Ac. Esp. II-198

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

SENTIDO DE LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 19 DE OCTUBRE DE 1980 EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO PRIETO

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON GONZALO TORRENTE BALLESTER

MADRID

1980

SENTIDO DE LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

R.24367

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

SENTIDO DE LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 19 DE OCTUBRE DE 1980 EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO PRIETO

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON GONZALO TORRENTE BALLESTER

MADRID
1980

Depósito Legal: M. 32779-1980.

ISBN 84-600-2011-8.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1980. — 5221.

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. D. CARLOS BOUSOÑO PRIETO

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. D. CARLOS BOUSOÑO PRIETO

Señores académicos:

He de empezar por agredeceros, con emoción muy verdadera, a todos vosotros en conjunto y a cada uno en particular, la confianza con la que tan altamente me habéis honrado al acogerme generosamente en esta Casa, desde la que yo quisiera responder en adelante, a tanta benevolencia, con el esfuerzo y el trabajo que mis modestas fuerzas me permitan desarrollar. Mi emoción se acrecienta, además, por el hecho de que en esta Corporación, cuyas tareas voy desde ahora tan gustosamente a compartir, se hallan algunas de las personas que yo he admirado más a todo lo largo de mi existencia. Resulta reconfortante penetrar en un lugar hecho de la frecuentación de tantos maestros que son, en vario modo, amigos del recién llegado, y tantos amigos de éste, que siempre le han sido, y en el más alto grado, maestros.

Y por si todo esto fuera poco, el que os habla viene a suceder en la silla académica a un hombre eminentísimo (amigo personal, además de miembros de mi familia que me son, en todos los sentidos, muy próximos), un hombre que ha sido, entre otras cosas no menos grandes, un excepcional escritor, don Salvador de Madariaga, persona a quien los españoles, y no sólo ellos, debemos admiración por supuesto, pero también profundo respeto y reconocimiento fervoroso. Al hablar de esto último aludo sobre todo a aquel aspecto de sus actividades que se sale del campo propia-

mente literario y hasta del político, para operar en terreno fundamentalmente ético. Su trabajo en pro de la paz mundial, sentido muy a fondo por él como una misión urgente y personalizada, hizo que en Europa se reconociese significativamente a don Salvador como la «conciencia de la Sociedad de Naciones» y que más adelante, en 1973, se le hubiese de conceder el importante Premio Carlomagno, destinado a honrar el europeísmo en una dirección ética. Es emocionante seguir día a día en sus *Memorias* el despliegue de la gran esperanza, que a la sazón cundía en el interior de las mejores conciencias, la esperanza del advenimiento de la concordia definitiva entre los hombres; ver cómo esa esperanza se levanta primero auroralmente; cómo luego algunas personas, entre ellas tal vez con más denuedo don Salvador, luchan para que sea mantenida incólume (aunque como barco en una horrorosa tempestad), reparan presurosos sus vías de agua, acuden a cada resquebrajadura, se agitan afanosos, hasta que el desastre (fruto sin duda de lo prematuro del empeño) hubo al fin de sobrevenir. La fuerte personalidad de Madariaga y su específico talento hicieron que España representase en la Sociedad de Naciones un papel bastante más importante o lucido que el que le hubiese correspondido por el peso estricto de sus cañones o el auge de su economía. Pero yo quiero destacar aquí, sobre todo, la tenaz y cotidiana lucha de don Salvador, la minuciosidad con que intentó resolver el menudo o grave problema mundial de cada hora, con la vista fija en la grandiosa empresa universal de la paz, de la unidad de todos los hombres. Y esta generosidad de su actividad, pues generosa era, en definitiva, la tarea en cuestión con la que, más allá de todo nacionalismo, se identificaba, es perfectamente coherente con otra característica que llama la atención en su psicología: el desprendimiento y libertad desde donde fue construyendo su vida. Veamos. Se hace ingeniero de minas en

París, pero abandona esta profesión, que a la sazón era tan apetecida, para hacerse mero crítico literario del *Times*. Va luego a la Dirección de Desarme en la Sociedad de Naciones. Y cuando tenía allí asegurada una brillante carrera, la deja inesperadamente, en 1928, siguiendo un impulso repentino, al modo que tanto había de caracterizarle, y acepta una cátedra en Oxford. La dimite, a su turno, al ser nombrado embajador en Washington de la flamante República española, y, al poco tiempo, es trasladado, con igual categoría, a la Embajada de París para que simultáneamente pudiese atender un puesto en la Sociedad de Naciones, en cuyo Consejo descolló poderosamente a causa de su preclara inteligencia, su absoluto dominio de los idiomas y de los problemas, y, sobre todo, a causa de su imparcial y limpia rectitud moral. Esta versatilidad de su conducta no era, por supuesto, inconstancia, sino riqueza interior que le desbordaba, y, más aún, como ya dije, libertad y desinterés, tan peculiares de los espíritus verdaderamente creadores. Frente al atesorar, como aspiración mezquina y alienante de tantos hombres de nuestro tiempo, don Salvador estuvo siempre atento a la realización de su ser, y esto se hace especialmente encomiable, por otros motivos, en un español, pues sabido es el amor de nuestros compatriotas por los puestos seguros e inamovibles. Su españolía, que era grande, se encaminaba, evidentemente, por mejores derroteros. Y toco aquí otra de las notas que definen su personalidad. Pues resulta que este hombre que se ha pasado la vida fuera de España, supo amarla, en la distancia, como muy pocos, sin deponer, sin embargo, en ningún momento, al escribir sobre ella, la objetividad del historiador, incluso cuando se trataba de lo más cercano y proclive a la exaltación de los interesados instintos. Asombra precisamente la ecuanimidad con que sabe enfrentar los problemas más conflictivos de nuestro país: por ejemplo, la política contemporánea en su libro *España,*

al referirse al tiempo de la guerra civil, en el que parece que habría de triunfar necesariamente el apasionado partidismo. Pues no: Madariaga, hasta en ese momento de grave remoción de las almas, es fiel a la justicia, y percibe las virtudes de sus enemigos tanto como los posibles defectos de sus amigos. Algo similar nos admira, *mutatis mutandis*, en sus grandes libros americanos, amén de las virtudes que se veían en el otro libro recién aludido: la extrema capacidad de síntesis y el talento para acertar a concentrarse sobre lo esencial de cualquier asunto: lo mismo en el volumen dedicado a Colón que en el soberano acerca de Hernán Cortés, o en el de Bolívar, cuya tesis, el bonapartismo del personaje, si discutible acaso, abre un campo nuevo a la investigación y a la polémica. Y otro tanto ocurre en ese otro libro sintético donde el autor traza con mano maestra el complejo «cuadro general de las Indias», ingente tarea indispensable a la que Madariaga hubo de aplicarse con valentía y tino inigualable para poder llenar el hueco vergonzoso que existía al propósito en nuestra historiografía. Defiende a España, pero con la verdad, no con la piadosa idealización o con el misericordioso encubrimiento. Habla de la Conquista como de una gran hazaña, pero entendiéndola como empresa de hombres, sin ocultar ninguna de sus miserias, ninguna de sus injusticias, ninguno de sus abusos o crueldades, haciéndonos ver defectos y virtudes, magníficos heroísmos y egoísmos monstruosos o inhumanos desde la razón que llamaba Ortega «histórica», en la que todas esas cosas se hacen una sola, es decir, en la que todas esas cosas comparacen como formas diferenciales de una unitaria vitalidad. El minucioso estudio, que Madariaga hubo de emprender a fin de poder reconstruir —¡y con qué arte!— ese pasado nuestro, le sirvió, como subproducto interesantísimo, para escribir, además, una novela de preciso estilo y muy amena contextura, *El corazón de piedra verde*, novela cu-

riosa en grado sumo, pues se trata de una obra narrativa que, al margen de todo psicologismo, pero también de todo situacionismo moral o metafísico, se concentra en la acción y hasta en la aventura, un poco al modo, aunque modernizado, de la novela precervantina, pero donde los finales de capítulo o de subcapítulo suelen emanar vaharadas de la más auténtica poesía de nuestro tiempo.

Y llegamos así al aspecto más sorprendente de nuestro autor: su actividad poética. Empieza por asombrar el hecho de que esta actividad la ejerciese Madariaga con idéntica soltura y en todo caso desde dentro, en tres idiomas tan entre sí distintos como son el francés, el inglés y el español. Pero pasma más aún comprobar que la personalidad poemática que respalda cada una de esas tres discrepantes expresiones difiere fuertemente, en cada caso, de las otras dos. El Madariaga poeta en francés no se parece nada al Madariaga poeta en inglés o en español, ni estos dos últimos tienen tampoco cosa que ver uno con el otro. Ello plantea un delicado problema psicológico y hasta metafísico, y desde luego de metodología literaria, que vendría acaso a corroborar afirmaciones y descubrimientos de ciertas filosofías de nuestro siglo. Parece, en efecto, evidente, leyendo estos poemas trilingües de Madariaga, la importancia decisiva que en la configuración de la personalidad humana, y en el presente caso de la personalidad del poeta, tiene la situación concretísima en que nos hallemos. Por el mero hecho de incluirnos y hacer nuestra una determinada instalación lingüística, como diría Julián Marías, nos situamos de hecho también en una concreta tradición literaria, y desde tal lenguaje y tal tradición no sólo hablamos sino que en cierto modo «*somos*» o al menos «*es*» el narrador poemático que nos asalta desde los versos de que se trate. El Madariaga en francés desciende directamente de la tradición baudelairiana y posbaudelairiana, de donde de ningún modo viene

el Madariaga español, mucho más enraizado en cierta poesía de pensamiento, y hasta de concepto y agudeza, que ha sido una de las vetas de nuestra poesía castiza. Si el Madariaga en francés pudo así usar el símbolo y la sugerencia que tanto han caracterizado a nuestro tiempo (también, por supuesto, al tiempo hispano), el Madariaga en español siguió otro camino, una vía divergente a aquella por donde circulaba el poderoso caudal de la poesía contemporánea. Había en esta heterodoxia un precedente de alcurnia, el de don Miguel de Unamuno, tan apartado como Madariaga del sendero hollado genialmente por el común de los poetas del siglo XX. (Pero ahí termina el parecido entre Unamuno y Madariaga, pues ambos, en todo lo demás, son entre sí muy distintos y personales.)

Otros muchos libros escribió don Salvador, aparte de los mencionados. En uno de ellos, muy famoso, *Ingleses, franceses y españoles*, brillan las cualidades del psicológo y del especulativo de que dio también señales en sus libros de historia. En otro, titulado *Españoles de mi tiempo*, recrea el autor con gracia suma y rapidez expositiva, al modo utilizado también en sus *Memorias*, a ciertos personajes a los que mira siempre sin mala intención y a veces con manifiesto humor bienhumorado, si se me permite decirlo así. Y lamento carecer de tiempo para dejar constancia, con el recreo que merece, de todo lo que fue y significó entre nosotros, y también fuera de España, como literato de alcurnia en tres lenguas, don Salvador de Madariaga.

Pero he de entrar cuanto antes en el tema que hoy me compete desarrollar.

Los cuatro momentos fundamentales de la poesía contemporánea y el sentido de la evolución de ésta

Voy a ocuparme, en efecto, hoy de la figura de Juan Ramón Jiménez en su relación con la evolución de la poesía contemporánea, llamando así al período que media entre Baudelaire y la segunda guerra mundial, pues, a mi juicio, este acontecimiento bélico marca el comienzo de otra cosa, una «época» nueva, y hasta probablemente una «edad» nueva, a la que, provisionalmente, y mientras no surja el nombre definitivo que la historia le dé, podríamos denominar, un poco en broma, «Edad» o «Época» «Poscontemporánea». La razón de relacionar tan íntimamente la figura de Juan Ramón Jiménez con la evolución completa de la poesía de su tiempo se debe a que la delicadeza de sensibilidad de tal poeta hizo a éste estar siempre muy atento a lo que ocurría a su alrededor, y ello le permitió desarrollar su personalidad poética en el mismo sentido de la historia a todo lo largo de su vida. El caso es que su obra se ha convertido, de hecho, a nuestros ojos, en el eje o gozne en el que se producen, dentro de la literatura española, algunos de los cambios más significativos que van sucediéndose en el interior del vasto período de que hablo. Pues debo decir que la zona de fechas a la que estoy llamando «Época Contemporánea» consta de cuatro momentos más breves que se corresponden con cuatro instantes generacionales distintos, si hacemos las cuentas sobre la literatura francesa, cosa esta última nada arbitraria, ya que, en este tiempo, es justamente tal literatura la que lleva la iniciativa histórica de la mutación estilística. Los cuatro instantes en cuestión son: el instante parnasiano, el simbolista, el esencialista (o de la poesía pura) y el superrealista. Juan Ramón se viene a situar, desde nuestra lengua española, en el corazón mismo de tan amplia modulación,

que afecta, asimismo, bien que con cierto desencaje cronológico más o menos grande según los casos, a España y a otros países. El proceso ostenta sin duda una unidad de sentido que pronto hemos de examinar, y la poesía de Juan Ramón representa y llena, con mucho cuerpo y variedad, dos de las cuatro secciones mencionadas, exactamente las centrales, pero se siente afectada también, aunque en mucha menor proporción, por las otras dos: las que van en los extremos de la serie evolutiva. En la extensa producción de libros de su fertilísima juventud, tenemos al Juan Ramón simbolista, y luego en los libros de la madurez, a partir de *Estío* y *Diario de un poeta recién casado,* al Juan Ramón esencialista, al poeta puro. Pero no deja de haber en su obra inicial algún que otro toque parnasiano, y luego, más adelante, ciertas salpicaduras de fuerte irracionalidad que tienen mucho que ver y hasta que son, en cierto modo, la equivalencia en una diversa escala o estilo, de lo que en los poetas más jóvenes se constituyó como el movimiento propiamente superrealista.

Para hacer ver con claridad el significado fundamental de la obra de Juan Ramón y del cambio que ésta experimentó a lo largo del tiempo, conviene que antes nos representemos, todo lo gráficamente que podamos, la dirección misma de la corriente evolutiva en la que venía arrastrada la poesía occidental desde los tiempos del Romanticismo.

Pues he aquí que esa poesía, en su extenso y rico conjunto, ha seguido, desde la fecha que acabo de recordar (irrupción de la revolución romántica), un proceso muy evidente de progresiva interiorización, cuyos hitos de crecimiento en esa dirección son las sucesivas escuelas literarias. Y ello con una exactitud, con una precisión que, ante todo, asombra por su carácter matemático. Esta ley de adentramiento a la que me refiero preside, sin descanso alguno, a través del largo tiempo a que he aludido, la libre actividad

de los poetas de un modo tan puntual e inexorable como inconsciente.

En todas las épocas, los artistas han hecho, sin excepciones, la misma cosa con su arte: pretender expresar *la verdadera realidad*. Lo que cambia es sólo precisamente qué cosa se constituye, en cada sazón cultural, como «realidad verdadera». Según lo que en un momento determinado se tome como tal, el período llegará a tener, en su totalidad y en cada uno de sus pormenores, cierta fisonomía que le es propia. Lo que acabo de decir pretende, pues, significar que eso que llamamos «realidad verdadera» hace de «foco» emisor de las características del período en cuestión, responsabilizándose así, genéticamente, de ellas. Aquí sólo puedo añadir que los «focos», en el sentido dicho, de cada época son, no uno, sino varios, pero que detrás de todos ellos se esconde un elemento unificador que sería el auténtico «foco», el «foco primario» del cual los otros se relativizarían, en efecto, como segundos. No es éste el lugar de señalar cuál sea ese «foco» secreto unificador o «primario», ni las múltiples interrogaciones de toda clase que surgen de inmediato en nosotros al calor de lo expresado. Sólo agregaré que la tesis expuesta, si la desarrollásemos, vendría, no a oponerse, sino a absorber y a unificar dentro de su seno a las diversas metodologías anteriores, desde las más materialistas hasta las más espiritualistas. Dejemos, sin embargo, esa atractiva tarea de compadrazgo y unión para un instante más propicio y estrechémonos hoy a la consideración de uno solo, pero el más importante, de los varios focos secundarios que han regido, con su cambio a lo largo del tiempo, la evolución misma de la poesía en sus aspectos substanciales desde el comienzo del Romanticismo hasta el final del período propiamente «contemporáneo», cerrado, como dije antes, con la llegada de la segunda Gran Guerra.

Este «foco secundario» o «verdadera realidad» consiste, en efecto, a partir del Romanticismo, y aún, de otro modo, a partir de mucho antes, en una progresiva interiorización del radical objeto cantado. He aquí la «realidad verdadera», o una de sus esenciales porciones, para todo el lapso histórico que, como mínimo, se extiende entre el inicio de la época romántica y el final de la época contemporánea, o sea, a todo lo largo de lo que podríamos denominar, si se me permite el rótulo, «Edad Contemporánea», que incluye el Romanticismo como su punto de partida. Ahora bien: la interioridad humana que ahora crecientemente importa, en detrimento, claro está, de la realidad externa a la que para entendernos llamaremos objetividad o mundo objetivo, va trasladándose ininterrumpidamente a cada tramo histórico, con las consecuencias de todo orden que de ello se derivan.

