarará, sino que más bien se llenará de más sospechosas ambigüedades, por el hecho de que el año pasado este poeta haya recibido el premio Nobel: un premio que, en literatura, parece oscurecer las cosas con esos humos de explosiones que estaba destinado a hacer olvidar; un premio que lo mismo se concede a ese descuidado y ocasional escritor que es Thomas Mann, que al conocido novelista, laborioso estilista y viejo hombre de letras Sir Winston Churchill. Pero dejemos esto, y tranquilicémonos pensando que si este premio no hace de Echegaray un Juan Ramón, tampoco hace de Juan Ramón cualquier Echegaray.

Queda en pie el hecho de que, entre unos y otros, hablar de Juan Ramón se hace bastante espinoso. Unos le reprochan haber evolucionado; otros, no haber evolucionado bastante — y se entiende que para ellos evolucionar bastante es arrimar bastante el ascua a su sardina. Los primeros tienen un magnífico portavoz en Gó-

* "La poesía de lengua española", ciclo de conferencias organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la U. N. A. M., 1957.

SUMARIO: Juan Ramón Jiménez, por Tomás Segovia • La feria de los días • Biblioteca americana, por Ernesto Mejía Sánchez • Poemas para un cuerpo, por Luis Cernuda • De Zoología Fantástica, por J. L. Borges y M. Guerrero • Historia documental de mis libros, por Alfonso Reyes • Pierre Fresnay e Yvonne Printemps, por Elena Poniatowska • Sobre las fuentes del Bateau Ivre y sobre el problema de las fuentes en poesía, por Roger Callois • Artes Plásticas, por J. A. Symonds • Música, por Jesús Bal y Gay • El Cine, por Antonio Montaña • El Teatro, por Joaquín S. Macgrégor • Libros, por Hugo Padilla y Carlos Blanco Aguinaga • Dibujos de Andrée Burg y Juan Soriano.

mez de la Serna, que en su ensayo sobre lo cursi reprochaba ya a Juan Ramón haber abandonado sus malvas y sus rosas, sus misivas lánguidas de poeta desahuciado, y haber dejado de ser "un loco cursi y sublime". Por una vez, la intuición casi genial de Gómez de la Serna erró. —Pero no, no erró, puesto que el respeto no ha sido nunca su rasgo saliente, y lo que se proponía, que era enseñarnos lo cursi como nadie nos lo había enseñado, lo logra estupendamente. Sólo que, por otro lado, haber adivinado adónde llevaba a Juan Ramón la curva majestuosa de su fatal desarrollo, ¿no hubiera sido una intuición digna de su mágico poder de adivinación?

Porque Juan Ramón —y esto es importante— tiene curva. Es de esos artistas, caídos ya casi en desuso, que se desarrollan sin cesar, se enriquecen sin cesar, maduran sin cesar. Hay un prejuicio, tan extendido e injustificado como todos los prejuicios, según el cual los artistas —los poetas sobre todo— decaen rápidamente y carecen de desarrollo; en una palabra, son cada vez más torpes y más tontos. ¿Pero no estamos hartos de saber que "el arte es largo y la vida corta", y no tenemos cientos de ejemplos de artistas que han dado toda su medida a una edad más que avanzada? ¿No nos basta recordar las cumbres que alcanza el octogenario Tiziano, o los cuadros de la vejez de Rembrandt, o la *Elegía de Marienband* y el segundo *Fausto* del anciano Goethe o, más cerca de nosotros, las sucesivas juventudes de Picasso? Pero por lo visto es frecuente que los hombres tengan telarañas en los ojos, y cuando se convencen de que una cosa va a ser de esta o la otra manera, les cuesta menos trabajo verla como se convencieron, que como les está saltando a la vista que es. Y cuando se enteran de que Juan Ramón escribió tal poema a los sesenta y tantos o setenta años, ya pueden ustedes cambiarles subrepticamente este texto por otro escrito por Minou Drouet en sus albores: es más que probable que les parecerá que "va chochea" — y sinceramente, que es lo grave.

Yo creo, por el contrario, no ya que la última época de Juan Ramón es también la más plena, sino incluso que ahora y sólo ahora, ahora que hemos podido leer 2 ó 3 de sus últimos libros, es cuando nos damos cuenta de lo que sus otros libros eran en realidad; cuando se nos revela claramente toda su riqueza y cuando nos dejan ver por fin por qué eran como eran y adónde iban siendo de esa manera.

Bien sé que esto que estoy diciendo a muchos no les parece un elogio, sino todo lo contrario. Nuestra época tiende notablemente a las cosas absolutas: al gobierno absoluto, a la historia absoluta, a la bomba absoluta — y al poema absoluto. Dada esta tendencia, un poeta autor de poemas tan relativos que se necesitan unos a otros, se complementan, se corrigen y hasta se citan unos a otros, un poeta así tiene que parecer poco satisfactorio. ¿Cómo saber a cuál de esos poemas atenerse? No sé quién dijo que nuestra época es la de las antologías — y menos mal que no dijo la del *Reader's Digest*.

