

Lo que va de *Rimas* a *Rimas*

JORGE URRUTIA

Universidad Carlos III de Madrid

Manda a paseo a esos amigos que te piden más cuerdas en la lira. ¿Quién les ha dicho que el *monótono rasgueo* es pecado? ¿Y su melancolía? ¿Y su alma? ¿Y las lágrimas? Yo daría algo porque tú cantaras con esa monotonía encantadora, que se entra en el corazón, y se aprende, y vibra siempre en los oídos, trágica, acariciadora, llena de estremecimientos, rota apenas un momento con una nota distinta, para volver luego al compás eterno, como el acompañamiento de una guajira, como una interminable canción gallega. Escribe *monotonías* y no oigas, por Dios, tales consejos¹.

Así escribía Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez en enero de 1901. Es una época en la que ambos están convencidos de estar haciendo poesía de forma novedosa dentro del panorama español. Como explicara Richard A. Cardwell, Sánchez Rodríguez «fue en su momento un poeta de grandes posibilidades, un poeta realmente revolucionario que supo combinar lo tradicional con lo más moderno, que cultivó el cante hondo andaluz dentro del marco de las estéticas europeas más progresistas», lo que no impide que el crítico inglés sepa matizar: «Es posible que reconociera que no tenía el talento de su ‘hermano poético’ Juan R. Jiménez y que al entrar en el simbolismo pleno le sería imposible desarrollar más su arte, que fracasaría su personalidad poética en el intento»². De este modo se explicaría el olvido en el que pronto cayó.

1. Citado por Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 34.

2. Richard A. Cardwell, «Estudio preliminar» a José Sánchez Rodríguez, *Alma andaluza (Poesías completas)*. Ed. de Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, 1996, p. 89.

En una carta anterior, del 8 de octubre de 1900, Juan Ramón le comenta a Sánchez Rodríguez (de quien se siente amigo muy estrecho, al menos desde la primavera del mismo año, aunque tardarían en conocerse personalmente) la recepción que parecen tener sus libros *Almas de violeta* y *Ninfeas*, aparecidos en septiembre. Con cierta inocencia escribe: «he encontrado a los literatos más propicios de lo que yo creía a mi osadía enorme de dar *eso* cuando aún por acá no se había hecho nada». Conviene advertir que la palabra *eso* aparece subrayada en la carta. Juan Ramón Jiménez entiende que aquello que designa con el pronombre se considera «por acá» nuevo. Repitamos: «dar *eso* cuando aún por acá no se había hecho nada»³. ¿A qué ámbito se refiere el adverbio de lugar, a toda España, solo a Andalucía? ¿Qué características tiene *eso*?

Posiblemente no haya por qué hacer aún diferencias territoriales a la altura de 1900 y al hablar de la poesía lírica en castellano. Volviendo a Richard A. Cardwell y a su estudio preliminar de las poesías de Sánchez Rodríguez, podemos afirmar que el libro mayor del poeta malagueño, *Alma andaluza*, «junto con *Ninfeas* y *La copa del rey de Thule*, de Jiménez y Villaespesa respectivamente, formó el necesario eslabón en la cadena que empezó con Bécquer y Rosalía y culminó en la victoria de la ‘gente nueva’ sobre la ‘gente vieja’, con *Arias tristes*, *Soledades* y la revista *Helios* en 1903»⁴. Esta afirmación significa situar decididamente la innovación de la poesía española dentro del seno de la poesía andaluza, con influencias de los poetas de la periferia o del litoral, entendiendo por tales —según hiciera Juan Ramón Jiménez en sus clases de Puerto Rico— a los que escribieron por entonces y poco antes en lenguas no castellanas o en dialecto, como Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Mosén Cinto Verdaguer, Joan Maragall o Vicente Medina. Cardwell se atreve, por todo ello, a afirmar que «el experimento que luego se denominará ‘modernismo’, en realidad una especie de simbolismo-decadencia con una identidad marcadamente andaluza matizada y aculturada con elementos europeos y latinoamericanos, empezó en los círculos poéticos andaluces (Almería, Granada, Málaga, Sevilla) y en el centro más avanzado de especulación intelectual: la Universidad Hispalense»⁵.