Veamos. En el Romanticismo, la interioridad de que hablamos se llama, claro está, el «yo», que queda a la sazón, como es de sobra sabido, divinizado o cuasidivinizado. Los rasgos románticos todos nacen, de un modo u otro, de ahí: esto es, precisamente, lo que ocurre siempre con lo que venimos denominando «realidad verdadera», la cual, según dije, se responsabiliza de las notas todas del período que le corresponde. Concluido el tiempo romántico, la nueva época, la contemporánea, se abre declarando realidad verdadera, con más intimismo aún que antes, según he adelantado, no al yo, sino a lo que está *dentro* del yo. ¿Y qué es eso que está dentro del yo? Por lo pronto, en sus dos primeros estadios, o sea, en el estadio parnasiano y en el simbolista, lo que está dentro del yo es, claro está, la impresión —ya veremos lo que ocurre en sus dos tramos finales—. O sea: del subjetivismo romántico hemos pasado al intrasubjetivismo contemporáneo. Descompongamos ahora tan extenso período (me refiero al período «contemporáneo» entero en que triunfa la intrasubjetividad) en sus lapsos más breves

o generaciones. Observaremos, ya sin asombro mayor, que nuestra ley de interiorización progresiva se cumple en ellos de un modo inexorable. Por lo pronto, ahí tenemos la generación parnasiana, donde lo que prima es el esteticismo. Flaubert, cuyo realismo o naturalismo es el equivalente narrativo del Parnaso, llama al arte «la sola cosa verdadera y buena de la vida» (*Correspondance*, I, ed. por Conard, 1910, 238, sept. 1851); y añade, bastantes años después: «el hombre no es nada, la obra todo (*ibidem*, IV, 244, dic. 1875); «la vida es tan horrible que sólo se la puede soportar evitándola. Y esto puede hacerse viviendo en el mundo del arte» (*ibidem*, III, 119). Se trata, como se ve, de poner el arte por encima de la vida y la naturaleza. O dicho en términos más significativos para nosotros: se trata de situar la impresión estética por encima de todo lo demás, tal como antes indiqué. Los resultados de esta actitud que se constituye a la sazón como la «realidad verdadera» van a ser muy numerosos e importantes, y hasta repetiríamos aquí, sin exageración ninguna, pues es regla general, lo que *mutatis mutandis* hemos afirmado para el Romanticismo: que los rasgos característicos de la escuela parnasiana en su totalidad de ella habrán de derivarse. No me detengo a hacerlo ver para que la digresión no nos distraiga de nuestro propósito fundamental, que es perseguir implacablemente y sin desvío alguno el creciente adentramiento en el ánimo del poeta de eso que venimos llamando «la verdadera realidad», la cual (no lo olvidemos) se nos ofrece nada menos que como el foco configurador de cada instante literario, y hasta de cada instante cultural.

Quedamos, pues, en que el momento parnasiano supone un gran paso adelante respecto del Romanticismo, en ese proceso de interiorización a cuya asistencia me he propuesto invitarles. Se pasa del yo a lo que está dentro del yo; o sea, se pasa del yo a la impresión estética, a la Obra (así, con

mayúscula), al Arte. El yo ha dejado, en efecto, de interesar. Leconte de Lisle, maestro de los jóvenes parnasianos, dirá significativamente en el prefacio de *Poèmes Antiques*, de 1852: «El tema personal y sus variaciones demasiado repetidas han agotado la atención». Y continúa: «En la confesión pública de las angustias del corazón y de sus voluptuosidades no menos amargas hay una vanidad y una profanación gratuitas». Estamos frente a lo que, de una manera sin duda impropia, se ha llamado la «impasibilidad» parnasiana, que no es tal sino, de hecho, *impersonalidad*. Lo que actúa aquí ya no es el yo biográfico o histórico del poeta sino sólo una conciencia humana, una conciencia pura, mero soporte de la vivencia estética. Esta impersonalización del protagonista o narrador poemático se constituye, precisamente, como la gran aportación del período parnasiano a todas las escuelas literarias que, dentro de la época contemporánea, se fueron sucediendo después. Y es que, como he dicho, el abandono del yo o subjetividad y su sustitución por la intrasubjetividad es la nota que caracteriza a todo ese período, y no sólo a su primer momento. Los especialistas que me escuchan saben muy bien que algo similar ocurre en la Filosofía: Husserl, los fenomenólogos. Por lo que toca a la poesía, los procedimientos de impersonalización a que van a recurrir los poetas posteriores al Parnaso son muy variados: uso de la segunda y, en algún caso, de la tercera persona como testaferros del yo («¿Qué buscas, poeta, en el ocaso?»); utilización de verbos en forma no personal («¡Salir por fin, salir / a glorias, a rocíos...!»); presentación abstracta de la intimidad («y el alma aúlla al horizonte pálido»: «el alma», en vez de «mi alma»); empleo de exclamaciones sin sujeto («¡Tocados de otros días, mustios encajes y marchitas sedas!»); paisajes que simbolizan sentimientos —no asumidos en consecuencia por nadie en concreto—; etc. Si se habla del yo, es un yo universal,

mero portador de las experiencias. En los parnasianos y en los modernistas hispanos, ya sabemos: la emoción se objetiva y aleja en la estampa histórica, concebida frecuentemente en forma más o menos plástica y como de escultura, y, en el caso de los parnasianos, acompañada de una fiel documentación histórica que se pretende sea «científica» —también en esto se ve la relación entre el Parnaso y el realismo o naturalismo en su primera etapa flaubertiana—. La impersonalización, en las formas antes dichas, la hallamos, dentro de la literatura española, en la obra de todos o casi todos los poetas hasta la guerra civil: desde Machado y Juan Ramón hasta los miembros del grupo del 27, de aquí y de América. (Y, por supuesto, en la de poetas equivalentes de todas las lenguas occidentales.) Acabamos de tropezar, pues, con un procedimiento claramente universal en el espacio, cuya significación es, a mi juicio, la que acabamos de exponer, bien que sus estímulos, como siempre ocurre, han de ser buscados fuera del sistema constituido a partir de la «verdadera realidad», o dicho con más precisión, constituido a partir del foco unificador que está detrás de eso que denomino «realidad verdadera». Y así, no hay duda de que la impersonalización descrita se encuentra espoleada y sostenida por una fuerte reacción al impudor romántico, como hace un momento nos venía a decir la cita de Leconte de Lisle, y también, de otro lado, recibe el acicate de la creciente impersonalización y anonimato de las fuerzas de producción en la economía moderna, fenómeno este último ampliamente conocido por los estudiosos desde el célebre libro de Sombart.

Pero sigamos. Estábamos en la situación parnasiana. Trasladémonos a la situación simbolista. ¿Cuál es en ella la «verdadera realidad»? A este propósito no encontramos aún un incremento de la interiorización como tal, pero sí una consolidación de la anterior etapa, y, sobre todo, un pode-

roso crecimiento espacial, en todas direcciones, del campo de acción en que aquélla actuaba. *El aumento, pues, cuantitativo es la forma en que,* de momento, *se manifiesta el proceso,* antes de ir, en los dos hitos posteriores, hacia un más decidido adentramiento. Si en el Parnasianismo sólo era «verdadera realidad» la impresión estética (el Arte, la Obra), en el Simbolismo la verdadera realidad se universaliza, extendiéndose: se refiere ahora a la impresión sin calificativos; esto es, a cualquier impresión, y no sólo a la impresión estética, aunque también, por supuesto, a ésta. En el Simbolismo sigue aún, pues, habiendo la posibilidad del esteticismo. Pero como ahora la radicalidad de que hablamos se amplia, el Impresionismo, en su acotado sentido de escuela, será otra de sus variantes. La crítica se ha preguntado a veces, con una cierta perplejidad, cuál sea la frontera que separa a esas dos supuestamente distintas actitudes, Impresionismo y Simbolismo. Para mí la pregunta está mal planteada: el Impresionismo no es más que una de entre las ramas del Simbolismo, que puede darse o no en un autor determinado, mezclada o no a las otras diversificaciones. Y es que no sólo el Impresionismo, con todas sus características, nace del predominio de la impresión: también tienen el mismo origen otras vías o maneras del Simbolismo, que no son eso que denominamos Impresionismo en sentido estricto. Por ejemplo, el uso de símbolos, casi siempre de realidad; la frecuencia del tema de la muerte y del tiempo; el idealismo esteticista, es decir, la búsqueda de un absoluto de Belleza no necesariamente artística, que es imposible hallar en este bajo mundo; y hasta el esteticismo en el mismo sentido parnasiano de predominio del arte sobre la vida : «decadentismo» más o menos satanista, pero también no satanista, y más o menos gustador de un amor concebido como pecado, etc. Todo ello como forma del Simbolismo: Barbey, Wilde, o, entre nosotros, el primer

Valle-Inclán. En realidad, como digo, la escuela simbolista en su conjunto, Impresionismo incluido, es el resultado de declarar «realidad verdadera», no al yo en cuanto continente, sino a los contenidos como tales de la conciencia o impresiones, especialmente, por motivos que más adelante veremos, a los contenidos que carecen de estabilidad: sentimientos, emociones y sensaciones fugaces, mejor que conceptos no fugaces. Volveré sobre esto, pues de nuevo aquí debemos resistir la tentación de apartarnos del tema, corriendo acaso el albur de perder el hilo de nuestro fundamental argumento.

Hemos de dar un paso más. Henos ante el hecho de la poesía pura o esencialismo: segundo Juan Ramón, primer Jorge Guillén —el de los dos primeros Cánticos—, Pedro Salinas; Paul Valéry en Francia, etc. Ha habido aquí un trastorno importante en el sentimiento de la «realidad verdadera». Ya no se trata de la impresión, sino, con mayor creatividad, de la impresión modificada y elevada a perfección inmóvil, a arquetipo, en el interior de la conciencia poemática. Y así, la amada auténticamente real es, paradójicamente, la soñada, la perfeccionada por el poeta: Juan Ramón:

> Ante mí estás, sí.
> Mas me olvido de ti,
> pensando en ti.
>
> (*Libros de Poesía*, «Eternidades», 51, Madrid, Aguilar, 1967, p. 601).

Otro ejemplo del mismo autor:

> Cuando ella se ha ido
> es cuando yo la miro.
> Luego, cuando ella viene,
> ella desaparece.
>
> (*Ibid.*, *Estío*, 24, p. 106).

¿Y en qué sentido podemos decir que la «poesía pura», al entender así la «verdadera realidad», significa un avance sobre el Impresionismo en ese camino hacia el interior de la conciencia que suponemos ser el que va siguiendo la evolución de la poesía contemporánea? La respuesta resulta muy simple: el metro de que nos podemos servir en todos los casos para realizar tales mediciones con el máximo de seguridad y precisión es el alejamiento, cada vez mayor, en efecto, de eso que hemos llamado «realidad verdadera» respecto de la objetividad o externidad. En cada una de las estaciones que desde el Romanticismo jalonan el recorrido, la verdadera realidad, sin pausa alguna, *se va distanciando del mundo objetivo*, hasta que al fin, de algún modo perfectamente precisable, este último llega a desaparecer. En la «poesía pura» no hemos arribado aún, por supuesto, a ese extremo, que se produce sólo en el punto final de la trayectoria, esto es, en el momento en que hace eclosión la vanguardia, la cual podría ser cifrada, para no alargar excesivamente este discurso, en la escuela superrealista, pero también en el creacionismo de Gerardo Diego y Huidobro, cuyo nombre de creacionismo es ya, de por sí, extremadamente significativo.

Para comprobar la distanciación de que hablamos no tenemos más que examinar otra vez, desde esta nueva perspectiva, cada uno de los hitos que hemos recorrido. En el Romanticismo, dijimos, importa el yo sin duda más que el no yo o realidad externa, pero ésta, aunque reducida a un papel en varios sentidos secundario, está aún ahí, y su integridad, de hecho, aparece, pese a todo, como últimamente respetable. Dejando a un lado el caso de la ciencia que suele adelantarse cosmovisionariamente al futuro, podemos decir que nadie se atreve todavía en esas fechas a la deformación o suplantación irrealistas que los diversos expresionismos posteriores iban a practicar infatigablemente.

Aparece, como mucho, la posibilidad de la leyenda o del cuento fantásticos (presenciar el propio entierro; aparecidos que vienen de la tumba, etc.), pero tales narraciones se apoyan siempre en la creencia popular, en la superstición *que los toma como reales*, o, todo lo más, se apoyan en el fingimiento artístico de tal realismo. En el caso que sea más desfavorable a mi tesis que es el últimamente considerado, el lector, para «asentir» (segunda ley del arte, como creo haber podido sentar), ha de imaginarse a sí mismo *suponiendo como real* aquello que se cuenta, ha de poder fantasear, en suma, su propio ser, realizando la operación de suspender, como diría Coleridge, la descreencia en que está. Notemos que, significativamente, la base del irrealismo posterior es exactamente la opuesta. Para probarlo necesito hacer aquí un inciso que yo desearía no fuese largo.

Cuando Jorge Guillén, en un símbolo sinestético, afirma que los «carmines cantan»; cuando Lorca, en otro símbolo del mismo tipo, alude a la voz grave y rota de un «cantaor» flamenco con la frase «tu voz tenía sonidos negros»; cuando Aleixandre, hablando de alguien que comulga con la naturaleza, dice, simbólicamente también, aunque con otro tipo de simbolismo, que al mirar «la luz» «cara a cara» y apoyar «la cabeza en la roca», sus «manos alzadas tocan dulce la luna» y su «cabellera colgante deja estela en los astros», no nos piden que creamos conscientemente, ni aún de modo momentáneo, o que hagamos *como si creemos de esa forma* (suspensión coleridgiana de las creencias), lo que literalmente se sostiene desde el verso: que tengan existencia real unos sonidos visibles, unos carmines audibles o unas criaturas de tamaño cósmico. Al revés: para poder emocionarnos con esas expresiones evidentemente simbólicas (simbolismo el suyo de irrealidad), *necesitamas negar precisamente su posibilidad en el mundo objetivo*, pues sólo cuando nuestra mente tropieza con el absurdo de una expresión (y la irrea-

lidad lo es de modo máximo), ésta, la expresión, se dispone a emitir en nuestra mente, según he pretendido mostrar en otro lugar, las asociaciones no conscientes en que el símbolo consiste. Digamos entre paréntesis que la ley que acabo de proponer, siendo evidente para el simbolismo de irrealidad («carmines cantan», «sonidos negros», etc.), no deja de cumplirse, bien que de forma más sutil, aunque no puedo, por supuesto, probarlo ahora, en el simbolismo de realidad («los caballos negros son, / las herraduras son negras»), pese a lo sorprendente y hasta aparentemente paradójico que pueda resultar tamaño aserto. ¿A qué se debe esa necesidad de absurdo que la simbolización experimenta? No me parece ardua la contestación.

Cuando nos enfrentamos con una expresión cualquiera, lo primero que hacemos es buscarle un sentido literal denotativo, que es el que nuestra razón prefiere por serle más afín; si éste, el sentido literal, se ofrece como inasequible (tal lo que ocurre en frases como «tu pelo es de oro», o «tu mano es de nieve») renunciaremos a ese sentido, pero no al hallazgo de una significación indirecta que se nos haga inmediatamente inteligible, significación a la que, en cuanto que somos conscientes de ella y sólo en ese sentido, podríamos seguir denominando *lógica.* Y así, al oír, digamos, cualquiera de las dos frases susomentadas, *verbi gratia,* la de que «tu pelo» sea «de oro», y no poder entenderla al pie de la letra, nos preguntamos qué relación puede mediar entre el «pelo» y el «oro» que haya permitido al poeta decir lo que dijo. Al hallar que ambos elementos tienen en común la coincidencia en una cualidad abstracta, la amarillez, descansamos en tal significación y nos quedamos en ella, tranquila ya nuestra soliviantada inteligencia. Pero ocurre que, en ocasiones, esta segunda intentona de salvarnos del vacío semántico también falla. Tal es lo que nos pasa, por ejemplo, frente a la frase lorquiana de los «sonidos negros», en la

que no vemos, al contrario de lo que antes ocurría, conexión lógica alguna entre sus dos consecutivos ingredientes, «negros» y «sonidos». Aquí (precisamente porque somos criaturas racionales y necesitamos salir cuanto antes del escándalo lógico en que nos sentimos insoportablemente inmersos) acudimos, como expediente final, a la simbolización, por aquello de que «a falta de pan, buenas son tortas». Ya que el sintagma «sonidos negros» no tiene ni sentido lógico directo ni sentido lógico indirecto, abramos nuestro ánimo para ver si el sintagma en cuestión es capaz, al menos, de un sentido no lógico, un sentido simbólico puramente emocional, menos grato para nuestra racionalidad, y que, por eso, sólo brota en nosotros en calidad de mal menor, cuando previamente hemos fracasado en nuestra doble pretensión de logicidad. Y es que, claro está, toda emoción —lo sabemos desde Brentano— se ofrece como intencional, apunta, pues, a un objeto; es decir, tiene un sentido, interpreta, a su modo, la realidad. No podemos dudar, por ejemplo, de que mi miedo en la selva entiende la selva como peligrosa. Y al ser significativas las emociones en todo caso, el simbolismo puede servir para aliviar nuestra terrible carencia, el hambre semántica que nos acomete frente al absurdo. En el presente ejemplo, la cadena confundente o identificativa que conduce al símbolo sería indudablemente ésta:

sonidos negros [= oscuridad = no veo = tengo menos vida = muerte =] emoción de muerte en la conciencia.