Hay por ejemplo un juego de salón — de salón culto — muy de nuestra época, que consiste en suponer que, perdidos en una isla desierta, nos sería dado salvar un solo libro, única lectura para toda la vida. Se trata de escoger — claro que de

manera tranquilizadamente imaginaria — el libro absoluto, total, suficiente, el campeón de los libros. Y en cierto modo, el poeta se esfuerza también en escribir este poema campeón, este poema autosuficiente. Pero los problemas del absoluto son bastante espinosos en este mundo tan relativo. Escribir poemas que se sostengan solos es, dicho de otra manera, escribir poemas aislados, y es también escribir poemas intercambiables. O poemas reversibles. Hay por ejemplo poemas modernos que no pierden nada cuando se leen sus versos en sentido inverso — y hasta los hay que ganan. Que tales poemas expresan, aunque sea por juego — que no siempre lo es —, un anhelo de autosuficiencia, me parece evidente. La obra de Juan Ramón en cambio es del tipo contrario. No sólo cada poema, sino la obra entera como un todo es irreversible. Su verdadero y más profundo sentido está en su desarrollo, en su curva, en lo que podríamos llamar su biografía propia.

Parece pues que esta obra no quiere que nos atengamos a ninguno de sus poemas, que nos detengamos en ninguno de ellos. Parece que nos dice que los pasemos

por alto, que no atendamos a lo que son, sino a otra cosa. ¿A qué otra cosa? En uno de sus poemas más citados, Juan Ramón mismo nos da tal vez la respuesta:

... *Que mi palabra sea
la cosa misma...*

Los *snoobs* de lo moderno, como puede verse, tenían razón en sus reproches. Porque esto es muy poco moderno. Querer que la palabra sea la cosa misma es lo contrario de lo que aconseja Mallarmé: pintar, no la cosa, sino el efecto que produce. Es lo contrario de lo que defendían los simbolistas y tras ellos los modernistas. Es lo contrario de lo que hacían los impresionistas en pintura. Y es también, aunque en un sentido muy diferente, lo contrario de lo que se proponen esos poemas reversibles de que hablé antes. Porque estos poemas aspiran probablemente a ser una cosa, un objeto cerrado; pero lo que Juan Ramón quiere no es hacer de su palabra una cosa, sino hacerla desaparecer precisamente como cosa, para que aparezca la otra cosa que no es ella, que ella nombra pero que no es ella. Juan Ramón quiere *expresar*. Querer expresar es traspasar las palabras, traspasar el lenguaje, traspasar el poema.

Estos ejemplos pueden servirnos para distinguir, en la poesía, dos posibilidades de uso del lenguaje, que podríamos llamar construcción y expresión. Son, por supuesto, posibilidades ideales, que no se encuentran en la práctica en estado puro ni totalmente realizadas. Pero sí creo que, como tendencias, pueden a veces distinguirse con cierta claridad. Creo, por ejemplo, que hacer que las palabras "se reflejen unas en otras" (como dice también Mallarmé) es tender a un uso del lenguaje como construcción; mientras que desear, como dice Juan Ramón,

*que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas,*

es tender a un uso expresivo. Creo también que rebajar el contenido a la categoría de "pretexto", como hace la llamada poesía pura, es querer construir; mientras que poner como contenido lo más candente de uno mismo, hasta el punto de hacer de la obra, como ha hecho Juan Ramón, casi una biografía profunda, una intrabiografía, es querer expresar.

Me interesa subrayar esta diferencia, por más que comprenda que esquematiza las cosas, porque a veces se ha hablado de Juan Ramón en relación con la poesía pura. El mismo se defendió de eso cuando llamó a su poesía "poesía desnuda". Poesía desnuda sí es, si aspira a ser la de Juan Ramón Jiménez; pero no poesía pura. La expresión ha sido siempre fundamental para él, y lo ha sido cada vez más, hasta llegar a los últimos poemas donde parece existir sola, donde la maestría adquirida a lo largo de tantos años le permite esa naturalidad, esa fluidez que nos da la ilusión de asistir directamente a lo que quiere decirnos, como si sólo así pudiera decirse, y que hace que solamente después nos demos cuenta de cómo está dicho, cómo está hecho el poema, sus peculiaridades, ritmo, rima, aliteración, vocabulario; que no le suceda lo que él mismo decía, tal vez injustamente, de otro poeta: "se le ve la lira". A él, en su última época, no se le ve la lira por ninguna

(Pasa a la pág. 8)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA
EUKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA
DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S.
A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO,
S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS,
S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO
DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL
PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL
FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

