JUAN RAMON JIMENEZ Y LA POESIA MEXICANA

POR

JOSEPH A. FEUSTLE

University of Toledo

La relación entre Juan Ramón Jiménez y la poesía mexicana presenta, desde el principio, ciertas dificultades. La primera, por el mismo alto grado de vocación literaria e intelectual, es la tentación de hacer comparaciones sólo con los grandes poetas como Sor Juana, Alfonso Reyes y Octavio Paz y pasar por alto a los demás. La segunda dificultad es la de encontrar coincidencias entre Jiménez, andaluz aunque «universal», y lo que se podría llamar la mexicanidad, precisa dosis de lo nacional, que Pedro Henríquez Ureña ha llamado «sensibilidad mexicana», constituida por «la medida, la melancolía y el amor a los tonos neutros»¹. La tercera es la de encontrar esas correspondencias con una poesía cuya existencia ha sido negada por una de sus voces principales. Escribe Octavio Paz: «No hay poesía argentina, mexicana o venezolana: hay una poesía hispanoamericana o, más exactamente, una tradición y un estilo hispanoamericanos»². Pese a estos inconvenientes, el mismo Paz sugiere una solución: «Es discutible la existencia de una poesía francesa, alemana o inglesa; no lo es la realidad de una poesía barroca, romántica o simbolista. No niego las tradiciones nacionales ni el temperamento de los pueblos, afirmo que los estilos son universales o, más bien, internacionales» (*P. M.*, 3). Así, puede decirse que Jiménez y la poesía mexicana coinciden en un terreno más amplio, en su mutua participación en un movimiento, si no universal, por lo menos «internacional»: me refiero al modernismo.

¹ Octavio Paz, «Poesía mexicana moderna», en *Las peras del olmo*, edición revisada (Barcelona: Seix Barral, 1971), p. 49.

² Octavio Paz, *Poesía en movimiento* (México: Siglo XXI Editores, 1966), p. 4. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *P. M.* y el número de la página entre paréntesis.

Juan Ramón y la poesía mexicana coinciden en contactos de menor y de mayor importancia. De los primeros es el contacto entre Jiménez y Francisco A. de Icaza, un poeta, según Richard Cardwell, del «modernismo de tono menor»³. Más posibilidades ofrecen las relaciones entre Jiménez y Gutiérrez Nájera o Díaz Mirón; este último por lo que Frank Dauster ha llamado «un deseo de pureza formal»⁴, visible en los poemas del segundo período y la famosa «poesía desnuda», tan buscada por Juan Ramón. Sin duda, la más rica e importante de estas relaciones se encuentra entre Juan Ramón y Amado Nervo.

Jiménez y Nervo tenían en común una admiración por Tomás de Kempis y por el pintor Arnold Böcklin: Juan Ramón por varias obras de este pintor, entre ellas una titulada «Melancolía»⁵, y Nervo por el más conocido cuadro titulado «La isla de la muerte»⁶.

Que yo sepa, no hay nadie que haya dado voz mejor a los angustiosos problemas del fin del siglo que dieron lugar al modernismo que Amado Nervo. En un poema de su libro *Místicas* (1898) titulado «Incoherencias», Nervo escribe:

¡Oh siglo decadente; que te jactas
de poseer la verdad; tú que haces gala
de que con Dios y con la muerte pactas,
devuélveme mi fe, yo soy un Chactas
que acaricia el cadáver de su Atala...!

Amaba y me decías: 'Analiza',
y murió mi pasión; luchaba fiero
con Jesús por coraza, y en la liza

³ Richard A. Cardwell, *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship* (Berlin: Colloquium, 1977), p. 147.

⁴ Frank Dauster, *Breve historia de la poesía mexicana* (México: Ediciones Andrea, 1956), p. 112. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Dauster* y el número de la página entre paréntesis.

⁵ Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, 3.^a ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 1441. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *P. L. P.* y el número de la página entre paréntesis. Entre las obras de Böcklin no encuentro ninguna referencia a «Melancolía». Sin embargo, éste ha sido un tema bastante popular, figurando, desde la famosa «Melancolía» de Dürer, en las obras de Edgar Degas, Edvard Munch, Giorgio Chirico, Jean-Baptiste Camille Corot, Lucas Cranach el mayor, Pierre Puvis de Chavannes, Dominico Fetti y Joan Miró. Véase Patricia Havlice, *World Painting Index* (Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1977), II, p. 1698.