La irracionalidad simbólica es, pues, ni más ni menos, el salvavidas de la razón, el medio al que menesterosamente acudimos para salir del naufragio de la racionalidad.

De este análisis, que podemos generalizar para todos los casos, se desprende lo que hace un momento habíamos adelantado. Lo primero que hace el lector frente a las irrealidades simbólicas es *no creer en ellas*. Precisamente porque

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA BIBLIOTECA

tales irrealidades quedan desacreditadas y tachadas en nuestro ánimo, pueden, dijimos, ponerse a simbolizar. La descreencia es, pues, *conditio sine qua non* de la expresividad de todas las irrealidades de esa especie, lo cual significa que cuando éstas se utilizan en un poema, *aparecen, justamente, como tales irrealidades,* sin máscara alguna que venga a disimular su naturaleza imposible, a diferencia de las irrealidades románticas, cuando se producen, que sólo viven, vuelvo a decir, en la fe, bien que imaginaria, de su realismo. Las irrealidades románticas, para ser asentibles, necesitan, por tanto, disfrazarse, con carácter previo, de realidades, *precisamente porque la objetividad infunde aún en el Romanticismo suficiente respeto*; y en la medida en que esta operación se lleve a cabo, se convertirán, si cumplen además otros requisitos, en elementos artísticos. Podemos, pues, concluir que el Romanticismo respeta relativamente la objetividad incluso en los casos en que no lo parece, aunque la presencia de lo fantástico, en el sentido que digo, resulte ya exponente claro del predominio del yo respecto de la objetividad que caracteriza a ese momento histórico. El irrealismo contemporáneo es, por consiguiente, otra cosa: en tal sazón, *se pone lo irreal,* sin paliativo alguno, *como objeto del arte,* bien que, naturalmente, tal irrealidad se ofrezca de hecho como estética, insisto, en cuanto que emite asociaciones. Observemos, sin embargo, que esas asociaciones *no son conscientes,* y que, por tanto, lo único que el lector percibe es una *irrealidad que como tal emociona.* El arte contemporáneo, al llegar el instante en que empieza a utilizar sistemáticamente esta especie de simbolización, implica un desprecio de la objetividad que de ningún modo hay en el Romanticismo.

Pero no adelantemos los acontecimientos. Estábamos escudriñando la progresiva interiorización de lo que denominábamos «realidad verdadera», a través de la mensuración

de su distancia respecto del mundo objetivo. La exaltación del yo propia del Romanticismo es ya un primer grado de ese despegue, manifestado, sobre todo, en la utilización de la fantasía y, por tanto, de la creatividad de la conciencia en el sentido que vimos, pese a que la objetividad, vuelvo a decir, quede aún en último término, a salvo y sin verdadero deterioro. Es en el Parnasianismo y en el Simbolismo donde la objetividad se abandona, en nombre de la impresión estética, la Obra, el Arte (Parnasianismo), o en nombre de la impresión a secas (Simbolismo). Ahora bien: aunque tanto el Parnasianismo como el Simbolismo declaren realidad verdadera a la impresión y no al mundo objetivo, y el alejamiento entre ambas cosas se haya producido sin duda en una medida mayor que la propia de la época romántica, ese alejamiento, aunque palmario y decisivo, aparece aún como limitado, en cuanto que la impresión no es otra que la huella del mundo objetivo en nosotros, su espejo más o menos fiel (luego examinaremos este asunto de la infidelidad). El nuevo avance del separatismo en cuestión no se hace esperar: se dará en la «poesía pura», puesto que, en esta escuela, la verdadera realidad, al consistir en la impresión modificada y perfeccionada, ya no se muestra como una mera impronta del mundo externo, ya no es una mera copia de éste, como ocurría en el estadio previo, sino que media una creatividad en que la imagen intrasubjetiva que asoma queda mucho más remota de su referente que antes.

Y llegamos con esto al movimiento superrealista en que se da el impulso definitivo para independizar la verdadera realidad respecto de la esfera objetiva; o, enunciado lo mismo de la otra forma que nos importa más, en que se da el impulso definitivo de entrañamiento en el ánimo poemático de esa realidad verdadera a la que nos referimos.

Para hacerlo ver, basta con describir, aunque muy sumariamente, pues no hay tiempo para otra cosa, lo que sea el

superrealismo en cuanto técnica poemática. Lo mejor será, creo, examinar esto en un ejemplo concreto, que tomo de *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, que es el poeta español de esa tendencia que, en su día, mejor la ha representado entre nosotros.

El autor, que ya en esas tempranas fechas tenía muy definida la cosmovisión que había de caracterizarle, según la cual el amor era sentido, sin contradicción, como exaltación gloriosa, y, al mismo tiempo, como rompimiento de los límites individuales y, por tanto, como destrucción y como muerte, se enfrenta a la amada con estas palabras:

> En tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto. Se te saldrá el corazón por la boca, mientras la tormenta se hace morada.

¿Qué es lo que vemos en el presente texto? Tres frases que son, en principio, inconexas entre sí desde un doble punto de vista, el lógico y el emotivo. En la primera frase se habla positivamente de amor, en la segunda negativamente de destrucción, y en la tercera de un paisaje que, desde la perspectiva lógica, nada tiene que ver tampoco con las dos frases precedentes. No intentaré describir ahora el proceso a través del cual se produce aquí la expresividad en la mente del lector, pues ese trabajo lo he realizado ya en uno de mis libros; pero sí diré que precisamente porque hay, en cada una de esas secuencia verbales, por lo que toca a las que les son colindantes, una doble inconexión, y, en consecuencia, un doble absurdo, se alzan, finalmente, en la conciencia de quien lee, las correspondientes simbolizaciones, que vienen a establecer una significación emocional y a destruir, por tanto, la perplejidad de la desalentada inteligencia. Pero como los símbolos son siempre irracionales: quiero decir, como las relaciones de identidad que establecen los símbolos no se hacen nunca conscientes más que

a nivel del sentimiento, lo que nuestra lucidez percibe es sólo un sistema de contigüidades entre elementos verbales, que, aunque se halle en total desacuerdo con el sistema de contigüidades que sus respectivos referentes constituyen en la esfera objetiva, resulta emocionante. El superrealismo otorga, pues, validez emocional, o sea, validez *estética*, a un mundo puramente artístico de relaciones entre cosas, que está negando, aunque sólo en el plano consciente, el mundo de relaciones entre cosas de la esfera objetiva. Expresado en una forma más congruente con nuestras disquisiciones: el poeta superrealista, *de espaldas ya por completo a la objetividad*, declara «realidad verdadera» a los procesos asociativos de la memoria involuntaria, donde las contigüidades que se originan entre elementos verbales nos emocionan simbólicamente, pese a la doble inconexión que les es propia, vistas aquéllas desde la perspectiva de la objetividad, según dije antes. Por un lado anda, pues, el mundo objetivo, en el que esas contigüidades serían delirantes y necias, y, por el otro, el mundo del arte, donde se hacen al fin emocionantes, expresivas, o sea, llenas de significación. La «verdadera realidad» del superrealismo, consistente en los procesos mentales de la memoria involuntaria, se sitúa, al igual que en todo el período contemporáneo precedente, en el reino de la intrasubjetividad; sólo que ahora se han roto definitivamente las amarras que hasta entonces unían aún a ese mundo interior, verdaderamente real, con el otro exterior, de menor importancia para el artista, y, en ese sentido, de menor realidad. En efecto: en el período de la «poesía pura», el arquetipo de perfección, o realidad verdadera, en que se convertían las impresiones, estaba lejos ya de la objetividad, pero algo tenía que ver con ella: una rosa perfecta soñada se parece a la rosa imperfecta no soñada (la rosa vista sin idealización en el mundo de todos los días) por lo menos en una cosa: en ser rosa. Pero el orden de

contigüidades establecido por las secuencias verbales procedentes de la escritura automática superrealista no se parece nada al orden de contigüidades que nos muestra la realidad práctica en que nos movemos y somos.

No hay duda, pues, al parecer, de lo afirmado en nuestra intuición inicial. La evolución de la poesía contemporánea no es sino el resultado de la evolución sufrida por el sentimiento de lo que sea «realidad verdadera»; evolución consistente, desde el Romanticismo hasta el Superrealismo, ambos incluidos, en una progresiva interiorización, que ha ido avanzando, tramo a tramo, entre esas dos fechas, sin una sola pausa y hasta diríamos que con una admirable continuidad verdaderamente matemática. Reiteremos una vez más los diferentes hitos: 1.º, imperio del yo, pero aún con un *relativo* respeto por la objetividad (período romántico); respeto que se pierde, 2.º, en el Parnasianismo, donde lo que impera es la impresión estética, o sea, la obra de arte; 3.º, imperio de la impresión sin calificativos rebajadores (Simbolismo); 4.º, imperio de la impresión perfeccionada y elevada a arquetipo (poesía pura); y 5.º, imperio de los procesos mentales asociativos de la memoria involuntaria (Superrealismo). Por ese camino no se podía ir más lejos, y termina, por tanto, la Época Contemporánea intrasubjetiva iniciada en Gautier y Baudelaire; pero asimismo finaliza, al mismo tiempo, la Edad Contemporánea interiorizadora, iniciada en el Romanticismo. Con la llegada de la segunda posguerra, va a abrirse no sólo una nueva época, sino, a mi juicio, como ya dije, una nueva edad, cuya característica va a ser *la recuperación del mundo*, puesto en entredicho desde Descartes y más aún desde el Romanticismo, pero también *la recuperación del yo*, perdido desde el comienzo de la época contemporánea. La verdadera realidad va a ser, pues, «yo haciendo algo en el mundo, en la circunstancia», cosa que los filósofos paraexistencialistas y

existencialistas (Ortega, Heidegger, Sartre) habían adelantado, pero que aparece también, de otro modo, en los poetas, en los novelistas, en los hombres del teatro y del cine del mundo occidental posterior a la segunda Gran Guerra. Refiriéndonos a la poesía, diríamos esto: como la verdadera realidad es, a la sazón, la que acabo de decir, habrá que describir la situación concreta en la que el yo se sitúa, y contar el hacer de éste en la circunstancia única en que está. Se tratará, pues, de una lírica que se configurará, de un lado, como *realista* (ya que se trata de hablar de concreciones). Y de otro, como *narrativa*, sin dejar de ser lírica (ya que se trata de contarnos algo): ésa es precisamente su novedad. Pero con esto nos salimos ya de nuestro tema, y si me he permitido hacer, pese a todo, tan breve alusión a lo que viene después del período propiamente «contemporáneo» es para mostrar que el concepto de «verdadera realidad» como origen de todas las características de un momento histórico dado posee validez para el conjunto todo de la historia de la cultura. Lo que no he podido decir, porque no hay tiempo para ello, es, vuelvo a decir, lo que hay detrás de eso que denominamos realidad verdadera, la cual es plural siempre, pues está formada de varios focos «secundarios», aunque sólo hemos considerado, en cada caso, uno de ellos, bien que el decisivo. Eso que hay detrás sería, naturalmente, el foco «primario», unificador de esas pluralidades, y ahí yacería entonces la explicación última de todos los cambios que se van sucediendo en el tiempo. Por supuesto influye también en las mutaciones estilísticas la situación material concreta en que se esté, el peso de la tradición, la edad que se tenga y otros muchos «estímulos», que son los encargados de mover ese foco primario de que hablo en unas direcciones genéticas y no en otras. En un libro próximo he de tratar este tema, que aquí me he forzosamente de prohibir.

Época simbolista de Juan Ramón Jiménez: 1. Simbolización e idealismo

Estamos preparados ya, tras lo dicho, para percibir muy nítidamente en Juan Ramón Jiménez esa evolución de la poesía contemporánea a la que hemos asistido. Naturalmente, frente a las complejidades de tan vasta obra, sólo puedo hacer aquí algunos apuntes referidos al tema estricto de lo que hemos venido llamando «verdadera realidad» y a algunas de las repercusiones de ésta en la configuración de tal poesía.

Empecemos por la rama simbolizante del simbolismo. En Juan Ramón se da, evidentemente, con abundancia y carácter, el uso de símbolos (sinestesias y símbolos de realidad, sobre todo, pero no se hallan ausentes tampoco de su obra la símbolos de irrealidad no sinestéticos), uso que es la más palmaria nota de la escuela en cuestión. ¿Se relaciona el empleo de símbolos con el predominio de la impresión, de acuerdo con lo que más atrás he dejado entender, hablando desde la doctrina general que estoy sometiendo a la consideración de ustedes? La relación es, a mi juicio, muy clara. En los símbolos de irrealidad («sonidos negros»), ni siquiera tiene sentido cuestionar el asunto, pues en ellos nuestra tesis se ofrece con evidencia. En tales símbolos no hay, por definición, referencia alguna a la objetividad: no existen «sonidos negros» en el mundo, ni la expresión «sonidos negros» alude directamente a nada que se nos haga inmediatamente consciente, tal como, por el contrario, sucede en las metáforas del tipo «mano de nieve», metáfora esta última que significa, de ese modo que acabo de indicar, 'mano muy blanca', ya que se hace perfectamente perceptible en ella la relación cromática que entre ambos elementos media. Como, por el contrario, «sonidos» no tiene relación cromá-

tica alguna con «negros», lo único que puede establecer la conexión de ese par de términos en principio inconciliables es la impresión emotiva que éstos nos producen, y nada más. Claro está que, entre los símbolos, cuentan mucho, especialmente en esa época, los símbolos de realidad («los caballos negros son, / las herraduras son negras»), los cuales, también por definición, sí tienen en cuenta la objetividad; ahora bien: ésta, aunque a todas luces existente (los caballos negros son realidades que cabe tratar y utilizar en el mundo práctico), podemos decir que no importa, *ya que la emoción estética no viene de ahí*; la objetividad se sitúa, efectivamente, tratándose de esta especie de figuras, en un segundo plano, pues lo que estéticamente interesa en tales casos es, de nuevo, la emoción (negativa) que se nos brinda, derivada de una asociación no consciente, y, en cambio, interesa mucho menos, y sólo muy secundariamente, al no ser causa, repito, de la emoción, la significación que lógicamente se nos comunica, esto es, la alusión al mundo en que nos movemos a diario. En cualquier hipótesis, pues, la utilización de símbolos nace, como suponíamos, del hecho previo de haber despreciado el poeta la esfera objetiva, en beneficio exclusivo del reino de la impresión.

Lo mismo ocurre con la otra rama del Simbolismo que más arriba mencionábamos, el esteticismo, puesto que éste consiste, asimismo, en la dictadura de la impresión estética, sólo que ahora se trata de la sacralización del Arte, de la Obra, la colocación del Arte, como si fuese una religión, por encima de la naturaleza y de la vida, cosas todas tan manifiestas, como ya dije, en Valle-Inclán, pero también en numerosos modernistas hispanos, por lo que éstos tienen de simbolistas, y, por supuesto, en muchos simbolistas foráneos, particularmente en esa variante del Simbolismo que es el «Decadentismo». Debo añadir que en Juan Ramón sólo hay rastros de este esteticismo, el cual se percibe, sobre

todo, en la adoración juanramoniana por la Obra, palabra que el poeta escribe significativamente con mayúscula, o en ciertas frases descaradamente decadentes que podrían, sin dificultad, espigarse aquí o allá en sus prosas. «La indiferencia más absoluta por la vida», escribe Juan Ramón en 1907 (nota autobiográfica de la Revista *Renacimiento*). En verso no faltan cosas parecidas:

> Oh la Obra concluida. Poder pensar ¿en qué?
> Que la muerte, el invierno, el luto, el mal, el odio
> hundan la vida en un torbellino de sombra...
> pero que tenga versos perfectos y gloriosos.
>
> (*Primeros Libros de Poesía*, «Melancolía», Madrid, Aguilar, 1964, p. 1455).

Si el esteticismo propiamente dicho es poco frecuente en la obra de nuestro poeta, resulta, en cambio, frecuentísima y viva una de sus variaciones posibles, el Idealismo, en el que la adoración del autor, aunque no va propiamente hacia el Arte, sí se dirige hacia la Belleza del Ideal, nuevo modo de privilegiar el imperio de la impresión estética, al modo de tantos otros simbolistas de dentro y de fuera de nuestras fronteras lingüísticas.

Lo peculiar de cualquier Ideal absoluto, como el profesado por Juan Ramón, es su constante incumplimiento en nuestro bajo mundo:

> Siempre ha de hundirse en los abismos de la nada
> la maravilla ignota que nunca ha de ser vista.