JUAN RAMON JIMENEZ

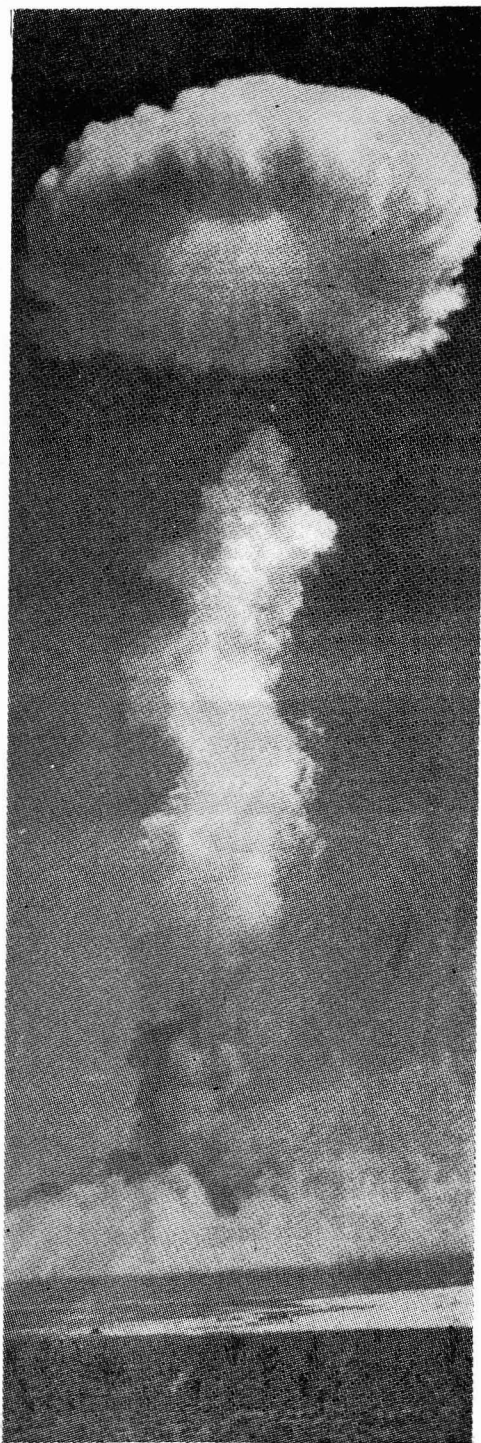
(Viene de la pág. 2)

parte; no se ve más que el sentimiento, la voz desnuda. Es, para decirlo con una expresiva frase popular, puro canto y nada de ópera. En otras épocas suyas no había ópera (no es ése su tono), pero sí tal vez un poco de pentagrama, un poco de solfeo — solfeo muy peculiar por otra parte.

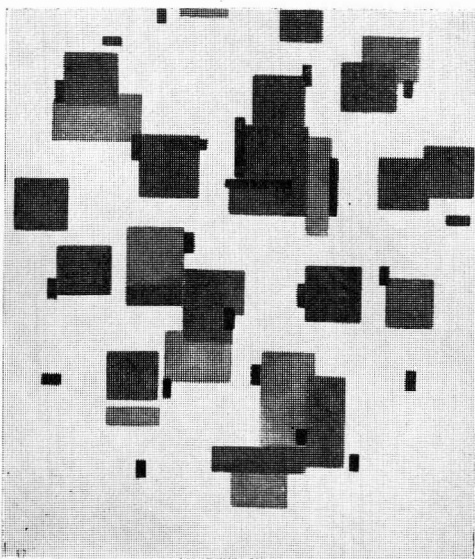
A lo largo de su obra Juan Ramón se había ido forjando un instrumento propio, un lenguaje de fisonomía muy acusada. Desde el vocabulario hasta la puntuación, pasando por la ortografía, el estilo de Juan Ramón era inconfundible. Pero aquí se ve lo que yo quería decir con construcción y expresión: cuando este instrumento estaba ya perfectamente templado y definido, cuando ya todos lo conocían, cuando más perfecto era, resulta que Juan Ramón nos muestra que no está ni dominado ni fascinado por él; que lo considera sólo un instrumento, un aprendizaje del que conservará únicamente lo que le convenga para sus fines de cada momento: es decir, para expresarse en cada momento. Ya en *La estación total* su lenguaje empieza a suavizarse, a hacerse menos violento, más elástico, menos acusado. Y en los *Romances de Coral Gables* vuelve de pronto a una sencillez de metro y expresión como la de sus comienzos, sólo que con toda la maestría y todo el dominio adquiridos en este tiempo.

La obra entera de Juan Ramón, como la de todo gran poeta, es una lucha y un equilibrio constantes, un "dinamismo", como diría él, entre esas dos tendencias: construir y expresarse. Por eso la suya no es "poesía pura", porque la poesía pura pretende suprimir uno de los términos, pretende construir solamente, en nombre de una belleza ideal, mediante un lenguaje que sea, como dice Valéry, "impermeable a las cosas del alma". Incluso en su época de más acusado estilo, en la época de *Estío*, de *Eternidades*, de *Piedra y Cielo*, la obra de Juan Ramón no dejó de ser nunca una especie de diario. No creo que nadie se haya atrevido a poner a un libro de poemas un título siquiera parecido, en este sentido, a *Diario de un Poeta Reciencajado*. Lo que busca además en su lenguaje propio de esta época, no son brillos ni halagos, no es sacar partido de las cualidades que suelen considerarse las más propias del lenguaje como tal; sino más bien dar a este lenguaje una especie de opacidad, como una sujeción y esquematismo que impidan retardarse en él y distraerse de la idea. Llega a veces a un estilo casi telegráfico, al poema de dos o tres versos; y también a un retorcimiento violento, como conseguido a martillazos, que no es precisamente, por lo menos a primera vista, cosa grata al oído; porque su música se dirige más bien al intelecto. En efecto, no hay por qué escandalizarse: el intelecto también tiene su parte en la poesía, y atreverse a intitular *Canciones Intelectuales* a un grupo de poemas no es una de las menores pruebas de penetración que ha dado Juan Ramón Jiménez.