3. Véanse las cartas en el librito de Antonio Sánchez Trigueros, *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Granada, Editorial Don Quijote, 1984.

4. Richard A. Cardwell, *loc. cit.*, p. 36.

5. *Ibid.*, p. 37.

No me atrevería yo a formular esta teoría tan valiente, al menos expresada de la misma forma. Es cierto que la Universidad de Sevilla destaca en los años finales del siglo XIX dentro de la polémica científica, debido a la importante presencia de un grupo de profesores krausistas⁶, con nombres como Federico de Castro, Antonio Machado Núñez, Manuel Sales y Ferré⁷ (el fundador del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla⁸), José Barnés y Tomás, Salvador Calderón o José de Castro y Castro, pero su labor fue mitigada por las tendencias conservadoras de la ciudad⁹. La propia actividad cultural del Ateneo —la poética, por ejemplo, controlada por escritores como los Velilla, Montoto o Rodríguez Marín— aboca en un callejón sin salida que obliga a los nombres más avanzados a crear otros centros culturales: la Biblioteca, por ejemplo, que cita el mismo Juan Ramón Jiménez. Este, según ya he tenido la oportunidad de explicar en otras ocasiones¹⁰, prefiere unirse, primero, a un socialista como Timoteo Orbe y, luego, a los nuevos escritores centrados en Madrid. No descubrirá la importancia del krausismo, con el que había convivido, hasta su retorno de Francia y gracias al doctor Simarro.

El conocimiento de la inquietud literaria española le llega a Juan Ramón a través de las relaciones que le ofrece la revista *Vida Nueva*, cuyo director muestra por él una evidente consideración. Pero esa inquietud tenía dos vertientes: la preocupación socializante de lenguaje realista y la obsesión por la musicalidad y el léxico seleccionado, nacida en Zorrilla y en mucho coincidente con el modernismo hispanoamericano. Entre las dos vacilaría inicialmente el jovencísimo poeta moguerense, aunque en algunos autores podían coincidir,

6. Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pp. 288-295. También Juan Ramón García Cué, *Aproximación al estudio del krausismo andaluz*, Madrid, Tecnos, 1985; este libro, sin embargo, no se preocupa por la posible influencia del krausismo en la sociedad andaluza.

7. Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, *Sesión necrológica en honor de D. Manuel Sales y Ferré*, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1911 (reedición facsimilar en 2002). Véase Manuel Núñez Encabo, *Manuel Sales y Ferré. Los orígenes de la Sociología en España*, Madrid, Edicusa, 1976. Sales y Ferré se trasladaría a la Universidad de Madrid en 1889, por lo que Juan Ramón Jiménez no coincidiría con él en el Ateneo.

8. María de Pablo Romero, *Historia del Ateneo de Sevilla 1887-1931*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1982.

9. «El ambiente sevillano se verá [...] frecuentemente alterado por aires de batalla intelectual. El canónigo Mateos Gago, uno de los representantes en la ciudad de la opinión tradicional, ardiente polemista y también profesor de la Universidad de Sevilla, alzará la voz repetidamente en son de protesta» (Dolores Gómez Molleda, *op. cit.*, p. 293).

10. Véase, como publicación más reciente, Juan Ramón Jiménez, *Primeros poemas* (edición de Jorge Urrutia), Sevilla, Point de Lunettes, 2002.

como en un poema de un desconocido Alejandro Escolar Carballo publicado en 1902:

Yo quiero escuchar en el vasto concierto del orden moral la nota del nervio.
Y ver en el índice rojo del libro de horror de la Historia un glorioso 1.º de mayo.
Y ver en un lindo trofeo la bomba que es tromba y la espada que es rayo
Y ver en los charcos de sangre jardines en broche¹¹.

Probablemente Francisco Villaespesa, deseoso de aparecer en el centro de los jóvenes poetas y redactor también de *Vida Nueva* desde mayo de 1899, se pondría en contacto con Jiménez desde la redacción. Por medio de Villaespesa, aquel tuvo acceso a Rubén Darío, primero, y a José Sánchez Rodríguez, Gregorio Martínez Sierra, Gómez Carrillo o al cordobés Julio Pellicer, muy pronto.

