

Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: Naturaleza e intimidad en «Arias Tristes»

Allen W. Phillips apuntó, acertadamente, que el proceso de interiorización en la poesía juanramoniana, comenzado bajo la férula de Bécquer y los simbolistas franceses, era inseparable del tratamiento poético de la Naturaleza¹. También se ha repetido que tal interiorización supone, por una parte, el alejamiento radical de la línea más esteticista del Modernismo, encarnada por Rubén Darío, y el comienzo, por otra, del «modernismo interior», propio de la literatura peninsular y representado, principalmente, por Juan Ramón y por Antonio Machado². Esta última afirmación, sin embargo, se asienta sobre un firme cada vez menos sólido: la creencia —a veces apoyada en palabras del mismo Juan Ramón³— de que Rubén, y en concreto el Rubén de *Prosas profanas*, es un poeta parnasiano, preocupado únicamente de aderezar sus musicales poemas con objetos bellos pero, en el fondo, intrascendentes⁴.

1. Cf. Allen W. Phillips: «Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez (1902-1905)». En Aurora de Albornoz (ed.): *Juan Ramón Jiménez. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 105-112.

2. Sobre esta dicotomía modernista se extendió el propio Juan Ramón en *Alerta*, su inacabado proyecto reconstruido con exacta minuciosidad por Francisco Javier Blasco (Salamanca, Universidad, 1983). De esta edición y para este tema en concreto, cf. especialmente las pp. 91-114.

3. Así se lo confesó a Ricardo Gullón: «Mis sentidos se han educado en el modernismo. En Unamuno es la idea, la mente y no los sentidos, lo que es modernista. Para mí, Rubén era un parnasiano», en Idem: *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 58. Cf. igualmente Miguel Enguidanos: «El cuaderno de navegación de Rubén Darío», en *Revista Hispánica Moderna*, 1966, julio-octubre, n.º 3-4, p. 173.

4. Sobre la dimensión profunda y trascendente de esta supuesta frivolidad rubendariana, cf., entre otros, los trabajos de Enrique Anderson Imbert (*La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 75-97) y de Allen W. Phillips («Releyendo *Prosas profanas*, en Idem: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 62-69). El mismo Rubén Darío nos cuenta, en su *Autobiografía* (Idem: *Obras Completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, vol. I, p. 127), que, en su etapa bonaerense y en

En este breve trabajo pretendo, sobre todo, profundizar en la idea apuntada por Allen W. Phillips, detallar ese proceso de interiorización; pero quiero también mostrar la presencia, en *Arias tristes*, de alguno de los temas más profundos del Modernismo (autocontemplación del yo, dialéctica entre mundo interior y mundo exterior, idealismo, etc.), que se encuentran igualmente en aquella obra de Rubén⁵. Para ello voy a servirme del estudio del simbolismo espacial, un camino metodológico reciente y prometedor, pero todavía poco transitado⁶.

Antes, para situar el tema en su contexto, conviene rememorar las estrechas relaciones, afectivas y literarias, que Rubén y Juan Ramón mantuvieron durante los años de la lucha modernista. Ha de recordarse, primero, el atractivo que despertaron en Juan Ramón los poemas de Rubén que pudo leer en sus años sevillanos y de los cuales resalta su sentido de novedad y de ruptura con los ñoños poetas decimonónicos⁷. Hay que contar también con los meses de mutuo contacto en la bohemia y en los cenáculos madrileños, donde, además, los poemas de Rubén se leen de continuo o se recitan de memoria⁸. De 1900 a 1903 existe, por otro lado, una continua correspondencia epistolar entre ambos poetas, sólo interrumpida durante el reposo del mogueño en Castel d'Andorte⁹. Por último, no debe olvidarse la propia experiencia

compañía de R. Jaimes Freyre, penetraba «por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses...». A pesar de todo ello todavía persiste la valoración de Rubén como poeta superficial sólo parnasiano (cf. Jorge Urrutia: «Las dudas del modernista: compromiso social y esteticismo o el miedo a la joven América», en *Revista de Literatura*, n.º 100, vol. L, 1988, pp. 468-484).