Con respecto a la expresión, es significativo que la prosa de Juan Ramón sea mucho más estilizada que su poesía. Lo



"tiende a la bomba absoluta"



"belleza impasible y casi matemática"

cual, en el fondo, me parece lógico. Se ha dicho que la prosa es un procedimiento más artístico, más elaborado, más artificial que la poesía. Para el poeta, por lo menos, creo que sí lo es. En la prosa Juan Ramón concede más a la construcción, porque en ella la expresión es más indirecta. Para el poeta, para cierto tipo de poeta al menos, la poesía apenas es arte. En ella la expresión es tan directa y en vivo, el contenido tan inmediato para su autor, que casi parece que el poema es espontaneidad pura, sin artificio, sin arte. Por eso no es de extrañar que cuando una doctrina quiso llevar esta espontaneidad a sus consecuencias extremas, haciéndola incluso automática, hayan sido los poetas los que se pasaron casi en masa a su bando, mientras que los novelistas, dramaturgos, etc., la acogieron con bastante frialdad. Pero el surrealismo ha sido siempre un problema muy complejo, entre otras cosas por ese *automatismo* a que redujo la *espontaneidad*. Me imagino que fue este rasgo, o sus consecuencias, el que hizo que Juan Ramón se mantuviera siempre totalmente alejado del surrealismo. Esta es una de las cosas que se le reprochan a veces. Pero a un poeta del tipo de Juan Ramón esta escuela tenía que serle, no sólo ajena, sino incluso superflua.

Este problema de las escuelas, *ismos*, o como se les quiera llamar, complica increíblemente las cosas en nuestra época. Supongo que siempre ha habido, visto desde su momento, cierta confusión de este tipo; pero dudo que llegara a los extremos de nuestros días, en que es posible ver comiendo en el mismo plato, o en la misma antología, al que ya no es surrealista, al que todavía lo es, al que no lo fue nunca, y hasta al que todavía no lo es pero lo será de un momento a otro, etc., etc. Cuántos ha habido que, en este barullo, se han visto arrastrados a cambiar varias veces de bando. Esto es lo que Juan Ramón supo evitar. Que Juan Ramón concedió siempre gran importancia a esa espontaneidad más o menos subconsciente que los surrealistas elevaron a la categoría de diosa, es indudable. Pero evidentemente no podía *quedarse* en la espontaneidad automática, él que, bastantes años antes de que se hablara de surrealismo, se había pintado a sí mismo como un *medium* utilizado por un poder oscuro; pero que, enfrentándose a él, intentaba vencerlo y someterlo. Es el conocido poema que acaba con este verso:

... he de saber qué digo, un día!

él que ha dicho, con un tono un poco de defensa: "Sí, me gusta el orden, antes y después de crear." Para poetas de este tipo la vigilia, la razón y el intelecto tienen una función en la poesía — la tienen, sencillamente porque la tienen también en la vida. Para estos poetas el verdadero problema es expresarse, y es precisamente eso: un problema al que se enfrentan, una tarea, una cuestión de desarrollo y de plenitud. No, como en el surrealismo, una función mecánica, contenida en sí misma, que se trata cuando mucho de desencadenar de una vez por todas, y quedarnos viendo cómo funciona sin intervenir. Sino algo que se ausculta, se prueba, se intenta comprender, se corrige, se amplía. Porque para ellos expresarse es, evidentemente, revelarse. Pero esta ex-

presión sacada a la luz, esta revelación de la que se toma conciencia, se convierte también y al mismo tiempo en proyecto, en plan, en voluntad de sentido. Para el poeta que parte de esta manera de ver las cosas, el poema no puede ser sólo un automatismo revelador, una manera de saber quién es él (o quién es su subconsciente, que seguramente no es lo mismo); sino también una manera de hacerse como se desea, de desearse de tal manera y luchar por hacerse como se desea. Es lógico pues que esta manera de expresarse sea ante todo temporal, se desarrolle y crezca y guarde siempre relación con sus momentos anteriores.

El automatismo psíquico no tiene desarrollo, y por dos motivos: por automatismo, y por psíquico. Un automatismo puede perfeccionarse, por ese perfeccionamiento no es un desarrollo en el sentido vital. En cuanto a lo inconsciente que expresa —suponiendo que exista, que todavía está en discusión— es siempre equivalente. Un inconsciente no es mejor ni peor que otro, un momento del inconsciente bien vale otro momento. Al inconsciente no se le pueden pedir cuentas: no es una persona, sino un aparato que tiene la persona, tan aparato como el digestivo. No es responsable, no entra en la categoría de los valores. Por eso precisamente puede tener un automatismo. Ahora bien, este sistema tiene la gran ventaja de suprimir el problema del estilo, de la construcción, del mismo modo que el purismo en su forma ideal suprime el problema de la expresión.