En el prólogo de Emilio Fernández Vaamonde al primer libro del almeriense Villaespesa, titulado *Intimidades* (1898), puede leerse que la generación joven «asiste a un cambio radicalísimo en filosofía y en literatura, y adivina a lo lejos nuevos horizontes que la vista fatigada de los que la censuran no alcanza a columbrar»¹². Ahora bien, *Intimidades* no aporta realmente mucho de nuevo y no encontramos en él melancolía alguna, como reclamaba Juan Ramón de Sánchez Rodríguez, aunque un soneto de Villaespesa sobre su propio libro inicial dijera, pero solo en 1916, que había en él

Un anhelo infinito de poesía
y una sed insaciable de belleza;
mucho amor, y una gota de tristeza
diluida en una copa de alegría.

Otro poema, «Aspiración», permite demostrar que la poética de Villaespesa es, en su primer libro, por su fuerza y su empuje de estirpe aún romántica, muy diferente a la del joven Jiménez:

Del mundo por el vasto panorama
audaz cruza mi altivo pensamiento...
¡Alas para volar le presta el viento,
y la luz para brillar la roja llama!...
La tempestad mi corazón inflama,
y hondo placer en sus horrores siento,
y canto al son del huracán violento,
y duermo en brazos de la mar que brama.

11. Véase Jorge Urrutia, *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 178 y sigs.

12. Tomo la cita de Antonio Sánchez Trigueros, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Universidad de Granada, 1974, pp. 49-50.

Libre del lazo de la ruin materia,
del mundo no conozco la miseria,
ni al yugo de sus leyes me doblego...

Busco del sol las luminosas galas,
¡y he de volar hasta que allá en su fuego
mi mente quememe sus brillantes alas!

Villaespesa no parece en 1898, según muestra una carta del 4 de abril, también a Sánchez Rodríguez, atraído aún por una estética de corte parnasiano y, aunque ligado a una práctica realista, afirma: «prefero un *lied* de Heine, una *Rima* de Bécquer, a todas esas alhajas de similor adornadas de falsa pedrería retórica, a que tan aficionados se muestran las actuales escuelas *poéticas*. [...] son piedras que se arrojan al gran océano del arte que al caer forman círculos y burbujas, pero al segundo no queda ni rastro ni memoria de ellas»¹³. Por eso puede escribir el profesor Antonio Sánchez Trigueros que Villaespesa «sólo rendirá sus armas, aunque no del todo, ante la atracción que le produce la poesía de Rubén, atracción que se debe más por lo que viene a romper que por lo que realmente propone de nuevo»¹⁴.

En otras ocasiones he escrito que la poesía española, pese a la calidad y a esa atracción mágica de la obra del nicaragüense, no se hubiera probablemente estragado de no haber existido Rubén Darío¹⁵ y no es cuestión de volver a ello. Se explica así la interpretación que Jiménez hará de la influencia de Rubén (aunque los mismos escritos del poeta de Moguer puedan parecer a veces también contradictorios), cuando escriba que

El Parnaso francés fue la fuente verdadera de Rubén Darío. Y el Parnaso con todo su romanticismo de arrastre (tan parnasiano fue ya Victor Hugo como Gautier fue todavía romántico) salió, como luego el impresionismo, que también se trueca con el Parnaso, de España. [...] Por eso Rubén Darío influye tanto en España, porque nos renueva nuestro propio parnasianismo y nos impulsa en nuestro propio simbolismo¹⁶.

Y en uno de los borradores de *Alerta* podemos leer:

Más que Francia estaba España en él, estaba el romancero, Góngora y los cancioneros, Quevedo, tan superiores a todo el Parnaso francés que

13. *Ibid.*, p. 195.

14. *Ibid.*, p. 64.

15. Por ejemplo véase mi Introducción a *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.

16. Juan Ramón Jiménez, «El siglo modernista es auténticamente español», en *Crítica paralela* (edición de Arturo del Villar), Madrid, Narcea, 1975, pp. 268-269.

él entonces utilizaba, Leconte de Lisle, Gautier, Heredia, etc. [...] ¿Cuáles eran los fondos poéticos españoles que Rubén Darío no había vivido? El de los regionales y el de la Institución Libre de Enseñanza. [...] Los demás poetas modernistas hispanoamericanos influyen poco en España. Silva exaltado por Unamuno en un prólogo a una edición de Barcelona, más que otros. El que pasó por todas las influencias (Lugones, Casal, Valencia, etc.) fue Villaespesa. Villaespesa fue el más hispanoamericano de todos los poetas hispanoamericanos, con una calidad diluida...¹⁷.