5. No hablo, por tanto, de una influencia directa y efectiva de Rubén Darío en el libro de Juan Ramón, sino de proximidades temáticas entre ambos poetas. Hasta qué punto esas semejanzas son sólo producto del ambiente literario en que se mueven los dos, y hasta qué punto se deben, en Juan Ramón, a una lectura de Rubén, son cuestiones imposibles de definir con exactitud.

6. Realmente, hasta ahora, el estudio del espacio literario sólo ha sido objeto de análisis sistemáticos en el campo de la novela. Como ejemplos están los trabajos de R. Gullón (*Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980) y de R. López Landy (*El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Cultura Hispánica, 1979). En poesía y teatro abundan los análisis parciales y concretos, pero, en conjunto, de una trascendencia muy inferior a los del otro grupo.

7. José Luis Cano (*Espanoles de dos siglos*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974, p. 121) recuerda las repetidas y absorbentes lecturas juanramonianas de *Azul*, en 1899, junto a Villaespesa. El propio Juan Ramón (*Alerta*, cit., pp. 72-75) rememora sus primeros contactos con los escritos de Darío, a través de las revistas que llegaban a su casa o al Ateneo de Sevilla. En ellas pudo leer, entre otros, «Friso», «Cosas del Cid» y «Urna votiva». Cf., igualmente, Juan Guerrero Ruiz: *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Insula, 1961, p. 145.

8. El mismo Juan Ramón lo comenta: «Los jóvenes de entonces aceptaban al mismo tiempo a Darío y a Unamuno. Eso se ve en Antonio Machado, cuya obra supone ambas influencias. En los retratos está influido por Darío. Hubo un tiempo en que Machado y yo nos paseábamos por los altos de Hipódromo, en las tardes de verano, recitando versos de Darío» (R. Gullón: *Conversaciones...*, cit., p. 51). Y de nuevo en *Alerta*, cit., p. 78: «Villaespesa gritaba por el paseo de Recoletos y la calle de Alcalá, en la cara misma de las muchachas, la "Sonatina"».

9. Cf. Alberto Ghirardo: *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 13-27, y Antonio Oliver Belmás: *Ultima vez con Rubén Darío*, Madrid, Cultura Hispánica, 1978,

lectora de Juan Ramón durante su estancia en el Sanatorio del Rosario, justo en las fechas de composición y preparación de *Arias tristes*. La siguiente afirmación de Juan Ramón, referida a *Prosas profanas*, hay que aceptarla, por ello, con cierto cuidado:

«Fue mi libro de cabecera un año entero y es curioso que entonces escribía yo cosas tan diferentes como *Arias tristes*.»¹⁰

El propio Rubén, por último, fue quien, al poco de conocerse ambos, vaticinó al andaluz su mejor línea poética. Una línea, la interiorizante, que el nicaragüense ya había comenzado a dibujar en 1903¹¹. Es la senda que, en Juan Ramón, se asienta en *Rimas* y se afirma definitivamente el libro que me ocupa.

LA FUSION DE ESPACIOS EN *ARIAS TRISTES*

Volviendo al trabajo de Allen W. Phillips, resulta fácil deducir que, en *Arias tristes*, los espacios poéticos se agrupan en dos categorías principales: los espacios exteriores al poeta, preferentemente lugares naturales —cuyos modelos reales y biográficos han sido ya señalados por la crítica¹²—, y los es-

vol. I, pp. 141-158; y, sobre todo, el recuento de Sánchez Romeralo en su edición de *Mi Rubén Darío*, uno de los proyectos frustrados del andaluz (Moguer, Fundación Juan Ramón, 1990, pp. 32-34).

10. Juan Ramón Jiménez: *Libros de prosa*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969, p. 980. Advertencia, la nuestra, que ha de ser aún más tenida en cuenta si el propio Jiménez, en otra ocasión, se jacta de haber comprendido el verdadero sentido de *Prosas profanas*: «Hoy, cuando ha vuelto (Darío) con su misma armonía de hierro de oro, con las mismas rosas en su pecho, todos cantaron su marcha triunfal. Al quitarle la armadura, le hemos visto el corazón. Yo ya se lo había visto cuando cantó sus *Prosas profanas*, embriagado de melancolía» (cf. J. R. Jiménez: *Mi Rubén Darío*, cit., p. 171).

