

(el jardín en este caso), lo erótico y lo religioso convergen y es precisamente la palabra, al crear una experiencia transformadora, la que toma necesariamente una significación sacra.

El erotismo va en aumento en *Jardines lejanos* y en *Pastorales*, libros escritos, en gran parte, en el silencio de la casa del doctor Simarro o en la paz de la sierra del Guadarrama. La libertad de conciencia en la búsqueda de la verdad, inspirada por los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, se traduce en una eliminación de lo anecdótico en beneficio de lo íntimo. La naturaleza es el escenario que el poeta escoge para expresar su propio mundo interior. Todo está en el alma del poeta: la naturaleza, el amor, la muerte. El alma del poeta es quien crea el mundo y lo despliega en su propia imaginación. Con esta voluntad de interiorización el poeta compone el libro, que presenta una división en tres partes, análoga a la de *Arias tristes*. A través de ellas persiste la sensualidad de un amor femenino, una relación amorosa que simboliza una unión superior. En efecto, la unión sexual tiene un carácter sagrado en las antiguas religiones, porque expresa la unión del hombre con lo divino. Todo el lenguaje del libro muestra lo sensual de forma clara y directa, según revela la repetición del sintagma «carnes intactas» en los poemas de la primera parte. Los ejemplos de la preferencia del poeta por la carne de mujer podrían multiplicarse en las tres partes del libro, pero tal vez su mejor expresión esté en el primer poema de «Jardines místicos»:

Una voz me ha llamado a lo lejos  
con tristeza de amor...La arboleda  
es cristal, a los tibios reflejos  
de esta noche de nieve y de seda.

5 Otra voz...Por la blanca avenida  
hay temblor de carnales placeres;  
en la sombra profunda y florida  
yerra un lánguido olor de mujeres.

10 Yo he venido a escuchar ruiseñores,  
a cantar a la estrella adorada...  
¿Qué querrán de mi alma esas flores  
con su carne fragante y rosada?

15 Por las ramas en luz brillan ojos  
de lascivas y bellas serpientes;  
cada rosa me ofrece dos rojos  
labios llenos de besos ardientes.

20 Y hay un llanto en las sendas en flor...  
...Una pérfida mano ha cogido  
a un doliente y galán ruiseñor  
que en las ramas estaba dormido

Calla el agua en las fuentes..., hay pena  
por lo azul..., ni una rama se mueve...,  
viene un cándido olor de azucenas...  
Aparece la novia de nieve...

25 Y me muestra sus dulces blancos...  
Tiene senos de nardo, y su alma  
se descubre en un fondo de flores  
a través de las carnes en calma.

30 Y a su triste mirar, y a las bellas  
ilusiones que trae en su frente,  
se han parado de amor las estrellas,  
en el claro de luna doliente.

Lo peculiar de la poesía, como de todo Arte, es su capacidad de restaurar la inocencia perdida. Después de la experiencia viene la palabra, que trata de aclararnos lo que sigue estando vivo, una voz que llama al poeta «con tristeza de amor». Aquí se presenta el amor, entre otras imágenes, como la blanca mujer amada («Aparece la novia de nieve», v. 24). Es constante en el poema la referencia al color blanco («esta noche de nieve», «por la blanca avenida», «la novia de nieve», «sus dulces blancos»), el blanco de los pitagóricos y de los místicos, la inmensidad del blanco adonde todos los colores van a dar. Y así, el cuerpo del amor está sustancializado «en el claro de luna doliente» (v. 32), símbolo de gran tradición literaria y romántica, que revela simultáneamente la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre y el «deseo de retorno» al Espíritu de la Naturaleza. En el viaje nocturno («en la sombra profunda y florida», v. 7), el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. El amanecer viene siempre del fondo y lo que asoma tras ese amanecer sin término es una mirada sostenida por el sentir originario, inocente, próxima a alcanzar la identidad. Y está el silencio en el poema («Calla el agua en las fuentes...», «ni una rama se mueve.»), el silencio que acoge el cuerpo del amor, «la nostalgia de la carne», recuperada desde la angustia de su ausencia y como resultado de una larga búsqueda. La nostalgia del cuerpo cumple la acción de la palabra inicial, sagrada<sup>5</sup>.

En *Pastorales* continúa la exaltación de la mujer, revestida siempre con la blancura de la carne. Por eso, a pesar del conocido saludo a Moguer como centro lírico y espiritual del poeta, fruto del aprecio krausista por lo popular, yo destacaría el romance XIX de la segunda parte, poema de intensa sensualidad:

Mujer, perfúmame el campo;  
da a mi malestar tu aroma,  
y que se pongan tus manos  
entre el tedio de mis rosas.

<sup>5</sup> El símbolo de la luna tiene una larga tradición literaria y una especial importancia en el romanticismo. La fascinación de los paisajistas románticos por el «claro de luna» se debe a su sugerencia onírica, ya que en el viaje nocturno hacia el fondo del inconsciente el artista romántico ve la posibilidad de retorno al origen. En este sentido, «la nostalgia de la carne» sería al mismo tiempo una nostalgia de la palabra originaria.

Véase Graciela Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, *Gredos*, Madrid, 1974, 2 volúmenes; en especial, el capítulo IX del vol. I, significativamente titulado «Paisaje y nostalgia de la carne: Jardines lejanos», pp. 274-306.

- 5 ¡Olor a carne y romero,  
traje blanco y verdes hojas,  
ojos negros entre todo  
lo que azula y lo que dora!
- 10 Y tu risa de amor, y  
tus concesiones de novia,  
y el bien que siempre me has hecho  
con el clavel de tu boca!
- 15 ¡Ay, corazón, qué mal lates!  
¡Oh mujer, cómo me llora  
el alma entre tu fragancia,  
cazadora blanca y rosa!
- 20 ¡Pero mátame de carne,  
que me asesine tu boca,  
dardo que huela a tu sangre,  
lengua, espada dulce y roja!
- Mujer, perfúmame el campo;  
da a mí malestar tu aroma,  
y que se pongan tus manos  
entre el tedio de mis rosas.