La novedad de la que presumía Juan Ramón Jiménez no era, por lo tanto, la escritura rubeniana de corte parnasiano sino, en todo caso, una estética marcada por el regionalismo y el pensamiento krausista asumido. Aunque conviene no perder de vista los años que distancian las declaraciones del poeta de Moguer y que explican la importancia que ya le otorga al krausismo, de la que al principio no tenía realmente conciencia. Siempre desde luego, con mayor o menor claridad, los textos histórico-críticos de Juan Ramón permiten distinguir, dentro de la evolución de la poesía en español, un modernismo pasado por el parnasianismo francés (que se manifestará sobre todo en los poetas hispanoamericanos, atraídos por París en el momento en el que buscan constituir su personalidad nacional), caracterizado por la sonoridad, el léxico brillante, el exotismo y el decorativismo, frente a un modernismo interiorizado (gracias a la labor de la Institución Libre de Enseñanza y de Unamuno), de lenguaje acendrado en lo popular y apegado al sentir cotidiano (por influencia de la escritura llamada regionalista), para el que la revolución becqueriana fuera fundamental.

Si tuviéramos que referir toda la poesía española del momento a un modelo francés, y relacionado ya el modernismo más musical y exterior con el Parnaso, habría que enlazar el segundo modo con la poética simbolista (y fijémonos en que, al fin y al cabo, nos movemos en la distinción que Bécquer hiciera en su famoso comentario a *La soledad*, de Ferrán, entre una poesía de lo exterior y otra de lo interior). Sin duda Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, antes cronológicamente Machado que Jiménez, son poetas imprescindibles para entender la evolución del simbolismo europeo y, dadas las fechas, su ausencia de la nómina que constituye el importante libro de C. M.

17. Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío* (edición de Antonio Sánchez Romeralo), Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pp. 216-217.

Bowra, *La herencia del Simbolismo*, resulta escandalosa. Recordemos que el crítico británico integra como herederos directos del movimiento simbolista, que «representan el cambio de una época acostumbrada a considerar el arte como una experiencia mística privada a otra que lo considera más bien como una actitud pública y social»¹⁸, a Paul Valéry, Rainer María Rilke, Stefan George, Alexander Blok y William Butler Yeats.

A la altura de 1900, cuando le escribe a Sánchez Jiménez aquella primera carta que cité, Juan Ramón sabía poco o nada de la poesía francesa moderna, pero una poesía española de línea parnasiana era de sobra conocida, aunque la práctica de los poetas hispanoamericanos pudiese fascinar. Si pensaba el de Moguer en alguna novedad dentro de lo que estaba haciendo, no podía ser sino una innovadora expresión de lo andaluz, que persistirá de algún modo en él cuando años más tarde se refiera al «andaluz universal».

Veámos que escribía Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño Sánchez Rodríguez: «¿Quién les ha dicho que el *monótono rasgueo* es pecado?». El rasgueo es, sin duda, el de la guitarra que acompaña al cantaor. Pero no debemos dejar de lado el adjetivo *monótono* que se repite de una u otra forma en el párrafo: «Yo daría algo porque tú cantarás con esa monotonía encantadora, que se entra en el corazón [...]. Escribe *monotonías* y no oigas, por Dios, tales consejos».

La monotonía nos trae a la memoria, inmediatamente, un poema machadiano:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales

Pero este es un poema de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, el libro, pues, de 1907 (publicado el poema por primera vez en la revista *Ateneo* el año anterior). Es de fecha ya algo tardía. Mejor acudamos a *Soledades* de 1903; allí la primera parte del libro se titulaba «Desolaciones y monotonías» y su primer poema era «Tarde», luego convertido en el poema VI de la edición de 1907:

En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora,

18. C. M. Bowra, *La herencia del Simbolismo*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 25.

me guió a la fuente, que alegre vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