Y el hombre lo único que puede hacer es aspirar, sin pausa, bien que inútilmente, a esa huidiza plenitud anhelada, sea en cuanto hombre que vive y expresa esa vida suya ansiosa de metas inaccesibles, sea en cuanto poeta que escribe un poema, cuya perfección igualmente se le escapa. He aquí lo que nos dice de una espiga de trigo, cuyo color dorado la convierte en alegoría de la Belleza, y, más explí-

citamente, en alegoría del poema, según nos aclara el último verso:

> Granado el oro, está la espiga, al día claro
> encendiendo en la luz su apretado tesoro;
> pero se pone triste, y en un orgullo avaro,
> derrama por la tierra, descontenta, su oro.
>
> De nuevo se abre el grano rico en la sombra amiga
> —cuna y tumba, almo trueque— de la tierra mojada,
> para surgir de nuevo, en otra bella espiga,
> más redonda, más firme, más alta y más dorada.
>
> Y... ¡otra vez a la tierra! ¡Anhelo inestinguible,
> ante la norma única de la espiga perfecta,
> de una suprema forma, que eleve a lo imposible
> el alma, ¡oh poesía, infinita, áurea, recta!
>
> (Poema 152 de la *Segunda Antolojía Poética*).

El poema logrado de un modo completo es tan inalcanzable como la Belleza del Ideal, igualmente absoluta. Se comprende ahora la manía correctora de nuestro autor, quien, como es sabido, llamaba «borradores silvestres» a todos los libros de la primera manera. Y como este idealismo así entendido se da también a la sazón en otros escritores de toda Europa, según dijimos ya, no asombra comprobar la tendencia al retoque en numerosos poetas de ese tiempo. Si Jiménez hablaba, en el poema que acabo de citar, de su anhelo de «una suprema forma que eleve a lo imposible / el alma», Rubén Darío aludía, significativamente, a cosas semejantes, en modo, no por casualidad, extremadamente próximo:

> Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo.

La imposibilidad esencial del encuentro con la ansiada belleza explica el rasgo estilístico quizás más importante del primer Juan Ramón: la nostalgia. Recordemos lo dicho

más arriba sobre la unidad explicativa de períodos y obras: todo en éstos nace de lo que hemos venido denominando la «verdadera realidad». Y así, el imperio de la impresión nos ha hecho entender el idealismo de Juan Ramón, y, a su vez, tal idealismo nos ha permitido hallar, si lo hemos hecho, el sentido oculto de los incesantes retoques de su técnica literaria, y, con más relevancia todavía, el sentimiento fundamental de la obra que consideramos. El poeta echa de menos la plenitud, ardientemente querida y nunca hallada:

> Un suspirar por algo encantado y distante,
> por algo más que no se encuentra y que se ignora.
>
> (*Primeros Libros de Poesía*, «Elejías Lamentables», *ed. cit.*, p. 866).

> Oh nostalgia constante de las cosas mejores.
>
> (*Ibid.*, «Melancolía», p. 1431).

La nostalgia de Juan Ramón es, pues, *siempre* nostalgia de la Belleza del Ideal, *incluso cuando parece que se trata, como en el tiempo romántico, de una mera nostalgia de las cosas perdidas.* Para comprenderlo así no tenemos más que caer en la cuenta de que Juan Ramón, al lado de una nostalgia del pasado, aparentemente más asimilable a la explicación que acabo de rechazar, nos ofrece una curiosísima y originalísima nostalgia del futuro, cuyo motivo ha de buscarse forzosamente en diverso sitio. Pero otros hechos vienen a completar la formulación de nuestra tesis. En el libro *Poemas májicos y dolientes* hay una sección entera que se titula precisamente «Perfume y nostaljia», y en ella Juan Ramón, de un modo extrañamente matemático, va alternando los poemas escritos en tiempos verbales de pretérito y los poemas escritos en tiempos verbales de futuro. Todos ellos son, como el título general manifiesta, nostálgicos. ¿Qué nos está diciendo este orden implacable, esa alternancia sin excepciones de pasado y de porvenir que en tales páginas

impera? Tales rigores se relacionan con la proclividad contemporánea, nacida en el Parnaso, pero que cubre toda la época, al sentido de la composición. Pero, aparte de esto, lo que el inexorable sistema está proclamando es, sin duda, que para el autor, *la nostalgia de los tiempos idos tiene el mismo sentido que la nostalgia de los tiempos que no han llegado aún.* Y como esta última nostalgia no puede ser nostalgia de las cosas perdidas, se sigue que tampoco la otra nostalgia, la del ayer, debe ser entendida de ese modo. ¿Qué interpretación nos queda, pues? No olvidemos que el pasado y el futuro tienen algo en común con el Ideal absoluto al que Juan Ramón aspira: no ser posibles nunca ahora y aquí. Por lo tanto, esos dos momentos «inactuales» serán en Juan Ramón símbolo de la inalcanzabilidad que caracteriza al Ideal buscado, el famoso «imposible» de que el poeta tanto habla.

Llegados a esta conclusión, nada más fácil que comprobarlo en los versos del poeta:

> Sí, la inactualidad. Vivir siempre una vida
> de después o de nunca, poniente de este puerto.
>
> Amor en ropas y costumbres venideras.
> Sentido diferente, más allá, de los besos.
> Salidas lívidas, en madrugadas de lluvia,
> de bailes de ciudades que aún no están en el tiempo.
>
> Retornos con mujeres sin nacer aún —¿qué muelles?—,
> en el sol amarillo de ¿qué tardes de invierno?
> Suspiros dobles al jardín, por galerías
> que aún son peña, en el canto de alondras que aún son sueños.
> Veladas pensativas bajo ¿qué nuevas lámparas?
> que encenderán, para otros ojos, otros dedos...
>
> Sí, la inactualidad. Vivir siempre una vida
> de después o de nunca, agua de este desierto.
>
> (*Seg. Ant.*, «Inverosimilitud», poema 230).

Desde este desierto del hoy, donde no florece el ideal, añoramos hondamente una «inactualidad» de «después» o de «nunca» (identificación bien significativa, que entiendo como corroboradora de la lectura que propongo), inactualidad que es agua viva para nuestra sed de Belleza. La cosa aparece clara: la Belleza se halla donde no estamos ni podemos estar: en el ayer o en el mañana («la belleza se va cuando yo llego / a su rosa», dice en otro pasaje Juan Ramón). Los besos, afirma explícitamente asimismo el verso cuarto del poema mencionado, tendrán, en ese futuro entrevisto, un «sentido diferente», esto es, un sentido mejor. La pieza es intensa y amarga, y ambas cosas juntas nos están indicando qué a fondo y de verdad experimenta Jiménez estos anhelos perfeccionistas. Aquí hay sin duda algo más que literatura.

Quedamos, pues, en que el tiempo venidero y el que nos ha precedido es el sitio donde se cumple, aunque sólo, claro está, simbólicamente, el ideal que, por el contrario, fracasa siempre en el presente. Leemos, entre muchos, el poema 118 de la Segunda Antología Poética:

> Al fin nos hallaremos. Las temblorosas manos
> apretarán suaves la dicha conseguida
> por un sendero solo, muy lejos de los vanos
> cuidados que ahora inquietan la fe de nuestras vidas.
>
> Las ramas de los sauces mojados y amarillos
> nos rozarán las frentes; y en la arena perlada,
> verbenas llenas de agua, de cálices sencillos,
> ornarán la indolente paz de nuestra pisada.
>
> Mi brazo rodeará tu mimosa cintura,
> tú dejarás caer en mi hombro tu cabeza
> y el ideal vendrá entre la tarde pura
> a envolver nuestro amor en su eterna belleza.

Y al ser el futuro que el poeta contempla encarnación en todo caso de la nostalgia de un ideal imposible, nada mejor, para expresarlo con nitidez, que echar mano de un futuro que, por definición, nos resulte definitivamente inhabitable. Se hacen así muy característicos de nuestro autor esos poemas que pintan paisajes trémulamente bellos, vistos, diríamos que proféticamente, en un tiempo en el que el poeta ya no existe:

Yo no volveré. Y la noche
tibia, serena y callada,
dormirá el mundo, a los rayos
de su luna solitaria.

Mi cuerpo no estará allí,
y por la abierta ventana,
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma.
No sé si habrá quien me aguarde
de mi doble ausencia larga,
o quien bese mi recuerdo
entre caricias y lágrimas.

Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y esperanzas,
y amor en las avenidas,
a la sombra de las ramas.

Y sonará ese piano
como en esta noche plácida
y no tendrá quien lo escuche,
pensativo, en mi ventana.

(*Seg. Ant.*, poema 19).

2. *El impresionismo de la primera época de Juan Ramón*

Tras esta rápida descripción de la rama idealista y de la esteticista o «decadente» del Simbolismo, en las que lo importante es la impresión estética, y por lo tanto, la Belleza

o la Obra, pasemos a considerar ahora en Juan Ramón la rama propiamente impresionista del mismo movimiento, en que el elemento decisivo es también la impresión, pero ahora la impresión sin calificativo alguno, exactamente igual que hemos visto en el caso del uso de símbolos. ¿Qué consecuencias inmediatas tendrá (no sólo, claro está, en nuestro autor) esta atención dirigida exclusivamente a los contenidos de la conciencia? La primera consecuencia habrá de ser la propensión reticente, la propensión a no decir las cosas, a sólo sugerirlas, esto es, el arte de la insinuación, que se pone de moda significativamente desde los tiempos de Verlaine, único poeta que instauró el impresionismo en el verso al mismo tiempo que lo hacían los pintores (adelantados, como es sabido, en la consecución del nuevo estilo, nada menos que en una entera generación respecto de la literatura). Y es que, en efecto, la sugerencia es, justamente, *fidelidad a la impresión, no al mundo objetivo.* La objetividad es siempre demasiado rica: consta de innumerables notas. Nos perderíamos en ellas si, al mirar, hubiésemos de recibirlas a todas. La impresión nos salva de este naufragio en la infinitud, a base de un mecanismo reductor: de tanta riqueza, elegimos, sin darnos cuenta, unos pocos datos significativos, y con ellos reconstruimos, *a posteriori,* la totalidad, como tal, del objeto. Cuando leemos, no vemos todas las letras, una a una; percibimos únicamente algunas de ellas, que nos bastan para reconocer la palabra. Por eso se nos hace posible leer de corrido, en vez de deletrear penosamente el renglón que tenemos delante, como hacen los niños. Así nos ocurre siempre que encaramos una realidad. No la «deletreamos»; la «leemos», nos percatamos de ella con rapidez, considerándola exclusivamente en sus rasgos definitorios, a través de los cuales nos hacemos con el conjunto, añadiendo nosotros, de un modo general, a la pobreza de nuestra impresión, lo mucho que a ésta le falta. Ello quiere

decir que toda impresión es sugerente: con los pocos elementos percibidos, al ser éstos característicos, adivinamos los no percibidos, y es entonces cuando la realidad se nos aparece como tal, cuando se nos convierte en verdaderamente comprensible. De no ser así, la vida se nos imposibilitaría: el mundo asomaría como intratable caos; los árboles no nos dejarían ver el bosque. El poeta simbolista y aun, con mayor generalidad, el artista contemporáneo, despreciador y anulador de la objetividad en nombre del intimismo intrasubjetivo, en nombre de la impresión, se hace fiel a ésta y no a aquél. La sugerencia será la consecuencia de tal hecho.

Otro rasgo del impresionismo es la aparición de paisajes autónomos, paisajes que están ahí, no como fondo de otra cosa más relevante, sino por sí mismos: se trata de trazar paisajes en los que no pasa nada, en los que lo único que sucede es el paisaje mismo. En Antonio Machado, que es sin duda un poeta simbolista, hay ya bastantes ejemplos de novedad tan importante; pero es Juan Ramón Jiménez en quien el procedimiento se hace hábito frecuentísimo. ¿Se relaciona también esto con la elevación de la impresión por tales fechas a la categoría de «verdadera realidad»? Indudablemente, sí. Gracias a tal elevación, del paisaje interesa exclusivamente la impresión que produce. Pero utilizar el paisaje solamente en vista de la impresión, y sin otro fin u objetivo, es, justamente, emplearlo con autonomía.

Según vamos viendo, el determinar cuál sea en cada instante artístico o cultural la «realidad verdadera» aparece como algo decisivo para la cabal comprensión de su sentido. Lo comprobaremos aún con mayor transparencia en la rápida enumeración que voy a intentar de los otros rasgos del impresionismo, y especialmente del juanramoniano.

En primer lugar, nos hallamos frente a una revolución en el color. Como lo significativo no es ahora lo que las cosas son sino su impresión, esto es, lo que las cosas parecen;

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA BIBLIOTECA

y resulta que, en cuanto al cromatismo, lo que parecen las cosas cambia con la luz y con las circunstancias que rodean al objeto mirado, al que éstas transmiten algo de su propia coloración, se deduce que habrán de desaparecer en el impresionismo los colores fijos, intemporales, propios de toda la tradición, para ser revolucionariamente sustituidos por colores puramente actuales, momentáneos y, en consecuencia, concretos. La mano, en un crepúsculo violeta, será de ese color, y el desnudo de una muchacha, por semejante motivo, resultará malva, en un determinado amanecer:

> Sobre el libro amarillo mi mano está violeta.
> .....
> Tu desnudez malva.
>
> (*Ibid.*, poema 130).

Por parecidas razones, habrá en Juan Ramón, y *mutatis mutandis*, en los pintores y escritores de su misma escuela, sombras moradas y azules, rosas o rojizas; lunas perlas, malvas o verdes. Surge aquí un problema sin duda inquietante, y es, en lo que atañe al color, el de la radicalización e imperialismo, propio del movimiento impresionista, del ingrediente de aquél, o sea, del color, que viene a discrepar del convencionalismo cromático, con lo cual, de hecho, los impresionistas parecen ir, con frecuencia, más allá de sus propios supuestos. ¿Se nos ofrece la luna alguna vez como verdaderamente malva o al menos como verde? En su afán de oponerse a la ucrónica convención y darnos el ahora instantáneo (en conformidad a la instantaneidad de cualquier impresión), Juan Ramón Jiménez contempla su mundo interior, su representación interna de algo, y elimina de su impresión actual cuanto ésta comparte con las otras anteriores que el mismo objeto le ha proporcionado, para quedarse a solas con la nota diferencial. Suprime, por ejemplo, de la luna que ahora divisa, todo lo que también ahora tiene de plateada, y resta entonces en ella únicamente lo que tiene

de verde. Algo semejante se hace, por supuesto, en la pintura de la misma escuela. ¿Cuál será la razón de esta técnica de supresiones tan aparentemente irrealistas? A fuerza de atenerse a las impresiones y comprobar su carácter fugaz, acaba el impresionista por interesarse sólo en lo que de fugaz hay en ellas. Enunciado en otra fórmula quizás más exacta: el impresionismo tiende a despreciar los elementos permanentes de la impresión, para, al exagerar del modo dicho, expresar simbólicamente el puro actualismo de ésta.

Idéntico sentido ostenta, a mi juicio, el puesto secundario que adquiere en esta poesía, el concepto, en favor de la sensación y del sentimiento, que pasan a ocupar el primer término en la consideración del poeta. El impresionista es un hombre para el cual los sentidos (vista, olfato, oído, etc.) y el corazón existen con enorme presencia. Y es que de los tres componentes que Dámaso Alonso ha analizado en las impresiones (concepto, sensación y reacción afectiva), sólo los dos últimos son puramente actuales, mientras el primero resulta permanente, y, por lo tanto, de menor interés. Y como en la pintura, el equivalente del concepto es el dibujo, nos explicamos el predominio que sobre este último alcanza, en el impresionismo, el color. No sólo las figuras y realidades se desdibujan, sino que a veces el dibujo llega casi o del todo a desaparecer bajo la preponderante masa cromática. En Juan Ramón es también muy característico este fenómeno, con lo que el color surge con un peculiar carácter abstracto:

> Un oro distante
> solitario y príncipe,
> un oro en espíritu
> que casi no existe.
>
> (*Ibid.*, «Un oro», poema 125).

> Después fue un malva lento, mate, que recordaba...
>
> (*Ibid.*, poema 188).

Nótese que el poeta no nos dice cuál sea el objeto dorado o el objeto malva. El color oro o el malva triunfan solitarios, aplastantes, desligados ya del objeto que los sustenta, el cual, en efecto, queda aniquilado y sin importancia. El dibujo de ese objeto se ha borrado, de tanto exacerbar el color. Un paso más allá se encuentra, sin duda, la pintura abstracta, la cual, en una de sus posibles variantes, se nos aparece como el resultado de llevar al extremo los supuestos mismos que, en otro grado, se daban en la escuela impresionista.

Este impulso a la pura transitoriedad, esta tendencia a disimular o anular lo duradero para anotar sólo aquello que en las cosas no queda, y justamente porque no queda en ellas; ese prurito de destacar únicamente lo que en la realidad manifiesta una existencia precaria, momentánea o puntual, es el responsable no sólo del descrédito con que lo conceptual o dibujístico asoma en el movimiento impresionista y de la evidente exageración, por aislamiento, del cromatismo puramente instantáneo, sino que, de significativo que es, afecta a la mirada del artista en cualesquiera otros cometidos. Contempla Juan Ramón, por ejemplo, unos sauces llorones en el poema 126 («Un oro»), cuya primera estrofa he citado hace muy poco. Pero he ahí que tales sauces se hallan envueltos ahora por el oro solar. Son, en consecuencia, de un lado, sauces «llorones», sauces, pues, melancólicos; de otro, dorados, y por lo tanto, solares, alegres. De los dos componentes de la impresión, el primero tiene consistencia: el sauce llorón es siempre llorón; se desprecia entonces el dato. Ocurre lo contrario con el segundo, pues el oro del sauce es cosa del puro instante: el dato se retendrá. Juan Ramón habrá de sacrificar, por tanto, el ingrediente contumaz a mayor gloria del volandero. El sauce al que nos referimos, disminuido en su complejidad, quedará entonces definido por una sola de sus propiedades; y así

aparecerá, exclusivamente, como dorado, y, en consecuencia, como «no triste»:

> Un oro que pende
> en tenues jardines.
> .....
> que casi no enciende
> las violetas, iris
> infante en las ramas
> de sauces no tristes.