11. De nuevo en *Alerta*, cit., p. 81, recuerda: «Rubén Darío me había dicho, en los primeros días de conocerme: “Usted va por dentro”, y ese dentro es lo que yo puse en los entonces jóvenes de la lengua española.» Por esas fechas ya había escrito Darío poemas tan nucleares y significativos como los de «Las ánforas de Epicuro» (cf. M. Ignacio Zuleta: «Las ánforas de Epicuro y la difusión del Modernismo», en VV.AA.: *Simposio sobre Villavespa y el Modernismo*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1977, pp. 49-57, n.º 15). Y también antes, como ya dije (n.º 4), había hecho sus incursiones —aunque plasmadas en un lenguaje artificioso— por su mundo interior.

Como respuesta a toda esa devoción juanramoniana por Rubén y a las intensas relaciones epistolares durante las fechas del Sanatorio del Rosario, el nicaragüense redactó una calurosa reseña de *Arias tristes* («La tristeza andaluza»), que recogió posteriormente en *Tierras solares*, de 1904 (en *Obras Completas*, cit., vol. III, pp. 892-901). Poco antes, en 1900 y desde París, Rubén le había enviado el conocido poema-prólogo para *Ninfeas*.

12. Cf. los trabajos de G. Palau de Nemes (*Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1967), Ignacio Prat (*El muchacho despatriado*, Madrid, Taurus, 1986). Ambos suministran datos fidedignos para concluir que los referentes físicos de *Arias tristes* se encuentran repartidos entre el campo y los paisajes del suroeste de francés, las campañas de la sierra del Gua-

pacios interiores, reales o metafóricos. Pero entre ambos grupos se da una profunda interpenetración.

Efectivamente, lo que resulta innegable desde una primera lectura de *Arias tristes* es la intensa subjetivación del paisaje. Esta modelación concreta del espacio exterior se manifiesta en un proceso de apropiación de los elementos naturales y en su incorporación al espacio interior del poeta, que recurre a ellos como medio de penetrar, describir y conocer su propio yo. Surge así una «topothesia» personal, de raíces simbolistas, en la que el «fôret de symboles» baudelaireano se trasplanta, no a una realidad trascendente a la Naturaleza, sino a la realidad íntima del poeta:

«Hay un idilio dormido
en el fondo de mi alma,
y mi alma tiene un valle
y una estrella solitaria» (VII, AO) ¹³.

y Juan Ramón, como Machado por sus galerías interiores y Rubén en sus ventanas, lagos y jardines ¹⁴, se convierte en caminante-contemplador de su propia interioridad:

darrama y de Moguer, y las dependencias y jardines del Sanatorio de Burdeos y del Sanatorio del Rosario.

13. Juan Ramón Jiménez: *Arias tristes*, Madrid, 1981, Taurus, p. 73 (ed. de Aurora de Albornoz). En la notación de los versos, el número romano indica el orden que ocupa su poema en cada serie, la cual va señalada por las siglas que siguen a ese número. «AO» corresponde a «Arias otoñales», «N» a «Nocturnos» y «RS» a «Recuerdos sentimentales».

Por su parte, también el paisaje se humaniza incorporando constituyentes del espacio humano: «El valle tiene un ensueño / y un corazón: sueña y sabe / dar con su sueño un son triste / de flautas y de cantares» (VI, AO), p. 70.

14. A estas alturas casi resulta superfluo afirmar la existencia en *Prosas profanas* de varios poemas que recogen esa misma actitud autocontemplativa, tan propia del escritor modernista. Ahí están, por ejemplo, la mirada hacia adentro de «El reino interior», el autoanálisis perpetuo de «Yo persigo una forma», encarnado en el cuello siempre interrogante del cisne del estanque, y la peregrinación interior de «La fuente».