Pero para los poetas de este otro tipo que dije antes, del tipo de Juan Ramón, ninguno de estos dos términos puede suprimirse. Todo lo que el poeta descubre como más peculiar e involuntario de sí mismo: su tono, su atmósfera, su ritmo, su música; todas estas cosas son para él datos que se trata de respetar y aprovechar al máximo, pero para hacerlos subir, por decirlo así, a un piso superior; para expresarlos en la luz y fundirlos con la expresión de todo lo demás: de los fines, de los anhelos, de las preferencias conscientes, de las ideas. De lo que se trata, en una palabra, es de fundir las facultades y los límites dados, por un lado, y los proyectos e ideales libres, por otro, en una unidad superior, una unidad de sentido para la que no encuentro mejor palabra que destino. *Destino* es justamente uno de los títulos que Juan Ramón ha utilizado para su obra completa, y una de las palabras más frecuentes en sus poemas de la última época. Tener, no sólo una vida, sino esa forma superior de vida que se llama destino, es, en primer lugar, tenerla toda ella expresada, es decir toda ella sacada al mundo del sentido, de lo que tiene sentido —aunque sea un sentido más bien inefable. En segundo lugar, tenerla toda libre, es decir escogida — o asumida, que es como una forma de escoger lo que no se podría rechazar. Vivir, como dice Juan Ramón

con decisión de dioses verdaderos

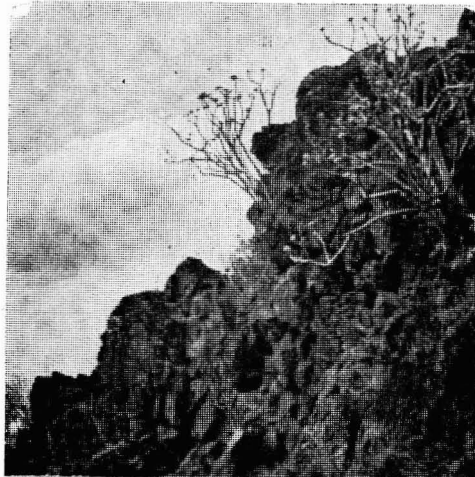
o, como dice también él:

*Un día, al fin, todo limpio,
un día libre de libres.*

Juan Ramón me parece pues representativo de un tipo de poeta y de un tipo de poesía que para mí es urgente revalo-



—Du
“¿quién es su subconsciente?”



—Brasil - Arquitetura Contemporânea
“en ese espino seco”

rizar. Es ese poeta demasiado poco artista para satisfacer a los puristas, soñadores de exangües abstracciones, que quisieran ver en el arte un juego superior y un ejercicio glacial del desdén. Y al mismo tiempo, demasiado consciente y luminoso para gustar a aquellos otros que, asqueados o vencidos por ese carácter siempre inconcluso y medio fracasado, siempre de verdad a medias y de torturante ambigüedad que tiene la vida consciente, quisieran volver a una especie de vida uterina subparadisiaca, que si no desdena la vida puesto que protesta contra ella, tampoco la mira de frente como exige ser mirada. Ya sé que estas cosas, el desdén mental o el arrobamiento delirante, pueden ser y han sido a menudo heroicas. Pero hay un heroísmo oscuro y constante, modesto en cierta forma, que para mí es el único verdaderamente viril y que consiste en vivir la vida, nuestra vida particular de cada uno, sin remitir nuestra justificación última a otro lugar. Quiero decir que ese tipo de pureza soñada por ciertos artistas constructores de todas las épocas, esa pureza del que avergonzándose de vivir, se justifica sin embargo de seguir vivo en nombre de una belleza impasible y casi matemática, que se trata de oponer a esa vida misma; eso no me parece de veras heroico, sencillamente porque es tranquilizador como el suicidio. Cuando en el *Bhagavad Gita* el dios encarnado explica al joven guerrero la necesidad de la acción, es decir, del mal y de la impureza, resume su lección en estas palabras: “No renunciar a las obras, sino al fruto de las obras.” Para el artista renunciar al fruto de las obras es renunciar a sustituir la vida por el arte; comprender que esos frutos que su vida

da en forma de arte, ni le eximen de vivir como viven todos, ni puede remitir a ellos su destino de hombre, sino sólo expresarlo.

Aunque se ha hablado mucho del orgullo, del egoísmo y hasta de la torre de marfil de Juan Ramón, creo que este carácter de expresión de una vida y de un destino concretos no podría negárselo nadie a su obra. Se usa hoy en día la palabra “intimista” para insultar a ciertos poetas. A mí, acusar de “intimista” a la poesía lírica me parece tan absurdo como acusar de racional a la lógica. Porque, en fin, una cosa que se define como arte, que es además arte sin personajes, que no es figurativo y donde el ritmo es, históricamente, el rasgo exterior más constante, ¿cómo podría no ser íntima? ¿Cómo podría un poema, aunque fuese una oda a Stalin, estar hecho de otra cosa que de ritmo, sensaciones, sugerencias, asociaciones y otra serie de cosas que, puesto que no pueden, por definición, obtenerse objetivamente, son necesariamente íntimas? Otra cosa es que se nos diga que sólo tienen valor aquellos poetas cuya intimidad coincide con la del mayor número. Pero ¿cómo saberlo, puesto que es intimidad? ¿Cómo saberlo sino cada uno por sí mismo — es decir otra vez íntimamente?