El impresionista, fiel a la instantaneidad de las impresiones, se torna, pues, especialista de lo momentáneo. Las cosas, en lo que importa de ellas (que es exclusivamente su representación interior), surgen como una pura actualidad, y, por lo tanto, el menor cambio —de luz, de color, de situación— introduce una mutación en su esencia. El objeto, que era una cosa, pasa a ser otra diferente, irreductible a la primera. Esto tiene dos decisivas consecuencias que vienen a ser, en definitiva, una sola: el valor autonómico que pueden alcanzar en esta poesía los cambios, y el valor, asimismo autonómico, que logran los matices. Ambas cosas se convierten con mucha frecuencia, efectivamente, en el único tema de una obra de arte. Por eso he hablado de autonomía.

Un poema impresionista es así el resultado verbal de una contemplación o percepción (referida generalmente a un paisaje externo, pero también en ocasiones a un paisaje interno, esto es, a un estado de alma), percepción realizada por medio de sentidos hiperestesiados, hipersensibilizados, que captan con gran finura el matiz de las cosas. Esto lo realizará el impresionista de dos esenciales modos. O bien —posibilidad primera— lo que capta es *un solo instante de la realidad*, o sea, lo que los objetos y seres son para él en un momento único de su historia; o bien —segunda posibilidad— lo que capta es una *sucesión de instantes*. En ambos casos, su interés se reduce, en lo substancial, a la expresión

de aquellas minucias (cromáticas, etc.), que separan y diferencian al objeto-ahora del objeto-antes o del objeto-después que son, como digo, objetos distintos. Y si lo que apetece retener es esta última discrepancia del «ahora» con el «después», cabrá, asimismo, que se trate de un «después» inmediato o casi inmediato (algunos minutos, por ejemplo, más tarde) o un «después» algo más alejado, separado tal vez de la actualidad por cierto número de horas. Recordemos cómo Monet hizo cuadros distintos, pintando el mismo objeto, la catedral de Rouen, sin más que sorprenderlo a horas diferentes, pues, como decimos, los cambios de matiz son para los impresionistas cambios esenciales. Juan Ramón realizó algo exactamente equivalente en este poema:

La fuente aleja su cantata.
Derpiertan todos los caminos.
Mar de la aurora, mar de plata,
qué limpio estás entre los pinos.

Viento del sur ¿vienes sonoro
de soles? Ciegan los caminos...
Mar de la siesta, mar de oro,
qué alegre estás sobre los pinos.

Dice el verdon no sé que cosa...
Mi alma se va por los caminos...
Mar de la tarde, mar de rosa,
qué dulce estás sobre los pinos.

(*Ibid.*, poema 126).

Lo que son en Monet las distintas piezas de una serie pictórica son en Juan Ramón Jiménez estrofas diferentes de una composición poética. Pues también en éstas el objeto artístico es el mismo (un sonido en el primer verso, unos caminos en el segundo, el mar en el tercero, unos pinos en el cuarto), y lo que varían, al modificarse el instante en que se ven, son sólo ciertos matices de cada una de esas cuatro realidades (el matiz del color del mar, etc.), pero teniendo

en cuenta que, al ser esenciales, tales matices resultan suficientes para que la estrofa, como antes el cuadro de Monet, no se ofrezca ya como la misma.

Al impresionista se le hace últimamente indiferente que el matiz percibido surja como pequeño o como grande, y aun prefiere de hecho sin duda los más ligeros y casi inadvertibles, pues es en la captación de tales levedades donde la idiosincrasia de su nueva especie de mirada se revela con mayor agudeza. En efecto: para el impresionista, dijimos, todo cambio de matiz, por insignificante que parezca, provoca un cambio de ser: las cosas son en su matiz y sólo en su matiz, no importa la entidad que tal matiz posea. Pero como este último hecho se evidencia más al utilizar los matices más tenues y cercanos a la imperceptibilidad, es natural que el impresionista se incline con mayor devoción por su cultivo. Cuanto más escrupulosa sea la menudencia encarada, habrá de descubrirse con mayor franqueza la intención de la percepción impresionista en lo que ésta tiene de radical innovación. He aquí la vocación a dividir un pelo en tres de que parece estar hecho el arte que consideramos. Se invierte así muestra percepción ordinaria: los pormenores más aparentemente insignificantes surgirán como los más significativos y dignos de expresión estética. Esto nos aclara el gusto que tiene Juan Ramón y los poetas de su misma cuerda por todo cuanto es fino, suave, leve, delicado, tenue, los colores desvaídos que apenas tienen realidad, lo que casi existe o casi no existe, para utilizar una frase grata a nuestro autor. Y como los matices son más pequeños si un objeto es contemplado en instantes no muy separados, preferirá esto último a la diferenciación de varias horas entre una y otra contemplación que antes hemos ejemplificado. De ahí la afición al tema crepuscular que nuestro poeta manifiesta, donde las transformaciones del color quedan observadas sin solución de continuidad. Esta sucesividad

del tránsito, tan interesante para el impresionismo, si fácil de expresar para un poeta, se hace imposible para un pintor. Ya de aquí se deduciría que las posibilidades cosmovisionarias de un determinado período podrán producirse o, no, de hecho, según el arte que se practique. Quiero decir que un determinado arte será más o menos apto que otro, o acaso nada apto, para plasmar un determinado aspecto de la cosmovisión en que se esté. De las varias formas culturales, la ciencia resultará la más torpe para interpretar la partitura cosmovisionaria: el papel que le corresponde es, diríamos, el del bombo y los platillos, que no pasa de ser un vago acompañamiento; le seguirá de cerca la filosofía; y luego vendrán las distintas artes, a las que les corresponden ya las partes nobles: violín, violoncello, viola, piano, arpa, clarinete. No todas las artes, sin embargo, son igualmente idóneas, como digo, en cada caso particular.

Los matices y las impresiones cambian por muchos motivos: uno de ellos es el cambio de luz, *pero sólo uno de ellos*. A veces se trata de otras cosas. Por ejemplo, que el paisaje sea contemplado a través de cristales de colores:

> Valle nuevo a través de la cristalería
> de colores. Trastorna su luz y sus colores.
> Cristal rojo, azul, verde. Oh qué policromía
> falsa, brillante y lírica de hojas y de flores.
>
> La hora, en él, está más distante y más pura.
> Lo mismo, de otro modo, ilusión desbordante,
> esponja el corazón. Qué encanto, qué ventura
> de brisa carmesí y de sol verdeante.
>
> El azahar es celeste; los redondos claveles
> de sangre, son morados; los moriscos jazmines
> amarillos son cobres; los lustrosos laureles
> son naranjas; las cándidas magnolias son carmines.
>
> (*Ibid.*, poema 239).

O bien que el paisaje se refleje en un espejo, donde se copia, asimismo, una mujer:

El espejo inclinado repite la bahía
donde el sol del poniente va quemando sus rosas,
y pone un fondo de cambiante alegoría
a la morenez cálida de tus carnes lustrosas.

Parece que idealiza una brisa fantástica
el trastornado ardor de tus copiados ojos:
que la mentira de tu imagen, menos plástica,
hace más cojederos los falsos cirros rojos.

La tarde cae. El viento bate imperiosamente
las lonas del balcón. Rosas naves latinas
y negras golondrinas pasan, y el cristal miente
rosas velas latinas y negras golondrinas.

(*Ibid.*, poema 211).

¿Qué sentido tienen y qué suponen tan originales temas? Creo que le sirven a Juan Ramón Jiménez para destacar las modificaciones (esenciales, vuelvo a decir, y por eso interesantes para el impresionista) que se producen sólo en la impresión de cosas y seres (no en la objetividad: nótese bien) bajo la presión de circunstancias nuevas (como son, por ejemplo, ser percibidos esos seres y cosas a través de cristales de colores o en un espejo). Y así, al mirar «el valle» desde el otro lado de la cristalería tricolor, el valle aparecerá como «nuevo», puesto que cambia su ser al cambiar, bien que en la representación interior únicamente, los colores o los matices: la hora en él estará «más distante y más pura»; «la brisa» será «carmesí», mirada por el cristal rojo; el sol «verdeante», mirado por el verde; el azahar, visto desde el azul, aparecerá como celeste; y vistos desde idéntico cristal, los «claveles de sangre» resultarán «morados». A su vez, el cristal rojo modificará el color de jazmines, laureles y magnolias. Sólo añadiré que en el otro poema sucede algo por completo semejante: la marina no es la misma en el espejo

que en la realidad, como puede comprobarse si se lee de nuevo con atención el poema.

Vemos aquí otra importante característica del impresionismo: el hecho de que por primera vez, en un cierto sentido, las ilusiones ópticas se conviertan en tema artístico. Y es que ahora la alta graduación de la interiorización hace que, como he repetido acaso demasiadas veces, la verdadera realidad no sea la realidad objetiva, sino la intrasubjetiva. Y lo mismo que, según acabamos de comprobar, nada importa que el poeta pueda llamar «carmines» a unas magnolias objetivamente cándidas, cuando las mira a través de un cristal rojo, puesto que lo decisivo es ahora la impresión y no la objetividad, así habrá de ocurrir con las ilusiones ópticas, y, en general, con toda clase de ilusiones: también ellas se hacen merecedoras de tratamiento artístico:

> Entre la sombra verde y azul que hace más grande
> el jardín.
>
> (*Ibid.*, poema 225).

> ...y bajo los pinares, nuestros ojos cercanos
> se ponían más grandes que la mar y que el cielo.
>
> (*Ibid.*, poema 116).

Ni el jardín se hace de veras «más grande» «entre la sombra verde y azul», ni los ojos de los amantes cambian de tamaño al aproximarse, pero, en una cierta circunstancia, tenemos esa impresión, y ello resulta suficiente para que este cultor de las puras impresiones que es el impresionista se atenga exclusivamente a estas últimas con desprecio evidente de la objetividad. Como ejemplo vivo de ello, ahí tenemos al impresionista Proust, cuyos personajes están siempre vistos, no en lo que ellos sean objetivamente, cosa imposible siempre de determinar (nosotros, en todo caso, nos representamos al prójimo desde fuera de él), sino en lo que tales seres son para el narrador en cada fugitivo instante.

Digamos entre paréntesis que la primera consecuencia de este entendimiento inédito de la narración será de enormes proporciones, pues desaparecerá, por lo pronto (y no sólo en la novela de Proust, sino también en toda la novela que viene después de él hasta muy cerca de nosotros), la omnisciencia que había caracterizado hasta entonces a la narrativa, y, por supuesto, a la del siglo XIX. Pero, además, al describir la intrasubjetividad y no la objetividad cabrá el error tanto como el acierto, según ocurre en la vida. El narrador puede sufrir así toda clase de espejismos y falsas interpretaciones. Saint-Loup, que primero aparece a los ojos de Marcel como mujeriego, resulta luego homosexual. Proust se complace, precisamente, en sorprendernos frecuentemente con trasmutaciones y desvelamientos semejantes a éste. No sólo sus personajes se modifican en el tiempo, como les acontece a los colores del crepúsculo en Juan Ramón, sino que a veces esos cambios acaecen únicamente en la psique del narrador; son cambios que proceden de la perspectiva adoptada o de las especiales circunstancias, puramente momentáneas, de quien cuenta la historia, no de la realidad que se mira. Y cabe también, como he dicho (caso extremo), que la variación subjetiva del objeto en nosotros no consista sólo en aquellos matices (sentimentales, etc.), con que solemos enriquecer a las cosas que percibimos, sino, efectivamente, consista en un verdadero desengaño acerca de su auténtica entidad, que acaso antes habíamos interpretado mal. Mas ¿hay seguridad de que ahora nos hayamos producido con acierto? Tampoco. La objetividad en Proust, como en la vida, resulta rigurosamente incognoscible, y, por lo tanto, artísticamente ininteresante.

A veces no se trata, pues, de una ilusión óptica, sino de una ilusión de otro orden. Lo propio vemos en Juan Ramón. El poeta expresa, no la objetividad de las cosas, sino el estado de conciencia de quien percibe tal objetividad, sean

cualesquiera sus infidelidades y desvíos respecto de esta última. Leamos el poema «Clavel»:

Cierro los ojos, hundo toda mi vida cálida
en el clavel rosado, embriagador y fresco:
y en un vano delirio de anhelos y de esencias,
me parece, mujer, que es que te estoy oliendo.

Por las hojas, rizadas como bucles de carne
yerran dolientemente yo no sé qué misterios
de sabor que me diste, de color que te vi,
sabor de amor en llama, color de crudo fuego.

Sí, toda tú retornas a la estancia callada,
y desnuda, infinita, te acercas un momento;
yo, cerrados los ojos, salida el alma toda,
como llegando al cielo último, huelo, huelo, huelo.

Después el olor ya no huele más, se aspira
el revés del olor, hecho ya yermo aquello,
...y es como un marchitarse de pétalos brumosos
cuando tras el cristal te vas desvaneciendo.

(*Ibid.*, poema 226).

Hay en este poemita muchas novedades que conviene destacar. En primer lugar, se trata de una sensación de olor, menos frecuente en Juan Ramón que las sensaciones cromáticas. Pero lo llamativo es que la descripción de ese único olor y sus consecuencias en el alma del poeta, así como sus cambios, ocupa todo el poema. Esto no sería insólito tratándose del color, pues hay muchos poemas de esa clase en la obra del poeta que consideramos. Lo que resulta excepcional es que esa invasión excluyente se realice desde el sentido del olfato. Ahora bien —y a eso iba—: lo que sorprende más es que se nos hable profusamente de una mujer que no tiene otra realidad que aquella puramente interior de ser resultado de una asociación provocada por el olor del clavel en el protagonista poemático. En la objetividad no existe, en ese momento, mujer alguna. Mas el poeta,

como digo, hace caso omiso de la objetividad para concentrarse en la impresión, que es lo único que en definitiva merece registro. Se pinta, pues, la impresión y sólo la impresión, sea la que fuere: las asociaciones involuntarias que las sensaciones despiertan en nosotros forman parte de la impresión y deben consignarse, aunque ello nos aparte gravemente del mundo de la objetividad, que ahora, como vamos comprobando, se desdeña. Nos acordamos otra vez de Proust y del famoso episodio de la magdalena, cuyo sabor, mezclado al del té, suscita en Marcel las evocaciones en cadena que constituyen nada menos que la totalidad de su inmensa novela. Un paso más en el desarrollo del intrasubjetivismo, y estas asociaciones, aisladas ya por completo de la objetividad que las ha hecho nacer, válidas por sí mismas, atraerán toda la atención del poeta, que intentará dárnoslas con fidelidad, y, por tanto, en toda su incongruencia aparente: unos elementos mentales se relacionarán con los otros sólo por vínculos preconscientes, irracionales, simbólicos. Habrá llegado así la hora del superrealismo.

Volvamos a la movilidad de las impresiones. Como éstas varían y se trasmutan, es tal vez, a veces, preferible no esperar pasivamente a que el tiempo se encargue de introducir la transformación de las sensaciones de color, luz, sabor, sonido o tacto. Puede movilizarse, asimismo, el punto de vista. En vez de que las cosas cambien, podemos cambiar nosotros de sitio para mirarlas, con el añadido de que entonces la rapidez de los procesos es mayor. Nos explicamos así esos característicos poemas juanramonianos en los que la perspectiva desde la que nuestro espectador afronta el paisaje es una ventanilla de tren. Estos poemas tienen, además, la ventaja, para el propósito estético de Juan Ramón, de que le facilitan la inclinación, muy reiterada y honda en sus versos, según sabemos ya, a expresar el fracaso de los anhelos idealistas. Desde el vagón en que va instalado,

contempla nuestro autor la belleza imposible de una mujer, o quizá de una torre, que pronto quedan atrás, melancólicamente inalcanzables. Se han creado así símbolos, en los que se juntan, como en tantos lugares de su obra, las tres ramas o directrices de ésta: la rama simbolizante, la idealista (ideal absoluto en cuanto fuera de nuestro alcance) y la impresionista:

El techo del vagón tiene un albor —¿de dónde?—
y los turbios cristales, desvanecidos, lloran...
Fuera, entre claridades que van y vienen, hay
una conjuración de montaña y de sombra.

Los pueblos son de niebla bajo la madrugada;
es como un sueño vago de praderas humosas;
y las rocas ¿enormes? están sobre nosotros,
inminentes, perdidas las cimas en la hora.

No para el tren... Tras unos cristales alumbrados,
a través de la lluvia, cansada y melancólica,
una mujer confusa, bella, medio desnuda,
nos dice adiós...
¡Adiós!
El agua habla monótona.
(*Ibid.*, poema 179).