No hay duda de que en esa estrofa estamos ante un tópico de época. Hay que cantar con monotonía porque así es la canción eterna, la que existió antes de la ruptura de Babel, el himno gigante y extraño que conocía Gustavo Adolfo Bécquer. Por eso le dice Juan Ramón a José Sánchez Rodríguez que cante «con esa monotonía encantadora, que se entra en el corazón, y se aprende, y vibra siempre en los oídos, trágica, acariciadora, llena de estremecimientos, rota apenas un momento con una nota distinta, para volver luego al compás eterno». Además, la monotonía del canto o del rasgueo de la guitarra conduce a la melancolía y a un dolor purificador; por ello pregunta el onubense: «¿Y su melancolía? ¿Y su alma? ¿Y las lágrimas?»

En el libro de 1895 *Remembranzas* incluye Sánchez Rodríguez un poema no muy brillante que titula «Melancolía»¹⁹. Su único interés radica en que, en versos alternados heptasílabos y pentasílabos, se afirma que la lira del poeta se ve incapacitada para cantar algo distinto de la tristeza:

Ya está triste, muy triste
mi pobre lira.
Ya no exhalan sus cuerdas
dulces canciones;
pues muerta la esperanza
que amor inspira,
huyen del alma todas
las ilusiones.
.....
Por eso ya se encuentra
mi lira rota;
por eso ya no canta
con alegría.
Ya sólo exhalar puede
la triste nota,
imagen del martirio
del alma mía.

Esta combinación métrica corresponde, como es fácil recordar, a la seguidilla, de modo que podemos entender mejor ahora la carta juanramoniana. Aunque la melancolía pudiera ser literariamente un

19. José Sánchez Rodríguez, *Alma andaluza (Poesías completas)*, pp. 259-260.

tópico de época, tiene especial importancia en Sánchez Rodríguez, Jiménez o Antonio Machado porque los tres entendieron que resultaba preciso encontrar ese registro tristemente monótono que conduce a la interiorización melancólica, y la copla andaluza permite ese acercamiento íntimo porque, como dice un poema del libro *Alma andaluza*, de Sánchez Rodríguez:

Ya suena la triste
canción andaluza:
la canción que las almas conmueve,
porque son amores
que en el alma luchan²⁰.

Y, más claro aún, si nos detenemos en el rasgueo de la guitarra:

¡Qué cosas tan tristes
de las cuerdas sonoras se escapan!
Parece que lloran... ¡Parecen suspiros!...
Parecen plegarias!...²¹.

Francisco Villaespesa le decía a Sánchez Rodríguez, en una carta de diciembre de 1898 que «Sus poesías son hermosas, brillantes y melancólicas como los crepúsculos de esa tierra bendita donde ha nacido»²². En otra del primero de abril de 1900, dedicada al libro *Alma andaluza*, lo declara el poeta más auténtico de Andalucía:

Eres el único y verdadero cantor de Andalucía, no de la Andalucía de cromo y pandereta de mis queridos amigos Reyes, Reina, Rueda y Pellicer; tú profundizas más; sientes el *alma andaluza* y la cantas tal como lo es, como la sueño yo, y la sentimos los verdaderos artistas. [...] Yo en el país encantado de tu libro he visto el *alma andaluza*, la pobre alma que novelistas y dramaturgos se han propuesto que viva en un perpetuo carnaval. Rueda la disfraz de manola y le hace descoyuntarse sobre una mesa a compás de un tango flamenco. Reina la viste de odalisca y le arroja sobre sus hombros el manto de pedrería de su inspiración magnífica. Reyes la emborracha de vino en la taberna de Málaga y le hace soñar amores en brazos de la Cartucherita. Y por último, Pellicer la viste de *domingo* y la saca a pasear por las calles de Córdoba. Todo muy *bonito*, primoroso; bien hecho el cuadro; pero nadie sabe lo que siente y lo que sufre el alma prisionera bajo esas galas. Tú has hecho la obra completa, y Andalucía te ha entregado su alma. Eres el poeta andaluz por excelencia; el heredero del gran Bécquer²³.

20. *Ibid.*, p. 131.

21. *Ibid.*, p. 120.

22. Antonio Sánchez Trigueros, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, p. 201.

23. *Ibid.*, pp. 228-230.