Religión y poesía se mezclan en la invocación a la mujer, «Alma del mundo». Por tratarse precisamente de una invocación, abunda el lenguaje hímnico, propicio a vocativos («Mujer», «¡Ay, corazón!»), formas verbales imperativas y subjetivas («perfúmame», «da», «que se pongan», «mátame», «que me asesine», «que huela») y aposiciones («¡Olor a carne y romero!», «traje blanco y verdes hojas», «ojos negros», «cazadora blanca y rosa»), marcadas todas ellas por la subjetividad de la admiración y la exclamación. Significativo es el ejemplo de aposición («cazadora blanca y rosa!», v. 16), que califica al nombre a que se refiere («Mujer»). El color se hace aquí representación simbólica: el blanco («tus manos») y el rosa («el tedio de mis rosas») se combinan al principio y al final del poema en una contemplación que permite percibir la imagen integral de la nostalgia romántica por el origen perdido.

A partir del simbolismo francés, sobre todo con Verlaine, el lenguaje tiende a un ideal de forma musical. Para aproximarse al origen, el poeta se vale de la música, que sirve de puente, más que ningún otro arte, hacia lo absoluto. Bastaría recordar lo que por estos años dice el poeta: «Este es un período en que la música llena la mayor parte de mi vida». Desde esa constante fusión entre música y amor, música y melancolía, presente en los grandes compositores románticos, no es difícil ascender hacia lo invisible.

La primera necesidad del hombre es buscar su lugar en el cosmos. Ese «lugar natural», punto sobre el que se circunscribe el universo, es Moguer, centro lírico de Juan Ramón. Los años finales del largo retiro moguerense,

el período que va de 1910 a 1912, fueron decisivos para la transformación poética de Juan Ramón Jiménez y contienen ya los elementos nucleares de lo que va a ser el tema central de su poesía: el deseo de identificarse con la belleza y ser en ella eterno. De ese lugar apartado y solitario brotan directamente *Platero y yo* (1914) y ciertas obras particularmente reveladoras como *Estío* (1916) y *Diario de un poeta recién casado* (1917). Con el *Diario* comienza una nueva época en la vida y en la obra del poeta, pero las raíces del cambio hay que buscarlas en esos años de soledad, lecturas, reflexión y esfuerzo para hallar una voz siempre interior. La nostalgia de ese centro sagrado se expresa como soledad en busca de comunión<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> La soledad es la forma de solidaridad del poeta con el universo. En este sentido señala Octavio Paz: «El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo, se siente como carencia de otro, como soledad», en su ensayo «La dialéctica de la soledad», que figura en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 175.

<sup>7</sup> Para el estudio de la prosa juanramoniana, pueden verse, en especial, los ensayos de Ricardo Gullón, «El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez», que figura como prólogo a la edición de *Españoles de tres mundos*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1960, y que aparece reproducido en Juan Ramón Jiménez, *Edición de Aurora de Albornoz*, serie «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1980, pp. 208-231; y de V. García de la Concha, «La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y drama», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Diputación Provincial de Huelva, 1983, T. I., pp. 97-113.

Es la conciencia de la soledad lo que hace de Juan Ramón Jiménez un gran poeta. La conciencia solitaria de sí mismo, llevada hasta el extremo, constituye el fondo último de *La soledad sonora* (1911). En realidad, la melancolía, hija de la nostalgia por algo que no se posee, se halla presente en *Las hojas verdes* (1906), en las *Baladas de primavera* (1907) y en las *Elegías puras* (1908). Para llegar a lo esencial el poeta insiste en lo sensual. La complacencia en lo sensual lleva implícita la búsqueda de la mujer ideal, que no sólo aparece en los libros de versos citados, sino también en la prosa poética de la misma época: las «Palabras románticas» escritas en Moguer, los «Paisajes líricos» publicados en la revista *Renacimiento* y los poemas en prosa «Baladas para después»<sup>7</sup>.

Y de nuevo, en esa búsqueda ideal, que va desde la exaltación de lo carnal en *Las hojas verdes* hasta el sentimiento de fracaso y amargura en las *Elegías lamentables*, es la interioridad del poeta la que alumbra su escritura poética, tanto en verso como en prosa. Precisamente, en la «Balada de la novia ida» nos dice: «La luna camina, llena de rosas azules. Las rosas del jardín son rosas de luna. Hay en todo este brillo celeste de la noche un hervor de vida de mujer, un misterio lejano de ti, la nostalgia de tu sexo y de tu voz, el extravío romántico de tu mirada azul». He ahí fundidos, en el espacio íntimo del jardín, la luna, símbolo de la poesía, y el azul, el color de lo celeste y de lo transparente, de lo absoluto. Para un pintor como Kandinsky, el movimiento del azul, además de resolver la alternancia día-noche, es a la vez alejamiento y proximidad hacia el propio centro, que atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él un deseo de pureza, de sobrenaturalidad. La mujer ideal es una mujer desnuda y la desnudez es un atributo de lo sagrado. ¿No anticipa esta ecuación pureza-desnudez, especialmente visible en los poemas a Blanca de *Las Baladas de primavera*, la posterior asociación de desnudez-poesía?. Poesía desnuda, que se va forjando en la soledad, en la que el poeta queda al fin como en su reino. No es la soledad de Juan Ramón la del intelectual encerrado en su «torre de marfil», sino realidad íntima en la que se fundan el yo y el otro. Por