Pasemos ahora a otra cuestión, que es, precisamente, la gran paradoja, aunque sólo aparente, del impresionismo. El artista de esta escuela busca, dijimos, el matiz, y, en consecuencia, se interesa por la exactitud, por la precisión. Pero no hay duda de que, por otra parte, se interesa también por todo lo que es borroso, confuso, indeterminado, indefinible. Ya lo dijo Verlaine:

Ríen de plus cher que la chanson grise
où l'Indécis au Précis se joint.
(Art Poétique).

¿Cómo explicar esta aparente contradicción? Nada más sencillo. Precisión e imprecisión juntas. Bien. Pero resulta que los dos conceptos se refieren a la misma realidad, según sea ésta considerada en sí misma o en el lenguaje. Se trata únicamente de las dos caras de una misma moneda. Y es que todo matiz es siempre algo intermedio entre dos cosas, las cuales, en cuanto que tenemos palabras para ellas, se nos antojan claras. El matiz reside siempre, por el contrario, en la indefinición, en esa zona, que al surgir como innombrable por el lenguaje usual, en todo caso insuficiente para tales menesteres, se nos aparece como confusa. Si lo indeciso importa a los impresionistas es únicamente porque expresa la verdadera naturaleza de cualquier matiz, consistente en la imposibilidad de ser plasmado de modo directo y hacerse expresable sólo en una vaga sugerencia. El matiz exacto (meta del impresionismo) no puede decirse en forma que no sea borrosa porque el lenguaje común no tiene palabras para designarlo. El poeta quiere expresar con rigor la confusa emoción que experimenta. Pero

> No es de palabras
> esta esplosión aguda que en el corazón siento;
> son aromas que suenan bien, llantos que huelen
> bien, son májicos ojos que se espresan con ecos...
>
> (*Seg. Ant.*, poema 224).

La vaguedad es, pues, el único medio de darnos lo que de por sí es vago e indefinido *para nuestro lenguaje*: el tono justo o el pormenor de otra clase con que se ofrece la realidad. Por eso los impresionistas cantan un mundo que es con frecuencia desdibujado y como neblinoso (dejando a un lado la otra explicación de este último hecho que más arriba hemos hallado).

Comprendemos ahora también por qué el impresionista que es Juan Ramón puede sentirse atraído hacia el uso de

símbolos. No sólo porque tal recurso procede de una elevada dosis de intrasubjetividad, según vimos, sino porque una de las consecuencias de la simbolización es justamente la imprecisión, la indeterminación del significado. Nada más natural, pues, que el poeta impresionista (el cual es también, pero por otro lado, simbolizante) eche mano, *precisamente en cuanto impresionista,* de la irracionalidad para el logro de sus efectos de difumino y veladura que tan caros le son. Pero téngase en cuenta que la simbolización, la irracionalidad, por ser una característica que excede lo generacional y viene determinada por la época que podríamos denominar «contemporánea», casa muy bien con tendencias muy distintas y hasta opuestas al impresionismo. *Verbi gratia*: la «poesía pura», tal como la entiende la segunda manera de Juan Ramón, y sobre todo el Superrealismo, donde el uso de símbolos alcanza un cenit insobrepasable.

La poesía pura o el esencialismo en Juan Ramón

Estamos ya en condiciones de examinar, aunque muy breve y condensadamente, pues el tiempo que se me ha concedido notoriamente se agota, el segundo período de la obra juanramoniana, la etapa de la «poesía pura», en que se produce un cambio decisivo en el concepto de verdadera realidad. Ahora, la «realidad verdadera» ya no es, como antes, la impresión, dijimos, sino la impresión modificada, idealizada, la impresión convertida, a impulsos de la creatividad del poeta, en un arquetipo, puramente mental de quieta perfección. Y como ese arquetipo, por definición, no responde, dentro de la concepción juanramoniana, a algo que exista de verdad en el mundo, no se hallará situado en el aquí y en el ahora. Será, pues, «eterno», lo cual explica la frecuencia con que se reitera esta noción de eternidad

en el nuevo estilo del poeta, estilo que está hecho, en efecto, de eternizaciones («los ojos hacia el alma / eternizando cosas» dice un poema de Estío (*Primeros libros de poesía, ed. cit.*, p. 196). He aquí algunas citas:

> Todo dispuesto ya en su punto
> para la eternidad.
>
> (*Ibid.*, «Diario...», poema 383).
>
> Enclavado a lo eterno eternamente.
>
> (*Ibid.*, poema 399).
>
> El alma queda y sigue
> por su dominio eterno.
>
> (*Ibid.*, poema 399).

Y si las cosas son eternas e inmóviles, aparecerán como idénticas a sí mismas; exactas, pues, en todo momento; definidas:

> Sólo la guirnalda sola
> de nuestro infinito ensueño,
> lo ardiente, lo claro, lo áureo,
> lo definido, lo neto.

Se deduce, por consiguiente, sin más que enunciar al revés una frase nuestra antecedente, que no le cabe a lo colocado en el tiempo y en el espacio ser la verdadera realidad. Juan Ramón tiene ante sí a la amada, pero, precisamente por eso, piensa que la verdaderamente real es la otra, la soñada o recreada por su espíritu. Recordemos nuestras citas anteriores:

> Ante mí estás, sí.
> Mas me olvido de ti
> pensando en ti.
> .....
>
> Cuando ella se ha ido
> es cuando yo la miro.
> Luego, cuando ella viene,
> ella desaparece.

Y sólo si la mujer objetiva se parece al arquetipo pensado, adquirirá, por participación, un cierto grado de realidad, realidad cuya auténtica plenitud sigue hallándose, sin embargo, claro está, en la memoria o fantasía del poeta:

Aquí está ya, lo mismo
que entonces, viva,
fresca y de oro,
como si ella fuese Ella,
¡mas Ella todavía
pues se parece a su recuerdo inmenso!

Primavera, ¿a qué pones
nuevo campo a su fuga?
¿Por qué haces que torne
a huir de mí otra vez
por los valles en flor,
más bella aún en la memoria?

(*Ibid.*, poema 390).

Lo normal será, por consiguiente, que la objetividad se quede por debajo de su modelo intrasubjetivo, con lo cual resultará menos real:

Todos los días el cielo
vive en mis ojos, mas casi
nunca es Dios.

Todos los días yo soy
yo, pero que pocos días
yo soy yo.

Todos los días me hablas
mas qué pocas veces te oigo
tu voz.

(*Libros de Poesía*, «Eternidades», 56, *ed. cit.*, p. 666).

En ti estás todo, mar, y sin embargo
qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos siempre de ti mismo.

(*Seg. Ant.*, poema 373).

Y lo más que puede hacer la mencionada objetividad es luchar por el logro de una plenitud que siempre se le escapa. El oleaje marino resulta un excelente símbolo de tal situación de combate sin fin:

Parece, mar, que luchas
—¡oh desorden sin fin, hierro incesante!—
por encontrarte o porque yo te encuentre.

¡Qué inmenso demostrarte, mar,
en tu desnudez sola
—sin compañera... o sin compañero,
según te diga el mar o la mar—, creando
el espectáculo completo
de nuestro mundo de hoy!

Estás como en un parto,
dándote a luz —¡con qué fatiga!—
a ti mismo, ¡mar único!,
a ti mismo, a ti solo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
...¡por encontrarte o porque yo te encuentre!

(*Ibid.*, poema 376).

Ahora bien: esa realidad exterior, menos real de por sí que la otra interna, alcanza realidad plena (se alza «hasta su nombre») al ser imaginada arquetípicamente por el poeta:

Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,
visto —sin nombre—
por mis cansados ojos indolentes.
Y aparecías, entre las palabras
perezosas y desesperanzadas del viajero,
como en breves lagunas repetidas
de un paisaje de agua visto en sueños...
Hoy te he mirado lentamente
y te has ido elevando hasta tu nombre.

(*Ibid.*, poema 377).

Y, en efecto, el mar sólo es realmente mar, cuando lo ha cantado en el sentido ascendente que sabemos, el autor:

> Ahora parecerás, ¡oh mar lejano!,
> (.....)
> mar; ahora que yo te estoy creando
> con mi recuerdo vasto y vehemente.
>
> (*Ibid.*, poema 406).

Y es que la palabra del poeta, es decir, el sueño perfeccionista de éste, sirve para dar el nombre «exacto» a las cosas:

> Inteligencia, dame
> el nombre exacto de las cosas.
> Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.
>
> (*Ibid.*, poema 409).

¿Cómo hay que interpretar este pasaje? ¿Quiere decir acaso que el poeta ha de plasmar en su obra con precisión el reflejo pasivo, habido en su interior, de las realidades externas? Muy al contrario, el texto de Juan Ramón significa, si no me equivoco, que, al nombrar el objeto, al reconstruirlo y pensarlo en sentido ascensional, el poema nos hará inteligir lo que aquél es cuando es verdaderamente, o sea, cuando posee esa plenitud en que el objeto alcanza su «exacta» realidad, fruto de una recreación realizada por el autor: «que mi palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente».

Pero si la esencia de cuanto hay es ese éxtasis de alta contemplación en que yo retiro, no sólo la objetividad mirada, también la impresión de la objetividad en mí, y en su lugar pongo una reelaboración imaginaria de ésta, en cuanto percibida en plenitud y rebose de sí misma, en cuanto perfecta en todas sus partes y en su conjunto, se impone, para la poesía, a todas luces, una nueva técnica.

Puesto que la verdadera realidad, la realidad estéticamente *interesante*, se halla constituida por las cosas soñadas en su ucrónica plenitud y no por las cosas *concretas*, al poeta, si desea ser fiel a aquélla, le será preciso eliminar de los objetos contemplados la *ininteresante concreción*, lo que es tanto como eliminar también de éstos el tiempo y el espacio, en que sólo las concreciones existen. Pero realizar tal operación es «suprimir la anécdota», procedimiento que aparece ahora como el gran rasgo estilístico de la nueva estética. Por «suprimir la anécdota» entendemos quitar de las cosas su concreción: presentar a los seres y situaciones en una abierta generalidad, de modo que el lector pueda particularizar a su gusto lo que el poeta dice de ese modo más amplio y ambiguo. Se trata de borrar del poema todas o algunas de estas notas: no sólo el cuándo y el dónde, sino también el cómo y el porqué, e incluso el quién o el qué precisos que protagonizan las realidades o ámbitos descritos. Y es que el verdadero ser habita allende todo eso. Hay que aniquilar, en suma, lo tangible, corporal y experimentable de las entidades, su individualidad, que, por vivir siempre en un minuto y en un sitio muy determinados, no constituye, ni puede constituir en este estadio, la «realidad verdadera». Lo característico de la «supresión de la anécdota» consiste en que el poeta nos entrega opciones para que nosotros elijamos entre ellas, sin obligarnos a un ceñimiento exclusivo.

Pero, aparte de esta consecuencia técnica, el cambio en el concepto de «verdadera realidad» tendrá un importante fruto emotivo: la desaparición de la nostalgia, que tanto había caracterizado al anterior período simbolista, período en el que tal sentimiento derivaba, como se nos hizo palmario, de la búsqueda de una perfección imposible. La nostalgia no tendrá sitio en la nueva manera porque, aunque la perfección de que hablamos sigue sin producirse en la esfera objetiva, y, por tanto, sigue sin producirse en el reino

de la impresión, sí se da, según acabo de decir, donde de veras importa, a saber, en el reino de la «realidad verdadera», que es, precisamente, insisto, la impresión alterada por el poeta en sentido arquetípico. Es natural entonces que, en vez de nostalgia, asomen sus opuestos, la serenidad, la tranquilidad, la paz y hasta el gozo, conceptos o sentimientos que, significativamente, se hacen ahora muy peculiares de la nueva cosmovisión (y aún añadiría que el momento de la poesía pura es el único lapso temporal, en todo el desarrollo de la poesía contemporánea, que se halla centrado en una visión verdaderamente optimista). Véanse algunas citas, donde triunfan las nociones de serenidad, alegría, etcétera, que he dicho; confírmese, asimismo, de paso, cómo el poeta se complace en la alusión a las realidades eternas:

> Enclavado a lo *eterno eternamente*
> por las mismas estrellas,
> que *tranquilos* sentimos, a su amparo,
> el corazón.
>
> (*Ibid.*, «Nocturno», poema 396).

> La luna blanca quita al mar
> el mar, y le da el mar. Con su belleza
> en un *tranquilo* y puro vencimiento
> hace que la verdad ya no lo sea
> y que sea la verdad *eterna* y sola
> eso que no lo era...
>
> (*Ibid.*, poema 397).

> Por doquier que mi alma
> navega o anda o vuela, toda, toda
> es suya. Qué *tranquila*
> en todas partes, *siempre*;
> .....
> Oh, qué *serena* el alma
> cuando se ha apoderado,
> como una reina solitaria y pura
> de su imperio infinito.
>
> (*Ibid.*, poema 398).

al sonreír *sereno* que le doy.

(*Ibid.*, poema 400).

Por fuera, erraba el viento oscuro y último,
jugando con las frías hojas.
Por dentro, era un éxtasis con sol,
aislado, como el sentimiento
eterno y conseguido de mi alma,
dentro de los trastornos de mi carne.
Y el sol no se iba nunca, rosa y puro.

(*Ibid.*, poema 512).

No estás en ti, belleza innúmera
que con tu forma 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, trasparentándome
en una sola llama—; estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna.

(*Ibid.*, poema 515).

Eternidad, belleza
sola, ¡si yo pudiese
en tu corazón único, cantarte
igual que tú me cantas en el mío
las tardes claras de alegría en paz.

(*Ibid.*, poema 520).

Otra consecuencia de la poesía pura es la abundancia de abstracciones. ¿Cómo nos explicaríamos este hecho? Muy sencillamente, pues su causa yace en que la verdadera realidad no consiste ahora en algo concreto sino abstracto. Y sólo las abstracciones, por tanto, responderán con fidelidad a aquélla (de esa fidelidad se trata siempre en el arte). Los nuevos versos recaen con frecuencia en el uso de pala-

bras de esta clase, sobre todo, significativamente, las que se refieren a estados de perfección: «infinito», «todo», «plenitud», etc. son palabras con las que tropezamos en este instante de continuo. El peligro, no siempre orillado por el poeta, es, claro está, el de la sequedad del puro conceptualismo. Antes hemos citado un poema en el que leemos:

> Todos los días yo soy
> yo, pero qué pocas días
> yo soy yo.

¿Hay aquí algo más que conceptos? Pasajes así no son excepcionales en el segundo Juan Ramón. ¿Es insalvable entonces este riesgo del conceptualismo, al que la visión del mundo de la «poesía pura» indudablemente invitaba? Una de las soluciones, poco practicada, sin embargo, por nuestro poeta, será la de dar plasticidad a las abstracciones, como vemos en el hermoso poema siguiente, cuyo recuerdo merece la pena y es, al propósito, aleccionador, justamente por partir, para su desarrollo (pero con muy diferente resultado estético) de la misma idea en que se basa menos afortunadamente la otra composición que acabamos de traer a cita:

> Yo no soy yo.
> Soy éste
> 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.
>
> (*Ibid.*, poema 450).

Vemos aquí, otra vez, la oposición, tan juanramoniana, de los dos orbes, el de la objetividad, de menor interés, y el del ensueño perfeccionista del poeta, mucho más real,

según dijimos. Pero la idea, aquí, cobra corporalidad y grafismo y evita el prosaísmo inquerido del anterior fragmento. Nótese cómo el último verso nos confirma la intemporalidad de los arquetipos exaltados por el autor:

el que quedará en pie cuando yo muera.

Acaso no sobre hacer ver, finalmente, bien que en forma casi aforística, el modo en que la poesía pura viene a resultar, en cierto modo, lo contrario, miembro a miembro, de lo que había sido el impresionismo. El Juan Ramón segundo se nos aparece así como el hijo rebelde o contestatario, para decirlo en un galicismo muy propagado hoy, que le salió, inesperadamente, al primer Juan Ramón. Observemos la polaridad. Si el impresionista exaltaba en las cosas lo que éstas tenían de temporales, de cambiantes, y despreciaba lo que había en ellas de permanentes, la poesía pura, opuestamente, destacará lo que tienen de permanentes y desdeñará lo que tienen de mudadizas:

Te digo, al llegar, madre,
que tú eres como el mar; *que aunque las olas*
de tus años se cambien y te muden,
siempre es igual tu sitio,
al paso de mi alma.
(.....)
la luz de tu poniente
te sitúan oh madre entre las olas
conocida y *eterna en su mudanza.*

(*Ibid.*, poema 404).

Estás *eterna,* en su inmanencia,
igual en lo sin fin de su mudanza.

(*Ibid.*, poema 437).

Si el impresionismo ofrece los objetos como vagos, confusos, indefinibles, el otro movimiento los ofrecerá como netos, dibujados, definidos, exactos; si antes triunfaba la

nostalgia, ahora la paz, la serenidad, la alegría. El propio Juan Ramón contrapuso los dos estilos en esta bella composición:

> Qué buen hijo me dio a luz
> aquella sombra. Lo que era
> luna en mutilada cruz
> es sol en rosa primera.
>
> Allí queda, en un montón
> teatral, el romanticismo.
> Fuerte ahora el corazón
> está mejor y es el mismo.
>
> ¿Recordar? ¿Soñar? ¡Querer!
> ¡Bien por la alondra de oriente!
> No hay más que mirar y ver
> la verdad resplandeciente.
>
> (*Libros de Poesía*, «Estío»; «Verdor», 23, *ed. cit.*, p. 105).