Lo curioso es que Juan Ramón Jiménez, en carta del 8 de octubre de 1900, viene a decirle algo muy semejante a Sánchez Rodríguez: sus poemas valdrían por

todo lo que han hecho Reina y Rueda. Reina no siente a Andalucía; su Andalucía es una odalisca, exuberante de raso, de pedrería; la lira de Reina es una lira de brillantez, sobre un cojín de raso ducal; no es la lira andaluza. Rueda tampoco siente a Andalucía; su Andalucía es una *chula* sobre un tablado, entre cañas de manzanilla y *cantaores*; su *lira* es una *guitarra alegre*, sobre un pañolón de Manila. El poeta andaluz eres tú y sólo tú; tú no te has dejado cegar por colorines y músicas celestiales; tú has ido por dentro y has arrancado del alma de Andalucía toda la dulce nostalgia, toda la melancolía de su luz, *la melancolía de su alegría*; tu lira es un arpa de rosas cuajadas de lágrimas, sobre un corazón de virgen andaluza; tú llevas en la frente toda la pena, toda la infinita nostalgia, todo el oro de nuestra raza egregia, desterrada del cielo²⁴.

Cuando Juan Ramón escribe esta carta está probablemente pensando en un largo poema de Reina, publicado en 1895, «La canción de las estrellas», que comienza:

¡Oh sol, oh regio sol de Andalucía,
besa mi frente, y con tus rayos de oro
corona mi laúd!

Más adelante, en el canto IV, Reina retrata a la tierra andaluza como la amada de un monarca poderoso, dentro de la tradición poética posromántica que conforma el Zorrilla de madurez:

¿Veis esa huerta
que, arrullador, abraza el caudaloso
Guadalquivir triunfante?... Ella es la amada,
la hermosa favorita de un gran río,
próvido rey de la andaluza tierra.

.....

gentil y halagador, a su querida
orna con verde túnica de raso,
en su frente coloca una diadema
de hojas y frutos, y a sus pies floridos
palmas de plata, enamorado, arroja.

La referencia a Salvador Rueda se basa, sin duda alguna, en el poema «Bailadora», escrito en versos dodecasílabos con ritmo de seguidilla, aparecido por primera vez en *La bacanal*, de 1893:

24. Antonio Sánchez Trigueros: *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, p. 53.

Con un chambergo puesto como corona,
y el chal bajando en hebras a sus rodillas,
baila una sevillana las seguidillas,
a los ecos gitanos que un mozo entona.

Coro de recias voces canta y pregona
de su rostro y sus gracias las maravillas,
y ella mueve, inflamadas ambas mejillas,
el regio tren de curva de su persona.

Cuando enarca su cuerpo como culebra,
y en ondas fugitivas gira y se quiebra,
al brillante reflejo de las arañas,
estalla atronadora vocinglería,
y en un compás amarra la melodía
palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas.

Al editar los apuntes de las clases de Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Puerto Rico ya tuve ocasión de explicar que el poema de Rueda nace del poema XIII del libro *España* (1858) de Théophile Gautier (de nuevo un apuntar parnasiano de origen romántico):

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Oeil de feu, teint pâle et dents blanches;
Alza! olà!
Voilà
La véritable Manola.

Gestes hardis, libre parole,
Sel et piment à pleine main,
Oubli parfait du lendemain,
Amour fantasque et grâce folle;
Alza! olà!
Voilà
La véritable Manola.

Chanter, danser aux castagnettes,
Et, dans les courses de taureaux,
Juger les coup des toreros,
Tout en fumant des cigarettes,
Alza! olà!
Voilà
La véritable Manola.²⁵

25. René Jasinski, *L'España de Th. Gautier*, París, Viubert, 1929, p. 106.

Según indica René Jasinski, autor de una edición crítica del libro, este poemilla figuraba ya en un vodevil que Gautier estrenó en 1843 titulado *Un voyage en Espagne* y estaba de lejos inspirada en un largo poema de Bretón de los Herreros:

Ancha franja de velludo
en la terciada mantilla;
aire recio, gesto crudo.
Soberana pantorrilla,
alma atroz; sal española...
¡Alza, hola!
Vale un mundo mi Manola.