Juan Ramón es en efecto un poeta “intimista”; es decir, un poeta. Pero el “intimismo” no es lo mismo que el juego purista o abstracto. Expresar sentimientos íntimos es expresar y es sentimiento, es decir, es vida y destino. Expresarse es pues, para este tipo de artistas, el problema y el ideal último. Pero el hombre sólo puede expresarse construyendo. Toda la vida es expresión, que hacer expresivo, pero la poesía es la expresión que quiere ser expresión, que no es sólo una emanación del acto que va a otro fin, sino del acto que si expresa se cumple. Por eso para estos artistas construcción y expresión son los dos términos de la obra de arte, pero no son dos términos simétricos. Porque la obra de arte es un puro construir que aspira a la desaparición de la construcción. Es un puro artificio encaminado a la espontaneidad. Por eso este artificio no será nunca confundido por ellos con un fin. El artista pura-



“no busca únicamente la belleza”

mente constructivo se propone la belleza y alcanza *tan sólo* la belleza, esa belleza preciosa tan diferente de la otra, cálida, palpitante, jadeante a veces y hasta sudorosa si es preciso y que yo llamaría, para distinguir, hermosura. La belleza, en cambio, es ésa que la estética ha definido siempre principalmente por su carácter *desinteresado*, y cuyas leyes no son más que las del gusto, fácilmente vulgarizado en placer o estragado en refinamientos. Pero la historia misma debería enseñarnos que el arte no es sólo arte, que el artista no sólo no busca únicamente la belleza, sino que en ocasiones puede incluso buscar conscientemente la fealdad. Si lo feo, lo grotesco, lo repugnante, tienen en nuestra época tanto lugar en algo que sin embargo seguimos llamando arte, me parece bien claro que no podemos seguir llamando arte a la belleza. No es que ahora lo feo nos parezca bonito, no; es que nos gusta lo feo. Cuando digo que nos gusta es una manera de hablar: quiero decir que nos expresa, que nos sirve para expresarnos, y del modo menos desinteresado del mundo, puesto que no es para olvidar nuestros intereses, sino precisamente para no distraernos ni un momento de ellos, de los más entrañables de ellos, para lo que los expresamos. Creo pues que podemos concebir un arte para el que la belleza no sea su fin, sino sólo su cuerpo; y cuyo verdadero fin sea expresarse en ese cuerpo, y expresarse en ese sentido doble: no sólo mecánica, automáticamente, sino también consciente y libremente, porque vivir no es sólo vivir; el sólo hecho de existir es ya un juicio sobre la existencia, una especie de definición, una elección de lo que será su esencia para nosotros.

"Para mí —dice Juan Ramón— la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca." Es esta poesía fundida con la existencia, nunca objetiva, es decir nunca pura construcción, pura cosa, puro objeto para el gusto, esta poesía que no es más que la expresión de la persona y de su destino, de sus búsquedas y encuentros de su destino, la que no podría, como dije antes, crear poemas del todo independientes unos de otros; la que renuncia al fruto de las obras porque renuncia a hacer frutos válidos por sí en abstracto, sino válidos sólo como frutos de las obras, es decir de la vida concreta, del destino particular que les da su calor y su sangre.

Así, las épocas anteriores de Juan Ramón, que él mismo ha llamado *sensitiva* e *intelectual* respectivamente, era lógico que le llevaran a una época tercera, que —como dice él— "*supone a las otras dos*", y que él considera una época de hallazgo y de realidad: "*realidad de lo verdadero suficiente y justo*". Su camino ha sido el natural de todo hombre, de todo pensamiento. Empieza siendo *sensitivo*, *artístico*, *objetivo*; empieza con algo parecido a lo que los filósofos llaman "*realismo ingenuo*". Esta época culmina, para mí, por un lado en las "*Historias para Niños sin Corazón*" y por otra en las "*Marinas de ensueño*". En las primeras el artista joven, descriptivo, pintor, el artista constructor empieza por poner poco de sí mismo en su obra, porque todavía no sabe bien quién es, y para saberlo precisamente hace esa obra; ese artista todavía artífice alcanza por primera vez plena-

mente el máximo de expresión que esa manera puede dar. Juan Ramón todavía cuenta, todavía no canta, pero cuenta ya con voz emocionante y melodiosa: "La carbonerilla quemada", por ejemplo, es puramente narrativo; pero a mí por lo menos me siguen dando ganas de llorar cada vez que lo leo. En las "*Marinas de ensueño*" entra ya en mucha parte la expresión consciente; pero es expresión de sensaciones, el poeta es pasivo, resonante, sensitivo: es, evidentemente, *modernista*.

Y rápidamente la evolución sigue su curso. La época *modernista*, según el propio Juan Ramón, dura en él unos tres años; según Díez-Canedo todavía menos. Y empieza la segunda época, crítica, intelectual, de dudas y desconfianza con respecto al mundo exterior; algo parecido a lo que los filósofos llaman "*idealismo crítico*". Es la época de la búsqueda del estilo personal, acusado, antipático a sabiendas. Es también la época que le ha dado fama de *soberbio* —lo cual era natural, puesto que su propósito, que es fundar todo en la idea y por lo tanto en el yo, él lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Es la época en que dijo cosas como éstas:

*Sé bien que soy tronco
del árbol de lo eterno,*

¡No estás en tí, belleza innúmera

...

¡Estás en mí...

Yo solo. Dios y padre y madre míos...

etc.

Pero es también la época en que un día soleado, frente a ese sol tan real que parece gritar: "*¡verdad, verdad!*", el poeta de pronto se siente como acusado, como desnudo, y exclama:

—¡Sí, soy mentira!

Ya entonces Juan Ramón se da cuenta de las limitaciones de su segunda postura. Describiendo, por ejemplo, un tran-

vía donde viajan él, una mujer y un niño, dice:

... ¡Silencio!