Y si quisiéramos ahora ir más hacia el fondo y enfrentar con mayor radicalidad las dos posiciones, diríamos esto. En el impresionismo, lo decisivo es la impresión de la cosa concreta en mí, en cuanto que, en un determinado instante, la reflejo *como creo que es*: cambiante o capaz de cambios y en su matiz exacto. Se trata, pues, de un auténtico *realismo*, no de la objetividad, por supuesto, pero sí de los datos de la conciencia. En la poesía pura, al revés, lo decisivo (perdónese la insistencia) es la recreación que yo hago de la impresión al alzarla a perfección inmutable. En vez del anterior realismo habrá aquí un *idealismo*, pero igualmente de la impresión, puesto que esta última no se expresará como es *sino como debe ser*. Estamos así en las antípodas del anterior movimiento.

Final

Juan Ramón, como suponíamos al principio, vivió con gran intensidad los dos momentos centrales del desarrollo poético contemporáneo, el cual ha consistido, según hemos podido comprobar, en un progresivo adentramiento, en el interior del espíritu del autor, del elemento que se constituye, en cada período histórico, como la «verdadera realidad». En cambio, los otros dos instantes, los que se hallan en los extremos de la serie evolutiva que hemos considerado, el Parnaso y el Superrealismo, sólo tienen presencia muy esporádica e insuficiente (pero la tienen) en los versos de nuestro autor. No pasan, en efecto, de tres o cuatro los poemas del primer libro juanramoniano, *Ninfeas*, que podrían ser considerados como parnasianos. En cuanto al otro movimiento, el Superrealismo, aunque no se da propiamente en los versos de Jiménez, sí queda «representado», podríamos decir, en ellos por modo oblicuo y como simbólico, en cuanto que ciertas piezas del libro *La estación total* (algunas de las «Canciones a la nueva luz») acentúan muy fuertemente (por influjo, a mi juicio, de las canciones lorquianas) los elementos irracionales del simbolismo de irrealidad. Su poesía cubre, pues, de hecho, en estas dos formas que podríamos calificar de «fuertes» y débiles», todo el largo proceso de la poesía contemporánea, iniciado en Francia con Gautier y Baudelaire y finalizado con Breton, Aragón, Éluard y su grupo. Cien años de poesía europea, condensados, con poderosa personalidad española, en una magna obra, variada, rica e intensa, y al mismo tiempo enormemente significativa, y absolutamente a la sucesiva altura del tiempo histórico que su autor hubo de vivir. Renovación incesante que se constituye, sin duda, como uno de los grandes méritos de

éste, habida cuenta de su calidad, tan alta en sus momentos más logrados, que, claro está, de ningún modo escasean.

Se nos ha confirmado, pues, creo, la idea de la que hemos partido. La de que el desenvolvimiento de la poesía contemporánea ha sido presidido por una «intención» determinada, cuyo cumplimiento progresivo fueron las sucesivas escuelas. Podemos hablar entonces del «sentido» de esa evolución, cuya etapa final, el Superrealismo, aunque, claro está, no se hallaba implícita con fatalidad en la primera, sí se hallaba implícita, por supuesto, en forma de alta probabilidad. Y la prueba de ello es que Novalis supo anticipar teóricamente, de modo a todas luces genial, lo que esa poesía superrealista iba a ser siglo y cuarto más tarde. Habla de una «literatura futura» en la que se podrían dar:

> relaciones descosidas, incoherentes, con asociaciones, a pesar de todo, tal los sueños. Poemas perfectamente armónicos (...) y bellos (...), pero también sin coherencia ni sentido alguno, con todo lo más, dos o tres estrofas inteligibles (...). La poesía, la verdadera, puede (...) tener un sentido alegórico y producir, como la música, un efecto indirecto [1].

Pasando por alto la expresión «sentido alegórico», cuyo uso erróneo por Novalis no es reprobable dado lo temprano de la fecha en que escribe (habría que decir ahí, de hecho, tal como se desprende del contexto, «sentido simbólico»), ¿no asombra esta verdadera profecía de lo que sólo más tarde, dentro del superrealismo o sus aledaños cronológicos, pudo, por fin, existir?

Con esto termino, agradeciéndoles a todos ustedes la atención que han prestado a estas palabras mías, las cuales han solicitado, demasiado tiempo acaso, su paciencia y su generosidad, en esta tarde de hoy.

---

[1] Novalis, *Œuvres Complètes*, t. II, VII, fragmento 188, París, 1975.

CONTESTACIÓN

DEL

Excmo. Sr. D. GONZALO TORRENTE BALLESTER

Señores académicos:

En el «Diccionario de la Lengua Española» que elabora y publica esta Corporación y que constituye la más visible y popular de nuestras justificaciones ante la sociedad española, se define la palabra «fiesta» como «alegría, regocijo o diversión». Debemos entender que en las realidades que esa palabra designa, no es necesario que a la «alegría» acompañen el «regocijo» o la «diversión», pero echo de menos la referencia a ciertos actos o ceremonias en los que la «fiesta» alcanza la realidad, quiero decir, «se celebra», que es lo propio de las fiestas, celebrarse, y siempre mediante un repertorio orgánico de operaciones que constituyen precisamente su ritual. Nos hallamos ahora mismo en plena fiesta. Nuestro Director ha iniciado el rito con ciertas palabras canónicas que han puesto en marcha la ceremonia, de la que forman parte las palabras que Carlos Bousoño acaba de leer, precisamente leídas y no recitadas de memoria o improvisadas, y éstas mías con las que en un principio se le da la bienvenida. Pero no es esto sólo lo que hay que destacar. Si el ritual es forma, la alegría es la materia de esta fiesta de recepción. Alegría porque un amigo accede al lugar donde ha tiempo que se le espera; alegría porque, con su llegada a él, se cumple y perfecciona un acto de justicia. Señores académicos, pienso y creo que, cada vez que nos reunimos en este lugar y llevamos a cabo un acto

como éste, es la justicia lo que conviene destacar como nota común y general que lo caracteriza. Toda persona que se entrega a una actividad intelectual más o menos relacionada con el lenguaje, y todas lo están, es candidato en potencia al ingreso en esta Academia: acaso no desde el punto de vista del interesado, aunque siempre desde el de la Corporación. Que todos lleguen a sentarse entre nosotros depende de azares ya históricos, ya biográficos, cuya consideración no parece, ahora, pertinente. Le fueron, sin embargo, favorables a Bousoño, y por eso está aquí, sujeto de este ritual, y objeto de la alegría que lo acompaña, y yo, para darle la bienvenida en nombre de todos los colegas, ausentes y presentes, que componen la Casa. No dejaré escapar la coyuntura para que quede constancia de mi alegría personal, de mi fiesta privada, por verle ahí, ya de una manera definitiva, miembro de número y compañero nuestro. Me complace reconocer la admiración que me merece: creciente cada vez que su estro poético o su inteligencia crítica dan muestras de su capacidad creadora, comprensiva e interpretativa. Las palabras que sigan no pasarán de explanación pormenorizada de este sentimiento.

Cada día, cada cultura nacional, por razones que ahora no vienen al caso, pero cuya investigación no sería ociosa, configura modos de conducta espiritual que, quizás debido a la permanencia de unas causas, se prolongan a lo largo de la historia y sirven para precisar los modos caracteriológicos de esta o de aquella culturas. Así, estamos habituados a considerar, en la literatura francesa, junto y frente a la serie de los creadores, la de los críticos, que complementan aquélla, que la asientan, que la explican. Inglaterra, en cambio, y el mundo anglosajón en general, ofrecen a la consideración y al asombro la coincidencia en la misma persona del creador y del crítico, poeta o novelista que reflexionan acerca de su propio arte o del arte en general, al modo

como lo hicieron Henry James, T. S. Eliot o Ezra Pound. Podríamos ampliar nuestra consideración al ámbito germánico donde lo mismo aparece el escritor reflexivo y teórico que el creador y el crítico independientes. En la parcela entrañable de nuestra literatura, resulta difícil señalar una ley, ni siquiera la repetición mínima de una figura que llegue a ser característica. Fernando Herrera criticó a Garcilaso, y su crítica supone una teoría cuya paternidad no podemos atribuirle sino al conjunto de los especuladores renacentistas acerca de la poesía. Dámaso Alonso dedica su atención, de una manera sistemática, a los grandes escritores clásicos, pero no manifiesta el mismo cuidado por sus contemporáneos, salvo lúcidas, ejemplares excepciones. Juan Ramón Jiménez juzgó, sí, a los de su tiempo, y todos nos hemos asombrado ante la exactitud y la crueldad de sus juicios, pero erró acerca de su propia poesía, de la que sin duda, como acaba de mostrarnos, sabe bastante más nuestro recipiendario. Si de este campo de la actividad literaria saltamos al de la narrativa, nos asombra su particular fisonomía, la ausencia de toda reflexión teórica medianamente sistematizada hasta bien entrado el siglo XIX, e incluso su escasez en éste si con otras literaturas se compara, pues, fuera de Valera, de Clarín y de Galdós, ¿quién pensó con rigor en el arte de la novela? Hay que esperar a Ortega, pero Ortega no era novelista.

No será fácil, pues, establecer al respecto una tipología, salvo, si se quiere, la del creador ajeno a cualquier reflexión, cultivador y acaso crédulo en el mito de que el menester poético es por esencia milagroso, más allá de lo racional y de lo comprensible. Ya sé que si nos aproximamos a ciertos nombres y a ciertas historias allende el límite en que los más se detienen, descubrimos el enorme saber intelectual que subyace a la creación de los citados Pérez Galdós, «Clarín» y Valera, a quienes la conciencia crítica les fue

frecuentemente reprochada. Pero éstas son noticias, son informaciones que la opinión general, no sólo rechaza, sino que repudia, pues vienen a destruir el cómodo y favorecido mito de la incomprensibilidad de la creación artística. En cierta ocasión, no demasiado lejana, tuve ocasión de llevar a mi cátedra a un conocido narrador. Mis alumnos estaban acostumbrados a que todo fuese explicable. Ante la pregunta de «cómo escribe usted», mi invitado respondió que no lo sabía; acuciado, concluyó que el hecho de inventar una historia y de escribirla era esencialmente inefable. No tuve más remedio que conceder a sus invenciones una atención no programada para no quedar demasiado mal delante de mis alumnos.

Este largo preámbulo, señores académicos, tiene que desembocar en alguna parte, y desemboca en la afirmación de que Carlos Bousoño, nuestro recién llegado, pertenece a esa clase de poetas capaces de creación y de reflexión, para quienes el fenómeno poético es, ante todo, un fenómeno comprensible y explicable, al modo restringido de la estructura y los modos de expresión, al modo amplio de su inserción en la cultura y en la persona de autor. Es decir, en toda su amplitud. Pero no sólo esto. Ortega y Gasset, maestro de tantos, y el mío repetidas veces confesado, atribuyó a la cultura española, o a algunos de sus mayores representantes, el carácter de «adamismo», aparición casi ex-nihilo como una fuerza innominada, y sin genealogía. Aparte de ser ésta una de las afirmaciones más discutibles de mi admirado maestro, me sirve para destacar, desde un principio, cómo Carlos Bousoño es todo lo contrario, quiero decir, un hombre inserto en una doble tradición, en la española y en la europea y universal; todo lo contrario, pues, de un castizo, aunque como poeta y como crítico le sobren, ¿quién se atrevería a dudarlo?, la casta y la clase.

Carlos Bousoño es, originariamente, un producto de la Facultad de Filosofía y Letras de lo que se llamaba la Universidad Central. No era ya la famosa, la insuperable de que se guarda nostalgia; pero, a juzgar por la muestra, conservaba su capacidad de información pareja a la de formación, y esto en grado eminente. Nuestro recipiendario concurrió a aquellas aulas entre 1943 y 1945, fecha en que se licenció, pero no estará de más advertir que procedía de la Universidad de Oviedo, que no es tampoco un origen de tres al cuarto y cuyo solo nombre evoca el de tantos maestros antiguos y contemporáneos, así como el de una recia tradición crítica. 1943 es una fecha que puede admitirse como hito, con alguna imprecisión, en la historia de nuestra evolución intelectual: por debajo de la dura caparazón oficial, algo muy vivo empieza a remejerse en estos medios donde se junta la juventud, germen a veces enmascarado, a veces desconocido, de unas manifestaciones donde no se cultiva la nostalgia —¿de qué van a ser nostálgicos los veinteañeros?—, sino la esperanza. En esos pasillos universitarios, tanto como en esas aulas, nace la poesía española contemporánea, la primera generación de la postguerra. Aparece, sin embargo, no como un azar, sino como una necesidad. Recuérdese, admítase ya de una vez, que la poesía es necesaria, y que su brote aquí y allá tiene mucho de orgánico, de viviente, más relacionado con el fenómeno de la vida que con el de la Historia; pero, al igual que al hombre cuando nace, vida nada más, la Historia la arrebata en el momento mismo de nacer, la hace suya. En la facultad de Filosofía y Letras de Madrid, durante esos años citados, tan angustiosos e inciertos para nuestra sociedad, existe sin embargo, casi diría que permanece, alguien que lleva en su mano y en su palabra la antorcha de la Poesía, presto a comunicarla lo mismo que la bengala el corredor por relevos. Pero, además, como parte integrante de la mentalidad

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA BIBLIOTECA

de aquellos grupos de estudiantes, figura el recuerdo. ¿De qué? De una gran época poética, de unos nombres ya resplandecientes, ya míticos. Supongo que el ejemplo habrá bastado para que, en aquel ambiente, el destinado a la poesía haya encontrado alimento. Fíjense que acabo de valerme de una palabra comprometida, la de Destino. Anticipo que creo, con Bousoño, que la poesía es siempre explicable, pero no estoy seguro de que lo sea el poeta. Si todos los hombres venimos destinados, si vivir es luchar contra el Destino para escaparle o realizarlo, esa fuerza se experimenta con mayor intensidad, casi con inexorabilidad, en la persona del poeta, en su ejercicio. Como contraposición de ese lúcido ringlero de libros, de pensamientos, de teorías que constituye la obra crítica de Bousoño, en la que, por cierto, es él uno de los criticados, alguien con humor, aunque estremecido, podría alzar las realidades biográficas de los poetas Destinados, inexplicables. ¿Holderling, Keats, Leopardi, Pessoa? Sí, y algunos más. También algunos de los nuestros. A veces, debajo de esa carne de la poesía, palpita el viento del misterio, también de la locura.

Lo que acontece al joven estudiante Bousoño que arrastra y realiza el Destino de poeta, excede, ya se sabe, a la consideración del crítico, aunque no del historiador, menos aún a la del amigo. Pero no es acostumbrada su propalación, su publicación. Necesitamos pasar en silencio por esos años de los que surgen los primeros poemas, las primeras respuestas verbales que Bousoño da a la realidad, pero no debemos callar el encuentro con el maestro definitivo, con nuestro colega Vicente Aleixandre. ¿Es ahí, al mentar ese nombre, donde tocamos el Destino? Dejémoslo a un lado. Podemos, sin embargo, conjeturar la otra operación paralela, aquella de la que salen el crítico y el teórico de la literatura. Para precisarla, para situarla, bastaría con la enumeración de sus maestros inmediatos y de sus lecturas. De aquéllos,

uno al menos está aquí presente, y, lo que es más importante, Presidente: porque Dámaso Alonso fue quien puso al estudiante Bousoño en relación con esa doble tradición intelectual a la que pertenece, y no sólo le informó y le formó, sino que le metió de su mano en el hogar mismo de la Literatura. Todos habéis leído las seis famosas «calas» llevadas a cabo en colaboración, seis investigaciones fundamentales en la poesía española. Si Dámaso Alonso fue el introductor en España de ciertos métodos y de ciertos pensamientos, trascendidos después, transformados por una mente original, no hay duda de que, con las seis citadas «calas», queda Carlos Bousoño, como si dijéramos, puesto en la grada, como se decía antes, o en la órbita, como se suele decir hoy. La dirección de su obra podía entonces predecirse, aunque no su alcance y su contenido.

Quizá convenga referirse, de pasada, a la estadía de Bousoño en Méjico y en los Estados Unidos, su ejercicio de la docencia en esos países: experiencia temprana de ese oficio en que tan alto ha llegado, el de enseñar. Yo, sin embargo, creo que no habrá sido eso lo más importante de aquella ausencia, sino el hecho de la ausencia misma: de apartarse, por una parte, de unos momentos concretos del desarrollo del drama nacional, y, por otra, abrirse al mundo, a su diversidad, a su complejidad. Hubo épocas y países en que se consideraba indispensable, para la educación de los hombres, un viaje al extranjero. Esto, al intelectual, si ha de vivir de veras en el mundo que le ha tocado, resulta a todas luces indispensable. De lo contrario, el provincianismo le amenaza. O el disparate. Recuerdo aquella página de Heine en sus breves «Memorias», cuando compara al escritor inglés y al alemán. El inglés viaja, dice Heine (y cita, al respecto, media docena de calzones como lo fundamental del equipaje); el alemán, y nombra a Juan Pablo, es pobre, y viaja con la imaginación y con la fantasía por

encima de los tejados que desde su bohardilla se columbran. Es una suerte para Bousoño y para nosotros que como consecuencia de ese reparto efectivo de los linajes de nuestras tierras norteñas a ambos lados del Atlántico, pueda atravesarlo. Lo que allí vio tuvo necesariamente que sacudirlo, que espabilarlo. Es al regreso precisamente cuando se inicia su verdadera carrera de crítico y poeta. Aunque inmediatamente aparezca con un matiz inesperado, insólito en nuestro país: el de teórico de la Literatura.