También existen otras semejanzas más puntuales entre *Arias tristes* y los poemas de Rubén. Así, el final de «Yo persigo...» («y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, / el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga», *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 622) tiene un paralelismo temático casi completo con los últimos versos de X, N, p. 135: «He oído mi nombre; siento / frío; no hay nadie; es el agua; / le pregunto a mi sombra / pero no me dice nada.» Versos de *Arias tristes* como «porque oculta con sus flores / la ventana de una bella» (XI, N, p. 136), nos remiten igualmente a dicho poema.

Pero es que, además, Juan Ramón aún no ha podido desprenderse por completo del «ropaje exterior» con que vistió su poesía en *Ninfeas* y en *Almas de violeta*. Resulta mucho más significativo que este hecho fuera ya hábilmente señalado por el propio Darío («La tristeza andaluza», cit., p. 899): «entre los sedosos romances (existen) estrofas que hacen vibrar sus consonantes de armónica, sus acordes de ocarina». Un ejemplo pueden ser los versos de V, AO, p. 68: «donde un ramo de heliotropos / de fino aroma, embriagaba / la penumbra dulce y llena / de visiones encantadas». También puede referirse Darío a la rima consonante de algunos poemas, como XV, N, p. 142.

«Y aquí me tenéis, buscando
—peregrino sin sonrisas—
caminos hondos, remansos
con ruiseñores, umbrías,
una tapia ruinosa,
un valle, una pobre ermita» (XX, AO) ¹⁵.

La Naturaleza es mucho más que un confidente de las quejas y pesares del poeta. No nos encontramos ante un simple paisaje escenario, sino ante una objetivación externa del interior de Juan Ramón. Entre ambos mundos son constantes los intercambios emocionales, hasta el punto de que se establece una relación de complementariedad, en la que cada uno necesita imperiosamente del otro para completarse. Unas veces el paisaje penetra en el alma del poeta inundándola de todas sus sugerencias:

«Los árboles son amigos
de mi alma, y se diría
que tienen para mi alma
no sé qué coplas idílicas...» (XX, AO) ¹⁶.

en otras ocasiones es el alma quien persigue en la Naturaleza, saliendo fuera de sí, la manera de completar su existencia:

«Los árboles del jardín
están cargados de niebla:
mi corazón busca en ellos
esa novia que no encuentra» (XV, AO) ¹⁷.

En cualquier caso, todo ello parece implicar una concepción idealista de la Naturaleza. En ella no importan tanto sus bellezas materiales y concretas cuanto su modelación o su plegamiento conforme a las exigencias subjetivas de Juan Ramón. La aspiración máxima consiste, pues, en sintonizar el paisaje exterior con el paisaje interior o estado del alma del poeta. Ese proceso de sintonización pasa primero por una depuración, en ambos espacios, de aquellos elementos aleatorios, impuros, y que dificultan esa posible unión.

De esta última situación nacen, por un lado, los repetidos esfuerzos por descorporeizarse, por conseguir un alma completamente espiritual, simple y limpia de las ataduras materiales:

«Mi alma ha dejado su cuerpo
con las rosas, y callada
se ha perdido en los jardines
bajo la luna de lágrimas.

15. *Ibid.*, p. 98. Lo mismo ocurre en V, N, p. 126, y en estos versos de XXII, RS, p. 206: «... y mi alma, / lánguida al son viejo y triste / de tamboriles y flautas, / ... / se fue, dentro de mi cuerpo, / y subió, y a una luz plácida / vio que había al otro lado / un valle verde y con agua».

16. *Ibidem*.

17. *Ibid.*, p. 88. Otro ejemplo encontramos en I, AO, p. 61: «Voy a cerrar mi ventana / porque si pierdo en el valle / mi corazón, quizás quiera / morirse con el paisaje.»

Quiso mi alma el secreto
de la arboleda fantástica;» (XVIII, N) ¹⁸.