*Ninguno —¡amor, dolor!—
nos comprendemos.*

—Y el sol muere.

*Y nuestra triple ignorancia
se queda en sombra. ¡Silencio—'*

Y en ese famoso soneto espiritual donde habla de "la elevada torre de su divino pensamiento", y de "guardar su lira del vano viento", de pronto, como palideciendo, se pregunta:

Mas ¡ay!, ¿y si esta paz no fuera nada?

y acaba:

*Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego,
(¡todo!*

... ¡y yo soy sólo el pensamiento mío!

Ese "tú eres tú" me parece importante. Es en el "tú", en el amor, como es natural, donde va a redescubrir la realidad, donde va a alcanzar la aceptación de los otros y del mundo exterior, y por allí una comunicación indudable y viva a la que pondrá el nombre de dios. He aquí esa comunicación sentida al acariciar a un perro:

*El siente (yo lo siento) que le hago
la caricia que espera un perro desde
(siempre,*

*la caricia tranquila del callado
en igualdad segura de expresión*

Es un dios bien particular, un dios con minúscula, inmanente, "deseado y deseante". En esta época final el poeta se expresa con toda plenitud, consciente de su expresión, y sin luchar ya por defenderse, en la idea, de la realidad exterior. Es, como dice él,

el embriagado dios del suceder

*...
feliz de repetirlo cada día todo.*



"toda la vida es expresión"

—Photography

Entonces, como sucede en algunos de los *Romances de Coral Gables*, puede expresar, maravillosamente y en toda su profundidad, las sobrecogedoras situaciones de la existencia verdadera, es decir de la existencia de un yo indudable en un mundo indudable. Pocas cosas, a mi entender, merecen menos que esto el nombre de evasión o de torre de marfil.

Esta final revelación de su vida, expresada en su final canto conseguido, es la que cuaja por ejemplo en el poema "Del fondo de la vida". En ese espinoso seco del que habla el poeta encarna la visión, la revelación de la realidad, de que la realidad es verdad; la revelación de la consistencia de las cosas en su "expresión distinta", como dice el poeta; la certidumbre de que, como ha dicho

otro poeta actual, "la vida no es sueño". Ver esto, ver esta revelación viva, vivida, vital, ver esto en un espinoso real, como sentido de lo real, o, para decirlo con sus palabras, "como hueso semillero de lo real", verlo y expresarlo como él lo expresa, con su peculiar ritmo natural, con su peculiar estilo escogido, con sus ideas y su sentimiento, revelándose y construyéndose a un tiempo, dando voz a su destino en los dos sentidos de la palabra: como fatalidad aceptada y como sentido conquistado; hacer de todo esto: sensación e invención, idiosincrasia y cultura, facultades y albedrío, revelación y comprensión, realidad e ideal, todo fundido, una unidad viva y luminosa; eso es para mí la poesía, por lo menos la única que de veras me importa: la poesía viva.

El indio elegíaco se impacienta a veces y murmura: *Si quieres conmoverte, llora tú primero.* (Paris, 22 de diciembre de 1920.)

A lo cual contesto al instante: "¿Qué yo he estrangulado al indio? No fui yo, usted me confunde. Yo soy mucho más indio que usted."

Gabriel Alomar dijo, a propósito de *El plano oblicuo*:

Siento por Alfonso Reyes una grande admiración. Difícilmente podría asegurar cuál es la personalidad que en él predomina, si la del crítico de cultura honda y vasta o la del literato refinadísimo. En él se unen, además, otras dos cualidades, no siempre acordes en nuestros escritores: un dominio pleno de la cultura nacional española y una educación de verdadero *aristocrata* literario, ciudadano de la metrópoli del espíritu, en un supranacionalismo disperso a través de la vana y común distinción de las patrias. Alfonso Reyes es un ejemplar exquisito del esfuerzo de superación americano, constituido por tres grados de elevación sobre el tronco natal: la percepción depurada del propio americanismo (grado subjetivo); la bebida de aguas vivas en el manantial de la estirpe española (grado instructivo), y la apelación a la resultante máxima de la cultura actual, en las grandes metrópolis (grado educativo).

Acabo de recibir de Alfonso Reyes un libro, en el cual se refleja esa personalidad múltiple y rica. Se titula *El plano oblicuo*. Es una colección de cuentos y diálogos. Como pertenecen a diversas épocas, se ve a través de ellos la formación personal del autor. La divina Ironía sonríe (no sé si tristemente) bajo esas narraciones de gracioso funambulismo. Un ave ha pasado sobre nuestra lectura. ¿El cuervo de Poe? ¿El buho de Atenas? Yo creo que es el azor invisible de nuestras ceterías, siempre a la caza de la emoción eternamente nueva. Hay en esas páginas, singularmente, un diálogo entre Aquiles y Helena que parece continuación mental de las escenas del segundo *Fausto*, cuando Mefistófeles, disfrazado de Forkya, prorrumpe en burlas sardónicas, en pleno retorno de la herencia trágica, mientras Helena traspone de nuevo el umbral del palacio de Menelao en Esparta. Rectifico: he dicho "Ironía", y debí decir *humor*. Esa página y las del otro diálogo burlesco-erudito entre Eneas y Ulises son cepas de la vid heiniana. Reyes es un bulbul mexicano que anidó en los parques de Dusseldorf... Pero que aprendió también a cantar en el jardín paterno de Hardenberg, "a quien los libros llaman Novalis".