Pero Gautier le imprime el carácter tabernario que luego tomará Salvador Rueda. Este no actúa de modo excepcional pues, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna es muy claro al asegurar que los escritores españoles de fines del siglo XIX descubrieron España en las páginas de Gautier²⁶. Se diría que no se reconocían más caracteres españoles que los certificados, mejor o peor entendidos, por los franceses.

José Sánchez Rodríguez y Juan Ramón Jiménez buscan, por lo tanto, escapar de la Andalucía para uso de viajeros foráneos que parece imponerse. Se inclinan más por una Andalucía trágica, a partir de un sentimiento profundo del propio folclore andaluz, intención que seguirá vigente para Federico García Lorca. Esa inquietud viene apoyada por la labor de investigadores y estudiosos como Antonio Machado y Álvarez, cuya edición de *Cantes flamencos y cantares. Colección escogida* es de 1887, y quien, definiendo las coplas flamencas, había escrito: «La letra de estas composiciones es, por lo común, trisísima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía. [...] Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales»²⁷. Conviene resaltar la influencia krausista en Machado y Álvarez y, por lo tanto, lo que pueda responder a visión krausista el intento de recuperar una Andalucía auténtica²⁸, que podría relacionarse con distintas actividades de conocimiento de la sociedad y del territorio

26. Véase Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de curso*, 1953 (ed. de Jorge Urrutia), Madrid, Visor, 1999, n. 136.

27. Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos* (ed. de Enrique Baltanás), Mairena del Aljarafe, Portada editorial, 1996, p. 26.

28. Véase Juan López Álvarez, *El krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez*, Universidad de Cádiz, 1996.

que emprendiese el Ateneo de Sevilla, como visitas, conferencias y cursos.

Ese libro machadiano de 1887 difiere conceptualmente de uno anterior, de 1881, *Colección de cantes flamencos*, porque, según explica Enrique Baltanás, «tanto en el círculo íntimo de Machado como en el ambiente intelectual español se ha producido una reacción contra el gitanismo e incluso contra el flamenquismo»²⁹, tan resaltados por los escritores extranjeros desde el Romanticismo. El erudito y mediocre poeta Francisco Rodríguez Marín, conocido gitánofobo, se preguntaba:

¿Cuándo fueron los cantos populares
de la Bética insigne ese *flamenco*
que se vende a extranjeros paladares?

Probablemente a partir de esa tendencia que pudiéramos calificar de autenticadora de los intelectuales del fin de siglo debemos entender la posición novedosa de los jóvenes poetas andaluces en torno a 1900. Pero esta novedad, que se manifiesta sobre todo temáticamente en el libro de Sánchez Rodríguez, debería llegar a constituir también, si se reclama algo de coherencia, una poética andaluza, en la que situaríamos, junto a poetas menores, a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, fundamentalmente, pero también poemas sueltos de Manuel Machado o de Antonio García Morales. Una poética melancólica y trágica que, de alguna manera, es reconocible aún en el tono poético de Luis Cernuda.

Ricardo Gullón hizo un recorrido por las críticas que recibieron los primeros libros juanramonianos. Destaca cómo Salvador Rueda y Julio Pellicer observaron que en *Rimas*, el libro de 1902, había una separación de la estética decorativa de Rubén Darío. Salvador Rueda lo dijo de forma muy directa: «En sus anteriores libros se hallaba contagiado de la poesía incoherente y artificial de Rubén Darío. [En *Rimas*] ha sabido sacudir la enfermedad literaria, apareciendo esta vez más sincero y más poeta». Pellicer lo explicaba de modo más delicado: «Es ya más natural, más sencillo. Y así como antes llevaba las sensaciones al cerebro para enmascararlas con exóticos ropajes y símbolos quintaesenciados, ahora las hace saltar directamente a las estrofas, en donde las engarza sin otros arrequives que los propios de la

29. Antonio Machado y Álvarez, *op. cit.*, p. 52.

métrica». Si leemos con cuidado somos conscientes de que Julio Pellicer indica que Juan Ramón Jiménez ha pasado de la poesía exterior a la interior. De nuevo la división becqueriana.

Ricardo Gullón, por su parte, explica así el paso de *Ninfeas* y *Almas de violeta* a *Rimas*: «La retórica del ornato es sustituida por una retórica emocional, cargada de tensiones entrañables, más sencilla, pero todavía incursa en las corrientes del cambio que, incluso en Rubén Darío, comenzaron por registrar la influencia de Bécquer y sus «suspirillos germánicos»³⁰.