Por otro lado, se percibe un repetido intento de perfilar y definir los oscuros constituyentes de su intimidad aprovechando el rico simbolismo que ofrece el espacio concreto del jardín. Con ello —también lo advirtió Darío en su recensión del libro ¹⁹— este lugar se interioriza y sus habitantes y elementos decorativos devienen en trasposiciones de las inquietudes espirituales del poeta. Esos habitantes se presentan envueltos en un hálito de penumbra y oscuridad propios de un alma que se intuye pero que aún no se conoce a sí misma:

«¿Quién pasará mientras duermo,
por mi jardín? A mi alma
llegan en rayos de luna
voces henchidas de lágrimas

Muchas noches he mirado
desde el balcón, y las ramas
se han movido, y por la fuente
he visto quimeras blancas ²⁰.

Del mismo modo que su mundo íntimo, el paisaje exterior también padece los esfuerzos del poeta por definirlo. La Naturaleza es sometida a una labor de limpieza para ser presentada en su estado puro y absoluto. Así, repeti-

18. *Ibid.*, p. 146. Otros ejemplos en VI, N, p. 128, y XIV, N, p. 141. El primero de ellos, sin embargo, también puede corresponderse con la sintomatología de la enfermedad de Juan Ramón por esas fechas. La tentación al suicidio es frecuente en los que padecen depresiones fuertes (cf. I. Paraíso de Leal: *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976, p. 18): «Y esta noche que sufro y que pienso / libertar de esta carne a mi alma, / me he quedado mirando a la luna / a través de las finas acacias.» Sin salir de *Prosas profanas* y acudiendo a un poema —“Sonatina”— tantas veces tachado de superficial, se repite repetida la misma idea. Dice Darío (*Poesías completas*, cit., p. 557): «¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!», y ya se sabe que la mariposa es, en Rubén, uno de los símbolos del alma. El decimotercer poema de *Cantos de vida y esperanza* (*Ibid.*, p. 665) identifica también ambos términos: «Divina Psiquis, dulce mariposa invisible». El quinto verso de la misma composición («Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra») remite, por fin, a la última estrofa de XVI, AO, p. 91, que dice: «Tiene los ojos azules / y a ellos se asoma su alma / que sueña con las estrellas / y las flores ignoradas.»

19. «La tristeza...», cit., pp. 895-896: «de los que cantan la verdad de su existencia y claman el secreto de su ilusión, adornando su poesía con flores de su jardín interior, lejos de la especulación “literaria” y del mundo del arribismo intelectual».

20. *Loc. cit.*, p. 125. Otros ejemplos en XVII, AO, p. 92, y en XVII, N, p. 145. Isabel Paraíso (*op. cit.*, p. 18) explica la aparición de estas figuras (quimeras, hombres enlutados, enigmáticos ancianos) como creaciones imaginarias debidas a la enfermedad del poeta. Aurora de Albornoz, en cambio (*loc. cit.*, pp. 43-44) las concibe como proyecciones del «otro yo» del poeta en los espacios exteriores. Pienso que si se admite la instalación de esas figuras en el interior del poeta resulta mucho más fácil concluir en la evidencia —en poemas como éste— de la metáfora alma-jardín, que el texto aquí reproducido corrobora («...A mi alma / llegan en rayos de lunas / ...»).

damente, se insiste en ofrecerla solitaria, sin aquellas interferencias extrañas (ruidos, artificios, etc.) que puedan perturbar su identidad. El poeta, para mejor hermanarse con ella, gusta igualmente de pasear en soledad:

«La campiña se ha quedado
fría y sola con sus árboles;
por las perdidas veredas
no volverá ya nadie» (I, AO) ²¹.

«Estoy solo, paseando
por el jardín; las acacias
filtran la luz de una luna
dolorosamente pálida» (X, N) ²².

Como la soledad, el sueño es otro de los estados que se introducen para comunicar ambos espacios. El sueño es también un medio de autocontemplación y uno de los momentos en que, según el irracionalismo modernista, el individuo, y en este caso también el paisaje, permanece más idéntico a sí mismo ²³. Por ello naturaleza y poeta aparecen soñando en *Arias tristes* con bastante frecuencia:

«El sol duerme en la hierba;
y en la ribera dorada
los árboles verdes sueñan
al son lloroso del agua» (IV, RS) ²⁴.