Pero ¿qué estridencia triunfal y satirizante corona el final de esa facécia? ¿No será el cacareo del gallo socrático que se le escapó a Critón al ir a sacrificarlo a Esculapio? "El gallo, a voz en cuello, clarinea: ¡Acuérdate de aquel día." (Los *Lunes de EL IMPARCIAL*, Madrid, 2 de enero de 1921.)

En 21 de febrero de 1921, Manuel F. Cestero escribía a Pedro Henríquez Ureña (creo que de una a otra ciudad de los Estados Unidos):

Leo el libro de Alfonso... Buscando la justificación del título, he hecho esta observación que parece justificarlo. Leo *La cena*, por ejemplo. En uno que otro párrafo, cuando mi espíritu empieza a emocionarse, Alfonso corta la emoción y sigue impertérrito devanando la seda de su discurso. Para convencerme de mi observación he buscado en otros capítulos lo que en *La cena* encontré, y me ha sucedido lo mismo. Se siente esto: como si caminara uno por sobre una fresca y suave superficie plana, y de momento lo sorprendiera un declive por donde el cuerpo se corriera asustado, hasta no lograr por sí mismo ponerse nuevamente de pie. ¿Me explico bien?

Más o menos, esto había de decir en un extenso artículo "Ensayos críticos: Alfonso Reyes" (*Cuba Contemporánea*. La Habana, febrero de 1922).

En cuanto a los que creyeron ver en mi libro no sé qué peligros exóticos, asumiendo una actitud "racista" *avant la lettre*, parece que les contestara ahora el malogrado profesor Manuel Olguín, de la Universidad de Los Angeles, quien, examinando mis ataques contra las impostu-

HISTORIA DOCUMENTAL

XI. *El Plano Oblicuo*

(Segundo artículo)

3.

EL PLANO OBLICUO fue recibido con un gustoso desconcierto. Venía de zonas aún no frecuentadas entonces. Ante todo —como siempre me ha sucedido a lo largo de mi carrera— la crítica y los amigos manifestaban cierta extrañeza por el hecho de que yo mezclase la erudición y la poesía — en verso o en prosa. "¿Cómo usas sombrero, si usas zapatos?", parecen preguntarme una y otra vez.

—Usted no nos engaña, Reyes —dijo Valle-Inclán hojeando el libro—. Usted fuma marihuana como yo, o toma alguna cosa...

—Agua destilada —le dije—. Todo eso no entra, sino sale. Lo traigo adentro, sencillamente, y tal vez por eso vale poco.

Félix Lizaso escribía a José María Chacón:

Alfonso me mandó su *Plano oblicuo*... No sabe usted qué inquietud me produce ese aspecto de su talento. Noto por suerte, en las fechas de los trabajos, que son de hace mucho tiempo. Reconozco que me gustan, pero me desconciertan completamente. (De la Habana a Madrid, 14-xii-1920.)

Y al mes siguiente, me escribía más o menos: "¿Cómo es usted? ¿Está usted en sus cosas o es su antípoda quien las escribe?"

Arturo Farinelli me había escrito poco antes:

Francamente, me sorprende esta nueva (?) actividad suya, la destreza, originalidad, malicia, el humor de su narración un poco a lo Hoffmann, a lo Poe, con recuerdos de lecturas espiritistas y con una mescolanza de las lecturas y cosas españolas que muchos pudieran envidiarle. Las bizarrías más extremas no podrán agradar a muchos: desconcertarán... Pero ¿dónde diablos halló la provocación para estas sus bellas y originales divagaciones? (Barcola, presso Trieste, 11-xi-1920.)

Rufino Blanco Fombona me confesaba así su desazón:

Me ha producido (el *Plano oblicuo*) una sensación de extrañeza constante, desde la primera hasta la última página. Nada más distante de toda cosa corriente, sin caer en rebuscamientos ni de tema ni de exposición. Se advierte un carácter y una pluma husmeadores de sensaciones difíciles y nuevas, un conocedor de varias literaturas, un erudito

de mis LIBROS

Por Alfonso REYES

artista, un hombre que autoriza con su nombre y con su arte modos de sentir y de pensar de razas muy distintas de aquella a que pertenece. Para ilustrar con ejemplos y pormenores lo que digo en cuatro palabras de resumen, necesitaría escribirle un folleto, no una carta. (Madrid, 20 de oct., 1920.)

Ventura García Calderón dejaba traslucir, con otras palabras, una impresión parecida:

Para corresponder en algo a su gentilísimo envío del *Plano oblicuo* le mandaré dentro de pocos días un nuevo libro, *Cantilenas*, en donde sale a luz el indio elegíaco que todos llevamos adentro. Usted ha estrangulado al indio. *Tant mieux ou tant pis ou tant mieux*, decía Verlaine. Un ario burlón, un Estebanillo filósofo se desliza por el plano oblicuo para explorar todos los recodos del espacio y del tiempo. No se fatigará como Bouvard y Pecuchet, porque lo lleva de la mano la musa de la ironía; pero algunos desearíamos que le acompañase también la musa de la piedad.



A. Farinelli— "bellas y originales divagaciones"