Es hora ya de hacer aquí algunas menciones muy precisas, las de los libros en los que Carlos Bousoño ha desplegado su actividad crítica y teórica. La primera, la del estudio *Teoría de la expresión poética,* que esta Casa agració con el Premio Fastenrath: hoy en su sexta edición, dos volúmenes ya. Volveré a referirme a ellos. Siguen en el orden del tiempo. *El irracionalismo poético* (El símbolo), y *Superrealismo y simbolización.* Ahora mismo, *Épocas literarias.* Si excluimos de esta enumeración *La poesía de Vicente Aleixandre,* por su contenido preferentemente práctico, y nos reducimos a los títulos restantes, me permito advertir al auditorio que nos hallamos ante un total de dos mil ochocientas diez páginas de teoría literaria: cuantitativamente una hazaña hasta ahora sin par en las letras españolas.

¿Hazaña sólo cuantitativa? La «Teoría de la expresión poética», hoy dos volúmenes, comenzó siendo uno solo. El ejemplar que examino para tomar algunos datos pertenece a la sexta edición, «aumentada». Es un libro que, efectivamente, creció con el tiempo, por desarrollo de pensamientos implícitos lo mismo que por otras adiciones. Llamó la atención desde un comienzo porque contenía un pensamiento original, pero, además, inesperado y en cierto modo insólito. Recordemos que, en 1952, Occidente ignoraba ese conjunto de doctrinas que hoy se denomina «de los formalistas rusos», y cuyo germen y aparición nos ha relatado recientemente

Roman Jakobson. El «formalismo» era, sin embargo, una exigencia interna de la misma ciencia crítica: su aparición, aquí, resultaba inevitable. Todos recordamos la introducción en Occidente de estas doctrinas, ya en la versión francesa, ya en la inglesa: dos antologías llevadas a cabo con criterios similares, aunque no del todo coincidentes. Se nos dice, en esos textos, que el lenguaje poético es una modificación del lenguaje utilitario, un modo distinto de usarlo, lo cual, una vez leído, resulta obvio. Pues bien: desde 1952, Carlos Bousoño tiene formulada la «ley de la desviación del uso lingüístico», que también llama «de saturación del significado», que le permite, no sólo reestudiar los modos de expresión recogidos ya por la Retórica y la Poética tradicionales, sino señalar, y estudiar también, otros modos, existentes aunque latentes, que saca a luz, denomina y explana: ruptura de sistema, símbolos de realidad, dinamismo expresivo, superposiciones y yuxtaposiciones temporales, técnica de engaño-desengaño, y otras. La razón por la que los críticos españoles en general utilizan la fórmula traída por Todorov en 1964, la de la «descodificación», en vez de la inventada por Bousoño doce años antes, pertenece a un orden de cosas que no parece oportuno tratar aquí. No quiero, sin embargo, dejar de lado y sin mención el hecho de que un profesor haya acusado a Bousoño de la invención de una terminología propia. ¿Es que nuestra colonización intelectual es ya tan amplia que el uso libre de la invención se nos prohibe? Yo he expresado muchas veces mi respeto por lo que se descubre en París, en Londres, en Nueva York o en Leningrado, mi deuda inclusa; pienso que cuanto en el mundo se piensa nos pertenece a todos y que todos podemos beneficiarnos de ello, pero, eso sí, a condición de que no se excluya a nadie del concierto. Existe, sin embargo, una clase de trabajadores para quienes los informes tienen el valor de órdenes, y que como órdenes reciben, v. gr., lo

que nos llega a través de las ediciones «Du Seuil». Es una cuestión de mentalidad, pero, personalmente, subestimo los hábitos sociales e intelectuales que nos imponen la sumisión a las citadas órdenes. Reconozco que las terminologías exóticas permiten, a falta de razones mayores, un relativo lucimiento, pero tampoco creo tan radicalmente en la universalidad de la ciencia que nos conduzca al uso obligatorio de metalenguajes universales. Celebro, pues, la invención por Bousoño de sus terminologías y de sus taxinomias, y me enorgullezco de haberme valido de ellas alguna vez, así como de mi disposición a seguir usándolas si ha lugar.

La segunda aportación original de este primer libro teórico de Bousoño la formula él mismo como «ley del asentimiento a las significaciones en cuanto dichas por el personaje poemático que se identifica con el autor». No conozco nada equivalente a esta formulación, ni ha llegado hasta mí comentario o recensión en que se destaque o proclame su importancia dentro del cuadro de las claves y de las categorías que permiten entender la literatura, y, al decirlo aquí, descubro ciertas insuficiencias de la sensibilidad intelectual ambiente. Sin que sea mi propósito explicarla, quiero únicamente señalar el hecho de que, en un tiempo en que la crítica aparta la figura y la persona del autor, en que considera o intenta entender la obra de arte como mero «objeto estético» inexplicablemente presente a nuestra consideración, o, lo que es más extraño aún, explicable sólo dentro de un sistema de objetos estéticos, Bousoño osa integrar a la operación crítica, con su ley, una realidad presente y operante, no sólo en la poesía, sino en todas las artes y yo creo que en la cultura en general. No se trata, esto es obvio, del viejo recurso a la biografía, sino de algo más hondo y sistemático que Bousoño, después de exponerlo exhaustivamente en el segundo volumen de la *Teoría de la expresión poética*, lo introduce en el *Superrealismo poético* y hace de esta

pareja de leyes el hilo conductor de su investigación y al mismo tiempo buena parte de su fundamento. Me importa ahora traer aquí unas palabras textuales que acaso basten para que su propio peso revele la importancia de su significación: «No basta con que una expresión nos entregue con plenitud o 'saturación' su significado; es preciso además que este significado 'pleno' o 'saturado' pueda ser sostenido por alguien, quien, al afirmarlo en el instante en que lo hace, no nos esté dando una correspondiente impresión de deficiencia humana».

El símbolo es la etapa indispensable, inevitable, en toda teoría de la expresión, en todo intento de entender lo expresado. El símbolo nos mete de lleno en el irracionalismo: hacerle frente resulta igualmente indispensable, igualmente necesario. Vamos a entender por irracional aquella expresión elaborada en las zonas no lúcidas de la mente humana (la mentè del autor) que establece semejanzas entre términos distantes y cuya absurdidez aparente obedece a que los sistemas de igualdades que conducen a la ecuación final permanecen inconscientes durante el proceso expresivo, aunque no ajenos a él, puesto que son datos de experiencia. Este proceso, que aboca en el símbolo, no se detiene en la mera expresión estética, sino que amplía su ámbito hasta incluir, como vastos conjuntos simbólicos, las grandes interpretaciones de la realidad. El símbolo sería, pues, la gran respuesta comprensiva y expresiva del espíritu humano ante lo real, y hasta tal punto en grado absoluto, que la teoría de Bousoño no excluye de esta afirmación a los sistemas científicos, los cuales, a pesar de su apariencia (y de su realidad) estrictamente racionales, serían en último término símbolos también.

Lo que empezó como un movimiento de curiosidad intelectual, como la comezón de entender lo que se oculta tras la aparente absurdidad, tras la inexplicabilidad de la poesía,

ha crecido, pues orgánicamente, y puedo asegurar que esa presencia aparentemente exigua de la doctrina original en los libros del período medio, desarrolla ahora sus ramas más robustas, que pronto conoceremos, pues ha salido ya el libro *Épocas literarias y evolución*, en el que nuestro recipiendario entra en el terreno de la interpretación histórica, de la Historia misma, y ofrece a la de la Literatura (y, por ende, a la de la Cultura) nuevas afirmaciones que autorizan nuevas concepciones y, en consecuencia, nuevos modos de llevarlas a cabo. Aquí, el instrumental de Bousoño cambia y se amplifica: es el propio del historiador que concibe la realidad pasada, no al modo fragmentario de los especialistas, sino al modo más total e integrador. En prólogo puesto por Bousoño a la poesía de Guillermo Carnero, anticipa, en síntesis, el contenido de ese libro que acabo de mencionar. Se trata de una construcción rigurosa más, de lo que no sé si llamar complemento o coronación de todo lo anterior, en lo que lo anterior se resume, al mismo tiempo que permite contemplar la totalidad de la obra bousoniana como un conjunto coherente al que llamé antes orgánico y que (a riesgo de repetirme) comienza por ofrecer un estudio de la expresión poética para concluir como interpretación de la cultura. Conviene apuntar que el sistema de citas y el repertorio bibliográfico manipulados nos permiten concebir su mente como una de las mejor informadas y de más amplia visión de las actuales, una mente de verdad humanística.

La síntesis contenida en el prólogo a la poesía de Carnero explicita en unos pocos puntos un sistema general que comporta, al menos, las siguientes novedades: la primera, *el concepto de la conciencia de uno mismo como principio de individuación, y la importancia del grado de conciencia como determinante de cada época*: digamos de paso que la conciencia de uno mismo aboca siempre a la conciencia de la propia razón; la segunda, la introducción del neologismo

razonismo para señalar lo que el gastado, especializado y restringido *racionalismo* ya no abarca; la tercera, una profunda modificación de la noción vigente de *generación histórica* y un nuevo modo de entendimiento de las relaciones entre las tres o cuatro generaciones actuantes en un momento histórico determinado. La síntesis de referencia explica, a grandes rasgos, las distintas épocas transcurridas de la Cultura Occidental hasta nuestros días, hasta ese mismo ayer representado por la revolución de mayo, y siempre con el estudio de los distintos grados sucesivos de la conciencia individual, y es de esperar que en el texto así sintetizado se avance más, se llegue hasta el hoy mismo. Me siento especialmente cómodo ante esa síntesis y lo que implica; más aún, siento reivindicados en ella y traídos a la actualidad con toda la importancia que hoy se intenta negarles a los autores que verdaderamente han definido las líneas del pensamiento de nuestro tiempo, Ortega, Sartre, Heidegger, a los que Bousoño recurre, utiliza y amplía. Es una síntesis cargada de promesas: sus contadas líneas ponen la comezón del libro prometido. Y al llegar a este punto me acuerdo de que en situación semejante a ésta, cuando nuestro compañero Camilo José Cela me recibió en esta Casa, antes de la ceremonia me refería que otro Académico Ilustre, el Doctor Marañón, le había advertido que un buen discurso de recepción debía contener elogios del autor y una sola objeción, una sola. La que yo me atrevo a hacer a Carlos Bousoño no es de las de gran monta, y se refiere limitadamente a uno de los sectores por él estudiados de nuestra cultura para llegar a las conclusiones a que llega. Se trata precisamente del origen de la conciencia individual moderna, y su investigación se retrotrae hasta la apertura del comercio mediterráneo en la segunda mitad del siglo XI. No sé si en el libro anunciado, espero que sí, constará alguna referencia al milenario y a lo que supuso como causa de algunos cam-

bios de la mentalidad europea. Pero, ¿ha tenido en cuenta Bousoño precisamente la modificación de la piedad, la desaparición paulatina de lo que se llamó *pietas antica* y la aparición igualmente paulatina, de la *pietas nova*? ¿La figura decisiva de Bernardo de Claraval se menta en este proceso? ¿No es fascinante que el descubridor europeo de la razón, Pedro Abelardo, haya sido su enemigo, o más bien viceversa, y que del uno y del otro haya nacido la Europa Moderna, ésa que se interioriza precisamente en la piedad pedida por Erasmo? Vectores radicales del arte medieval de ahí proceden. No se puede desdeñar ese salto del monacato negro al blanco, de la serenidad al patetismo, del sentido profundo de la comunidad al igualmente profundo del individuo. En el contexto medieval, ser uno mismo ante Dios no es ninguna bagatela. Entre otras cosas, elimina o impide todo sentimiento de frustración.

¿En qué medida las nociones religiosas, sentidas o pensadas, han colaborado en ese proceso de individuación, de conciencia de sí mismo, del que salió la poesía de Bousoño? Repasando su primer libro «Subida al amor», de 1945, el nombre de Dios, así como el de Cristo, se encuentran con frecuencia. En libros posteriores, el tema se reitera en poemas como «Cristo en la tarde» o «Plegaria a Dios por la realidad». En la «Oración ante el jarro», de 1962, Dios ya no se menciona. Hay una «Salvación en la palabra» y una «Canción de amor para después de la vida», pertenecientes a la «Oda en la ceniza»; hay, en fin, un grupo muy definido de poemas en los que, rastreada la significación de las palabras, podría reconstruirse una historia religiosa de dirección negativa. Del mismo modo, de otro grupo se trasluce una preocupación por España, y quiero de este manojo de poemas entresacar un par de versos, que Bousoño deja caer como al desgaire, al final de un soneto:

De amor de ti nos envenenaremos,
España del amor, patria extinguida.

Y resulta innumerable la serie en que es la vida, son los objetos vividos, y, en su función, la muerte, los que se manifiestan en temas significativos. Carlos Bousoño ha analizado él mismo su poesía, y en esas páginas queda bien a las claras cuál es su arte y cuáles son sus artificios: pero lo que yo intento señalar aquí es el carácter rigurosamente moderno, no sólo de la expresión y sus técnicas, sino de la temática y de las emociones. Piensa Bousoño, lo ha dicho de muchas maneras y con muchas palabras, y yo lo he traído a éstas hace pocos minutos, que la poesía, el arte, son respuestas del hombre a la realidad, respuestas coherentes, que suponen, que implican, un contexto doble, el objetivo y el personal. Pero decir esto no pasa de exposición fría de una verdad más amplia. Todo poeta vive inmerso en ese doble contexto, todo poeta da con su obra *una respuesta* a la realidad. Lo importante, pienso yo, no es tanto la estructura general de la operación, ni los procedimientos usados, cuanto el contenido mismo, emocional, conceptual de la respuesta. Si toda poesía verdadera consiste en el uso personal de unos procedimientos generales, y si muchas veces esa respuesta a que me refiero se limita al resumen de sentimientos tópicos (y no por ello desdeñables, si son verdaderos, si aparecen sostenidos por una verdadera emoción: ¿no es el caso de Manrique?), hay otras en que, además del procedimiento propio, además de la emoción, la totalidad del poema revela un modo igualmente personal, original, de hacerse cargo de lo real, de contemplarlo, de sentirlo, con frecuencia de entenderlo. Y este último matiz, esta característica es precisamente lo que yo advierto en la poesía de Carlos Bousoño: la originalidad de la respuesta en su doble aspecto de emoción y concepto, no ya, no sólo la calidad de la forma. En

notas y escolios a sus libros teóricos, Bousoño muestra un grado no frecuente de comprensión del mundo en que vivimos: pues ese entendimiento no puede ser más que la consecuencia de la aprehensión profunda de la realidad que nos envuelve revelada por su poesía: gradualmente, de poema en poema y de libro en libro, como una historia que se desarrolla y que prosigue. ¿Tendremos que acudir aquí a la segunda de las leyes interpretativas de las que aquí he hablado para que nos permita sacar a luz, a primer plano, al mismo que poematiza o poetiza, al «autor», así, entrecomillado, o simplemente al hombre que subyace, al mismo Bousoño? La poesía moderna gusta, convence, emociona, se hace necesaria, cuando es palabra sostenida por un hombre y cuando esa misma palabra nos sirve a los demás como expresión de lo que nosotros también sentimos y no sabemos expresar, y, a veces, ni siquiera sentir. Cuando un poeta alcanza eso que no sé si llamar cimas u honduras, necesariamente incurre en el tema del amor, o recurre a él si por él ha comenzado. ¡Es tan difícil, hoy, decir algo todavía original acerca del amor! Remito, sin embargo, al poema que Bousoño titula «Irás acaso por aquel camino», donde el tema eterno y la emoción eterna se dicen con palabras desusadas, donde algo tan trivial como gastar algo con las piedras del camino, en virtud de un procedimiento técnico que el propio autor explicaría, pero que yo no haré, en virtud de un sentimiento que se expresa por ese procedimiento, dichas palabras alcanzan el grado más alto de significación. Como que queman. Y las únicas palabras que queman son las de los grandes poetas.

Señores académicos: la ceremonia termina. Dentro de unos minutos Carlos Bousoño, teórico de la literatura y poeta, recibirá de nuestro Presidente la medalla y el título que le confieren una condición merecida. Me considero muy honrado por mi participación en uno de los trámites. Y rei-

tero mi alegría de que Carlos Bousoño sea ya uno de los de aquí dentro. Y como no me siento capaz de volver al silencio tras el anglicismo tan de moda de unas «Gracias», me valdré por esta vez de la desusada y un poco petulante fórmula tradicional, que ruego se reciba desprovista de toda petulancia: He dicho.