«Este hondo valle apacible
lleno de empolvada yerba,
en donde pacen las vacas
bajo el sol de primavera,
vivía un tiempo en mis sueños
como una visión serena,
rica de brisas, de aromas,
de colores y cadencias» (X, RS) ²⁵.

En otras ocasiones se «fuerza» la identificación del paisaje con el interior del poeta, y se rechaza todo aquello que no coincida con él. En el momento

21. *Loc. cit.*, p. 61. Otros ejemplos en CVII, AO, p. 92; XXV, AO, p. 106, y XVIII, N, p. 146.

22. *Ibid.*, p. 133.

23. Amado Nervo, en «Dormir» (cf. F. de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 411) lo afirma de modo tajante: «...Dormidos, / cada uno está en su mundo, en su exclusivo mundo: / hermético, cerrado a ajenas almas.»

24. *Loc. cit.*, p. 174.

25. *Ibid.*, p. 186. Otros ejemplos, en VI, AO y en XXII, AO. En ese estado de onírico ensimismamiento, en que paisaje y poeta intentan acceder a su esencia del yo, no podía faltar el espacio natural que simboliza el autoconocimiento del paisaje. El lago, como afirma G. Bachelard (*La poética del espacio*, México, FCE, 1986, p. 248), es «la primera visión que el Universo tiene de sí mismo»: «Y bajo la quieta linfa / verdinegra, flota un sueño / de sol, un sueño de oro, / un sueño de troncos secos» (XVII, AO, p. 92).

pesimista y depresivo en que escribe *Arias tristes* no caben la claridad diurna, ni la primavera, ni el sol radiante:

«Mis ojos lloran; el sol
todo lo ilumina. Cantos,
luces, risas y colores.
La alegría ha triunfado.

Mis ojos lloran... Parece
que ya no cantan los pájaros;
parece que se ha dormido
la mañana; sueña el campo» (XI, AO) ²⁶.

Este proceso de depuración alcanza incluso a otra imagen omnipresente en la poesía modernista. La penetración del paisaje de *Arias tristes* en el alma del poeta es tan completa y su identificación con el yo tan plena que la figura femenina queda desalojada del espacio interior del sujeto: el sentimiento erótico-amoroso se sustituye por una invencible atracción hacia las sugerencias naturales:

«Ya no pensaré en su traje
blanco, ni en sus ojos, quiero
dar mis besos al paisaje
que sabe por qué me muero...» (VII, AO) ²⁷.

Tras esta purificación se llega a una primera configuración del paisaje como espacio ideal y propio del alma, que más tarde, en *Poemas mágicos y dolientes*, quedará definitivamente construido sobre una serie de pilares básicos en la ideología modernista (espiritualidad, musicalidad, hiperestesia, feminidad, etc.). En *Arias tristes* la nota dominante de este espacio es su alma musical, una musicalidad que nos remite de nuevo a los espacios ideales de Rubén y, además, a todo el bagaje musical de la poesía simbolista, con sus implicaciones consecuentes (materialización de la armonía universal, concepción rítmico-musical de la Naturaleza, sinestesias estilísticas, etc.):

«Y la música de esquilas
y la estrella solitaria
y el humo que sube, todo
tiembla al compás de la flauta» (III, AO) ²⁸.

Es entonces cuando los símbolos medulares de ambos espacios aparecen completamente confundidos: corazón del poeta y fuentes musicales de jardi-

26. *Ibid.*, p. 82. Otros ejemplos en XI, AO y en XXIV, N.

27. *Ibid.*, p. 74. Otro ejemplo en XXV, AO.