Cuando Juan Ramón Jiménez le envía un ejemplar de *Rimas* a Rubén Darío, lo acompaña de una carta en la que lo describe diciendo que lo constituyen «páginas de tristeza y de crepúsculo, monótonas, sin galas, con la pereza de mi enfermedad y la nostalgia de mi pobre vida»³¹. Se reitera la monotonía y la tristeza. Efectivamente, como observa Ricardo Gullón, un recuento léxico de *Rimas* daría un elevado índice de frecuencias en cuanto a los vocablos *triste*, *tristeza* y sus derivados.

En el libro, de hecho, hay una clara obsesión por la muerte. El poeta no solamente sabe que es un ser para la muerte, sino que goza con ello. El poema se escribe precisamente por ese dolor que viene a ser una conciencia de estar vivo. También de ser poeta. Por estar vivo en una situación agónica el poeta existe como tal y en esa situación desea permanecer. Así lo dice ya en las primeras estrofas del segundo poema del libro:

Pedí a mi corazón una sonrisa
entre el perfume quieto del jardín:
como ha llorado tanto, no se acuerda
de que hay que sonreír.

Y me dijo mi alma: ¿por qué quieres
esta noche alegrar tu corazón?
¿no es más dulce que el mundo de la dicha
el mundo del dolor?

La melancolía, ese sentir del acabamiento, ese saberse un transcurrir doloroso, no ya imprime carácter, sino que permite la interiorización necesaria del poeta simbolista. Es esa sensación melancóli-

30. Ricardo Gullón, «Juan Ramón Jiménez y la crítica», *La Torre*, núms. 111-112, 113-114, Universidad de Puerto Rico, 1981, pp. 35, 36 y 33.

31. Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío*, p. 192.

ca la que se entiende expresión del alma auténtica de Andalucía. Y es la que aseguran compartir los nuevos poetas andaluces con su pueblo, según podría demostrar cualquier comparación con el cancionero popular.

El modelo a seguir van a ser las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, en las que los jóvenes poetas del novecientos encontrarán el ejemplo del poema sintético, el dolorido sentir, la melancolía y, no lo olvidemos, una teoría de las correspondencias equivalente, en 1871, a la que Baudelaire hiciera famosa en 1861. Teoría que encamina hacia la poesía simbolista. Por eso el comentario becqueriano a *La soledad*, de Ferrán, resulta ser el texto fundacional de la poética del simbolismo español, acompañado de la «Introducción sinfónica» escrita para las *Rimas*. Precisamente el libro de Juan Ramón Jiménez también titulado *Rimas* se abre con dos de los cantares ofrecidos por Augusto Ferrán que resultan esclarecedores:

Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
que no sé lo que se llama.

Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte.

En *Rimas* de 1871 no hay todavía conciencia de modernidad. Pero desde *Rimas* de 1902 Juan Ramón Jiménez contempla a Bécquer como la boya que le permite asirse para anclarse en una tradición segura. Es verdad que, en su primera juventud, Juan Ramón destacó las rimas escritas por Ricardo Sepúlveda, pero tal vez porque en este poeta hoy olvidado estaba expreso un sentir melancólico, mas la poesía becqueriana era, como dijo Jiménez tantas veces, el camino para llegar a San Juan de la Cruz. Cualquier comparación con el interés por la mística que demostraban Maurice Maeterlinck y otros simbolistas belgas permite establecer un paralelismo muy significativo.

De *Rimas* a *Rimas* pudiera haber un periodo de gran silencio o de verborrea, pero también el diagnóstico de una necesidad, la constancia de una pérdida de identidad que debe ser recuperada y el logro de una poética, aunque tal vez no se alcance todavía una gran escritura lírica, como sucederá muy poco después, solo unos meses más tarde, con *Soledades*, de Antonio Machado, y *Arias tristes*, del propio Juan Ramón Jiménez.

JORGE URRUTIA

Contemplando así la historia de la poesía española del cambio del siglo XIX al XX, y solo así, es posible defender el más que probable origen andaluz de nuestra modernidad poética.