28. Otro ejemplo en XII, RS, pp. 190 y 191. Para el papel de la música como pilar sostenedor de la armonía del bosque ideal dariano basta recordar su importancia en «El sátiro sordo», de *Azul*, en «Samech» de «El salmo de la pluma», y en «Epitalamio bárbaro» de *Prosas profanas*, poema al que pertenecen estos versos (*Poesías completas*, cit., p. 592): «Teje la náyade el encaje de su espuma / y el bosque inicia el himno de sus flautas de pluma.»

nes y campos aparecen —como Rubén y el mar²⁹— latiendo al mismo compás:

«El jardín que se despierta
y se duerme; la canción
de la fuente, copla muerta
que no olvida el corazón» (XV, N)³⁰.

Así se llega al punto final; la confusión entre ambos paisajes, similar a las uniones místicas, se produce cuando el yo personal del poeta se incorpora al ritmo cíclico de la Naturaleza³¹, lo uno se pierde y se confunde dentro del Todo, y la labor de identificación se da por concluida:

«Y en el sueño frío y húmedo
me esperan las hojas secas:
si mi alma fuera una hoja
y se perdiera entre ellas»³².

La Naturaleza resulta, por tanto, un referente obligado a la hora de analizar la reorientación de la poesía juanramoniana. El paisaje real, filtrado por la absorbente subjetividad del poeta y por sus lecturas simbolistas, le sirve

29. Puede deducirse de un texto de *Tierras solares* (cit., p. 890) en que Rubén se refiere al mar malagueño: «Ella (Thalassa) vive en su misterio. Hace su eterna obra, cumple su destino infinito. Apenas sí se comunica con los corazones que se acuerdan con la palpitación del suyo.» Pero quizá convenga recordar, para seguir alejando de nosotros la idea de un Rubén superficial que, ya en *Azul*, pueden vislumbrarse esos mismos acercamientos místicos del poeta a la Naturaleza (cf. Federico Serra Lima: «Rubén Darío y G. Nerval», en *Revista Hispánica Moderna*, 1966, enero-abril, p. 29).

30. *Loc. cit.*, p. 142; otro ejemplo en XII, RS, p. 191. En éste un tema que aparecerá repetidamente en la poesía de Juan Ramón. Así, en el poema «Arboles hombres», de *La estación total*, asistimos de nuevo al instante —en este caso momentáneo, fugaz, y por ello doloroso— de la identificación del yo personal con otro de los elementos medulares del paisaje, también tras un previo proceso de purificación: «Los árboles se olvidaron / de mi forma de hombre errante, / y con mi forma olvidada, / oía hablar a los árboles.» (Cf. Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*, ed. de Francisco Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 362-365).

31. «En modo alguno —afirma A. W. Phillips en el artículo citado (“Sobre el poeta...”), p. 112—, quería (Juan Ramón) ser excluido de la armonía del mundo natural que veía a su alrededor.»

32. *Ibid.*, p. 88. Al recalar en esta idea es necesario remitirse a los contactos de Juan Ramón con el krausismo, heredero del idealismo alemán, durante los años madrileños de *Arias tristes*. De ese idealismo y del individualismo que subyace en toda experiencia mística, y, en concreto la que se centra en la confusión del alma y de la Naturaleza, así como de la vinculación de todos ellos con la formación literaria de nuestro poeta, da buena cuenta el estudio de Richard Cardwell sobre los primeros pasos de Juan Ramón (Idem: *Juan Ramón Jiménez. The Modernist Apprenticeship, 1895-1900*, Berlín, Colloquium Verlag, 1977, pp. 48-56).

Para remitir a Darío, aunque su fuente sea otra distinta a la de Juan Ramón, basta recordar «Palabras de la satiresa», también de *Prosas profanas (Poesías completas*, cit., p. 616), donde se invita al poeta a incorporarse a la armonía suprema, pasando a ser un elemento más que partícipe del ritmo perfecto y eterno: «sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira».

como camino de penetración en su propia interioridad. El estudio de los espacios poéticos –aquí distribuidos en dos categorías principales, exteriores e interiores– es, pues, una vía de investigación que confirma lo que tantas veces se ha dicho acerca del giro poético de Juan Ramón en *Arias tristes*, pero que, además, nos aclara uno de los aspectos menos recordados del libro: su unidad con el modernismo más sólido de *Prosas profanas*.

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DOMINGO
University of Texas Pan-American