⁶ Amado Nervo, *Obras completas*, 3.^a ed. (México: Aguilar, 1962), II, 1440. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *O. C.* y el número de la página entre paréntesis.

desmembró mi coraza, triza a triza,
el filo penetrante de tu acero.

¡Tengo sed de saber y no me enseñas;
tengo sed de avanzar y no me ayudas;
tengo sed de creer y me despeñas
en el mar de teorías en que sueñas
hallar las soluciones de tus dudas! (O. C., II, 1328).

Muerta la fe, víctima de la razón y el análisis positivistas, y luego fracasado este mismo sistema filosófico, los escritores finiseculares tuvieron que hacer frente a un gran vacío espiritual. El poeta mexicano José Emilio Pacheco lo explica de esta manera: «Desamparados ante la muerte, frente al abismo hueco de la nada y la erosión de los tradicionales conceptos religiosos, los poetas del siglo XIX buscan otras creencias y otra espiritualidad»⁷. En otro lugar Pacheco añade: «El mal del siglo es el *spleen* destructor del ideal; mezcla del tedio y melancolía del hombre que transforma la naturaleza y al hacerlo sustituye lo orgánico por lo inorgánico» (*Antología*, xxiv).

Melancolía: el brillar negro⁸ de la Nada, bilis negra⁹, mal humor, desaliento, depresión, influjo del planeta Saturno¹⁰, ira, un concepto que tiene sus orígenes en los escritos de Hipócrates, Aristóteles y Platón¹¹. En la Edad Media fue tomada por el más vil de los cuatro humores y, luego, para los humanistas, como una característica de la mente creadora (*Lüdecke*, 37). En su ensayo sobre Xavier Villaurrutia, Octavio Paz la relaciona con la indolencia y la acidia: «El verdadero nombre de

⁷ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970), p. xxii. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Antología* y el número de la página entre paréntesis.

⁸ *The American Heritage Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1978), pp. 1517 y 1529.

⁹ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Bern: Editorial Francke, 1954), III, p. 324. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *D. C. E.* y el número de la página entre paréntesis.

¹⁰ Heinz Lüdecke, *Albrecht Dürer*, traducción de Richard Rickett (New York: G. P. Putnam's Sons, 1970), p. 37. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Lüdecke* y el número de la página entre paréntesis.

¹¹ Hubertus Tellenbach, *Melancholy*, traducción de Erling Eng (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1980), p. xv. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Melancholy* y el número de la página entre paréntesis.

esa indolencia es *acedia* [*sic*], ese mal del espíritu descrito por los teólogos y los médicos medievales y renacentistas. La enfermedad de los contemplativos y religiosos, la melancolía de Hamlet y la del ángel de Dürero, la bilis —el humor negro— de Ficino, el *ennui* de Baudelaire»¹².

Según el psicólogo Hubertus Tellenbach, la melancolía fue generalmente asociada con el genio (*Melancholy*, 12). Paz explica las posibles funciones de ese genio creador:

Poseído por imágenes alternativamente lascivas y luctuosas, el acidioso cae en un pasmo que interrumpen espasmos de furia y raptos de entusiasmo. El melancólico es irascible y es imaginativo. Por todo esto es un error confundir a la acidia, enfermedad del espíritu y de los espirituales, con la simple pereza. La acidia paraliza a su víctima y, no obstante, ni la deja reposar un momento. Estupor y angustia conjuntamente, es un orgullo que nos petrifica y una ansiedad que nos hace movernos sin cesar, una inmovilidad rota por ráfagas de actividad creadora. El acidioso no puede tocar a la realidad que tiene en frente; en cambio, conversa con fantasmas y hace hablar a las piedras (X. V., 33-34).

Así, la melancolía es una paradoja, pues entraña la coincidencia de opuestos: es a la vez «inmovilidad» y «actividad», estatismo y dinamismo.

La «inmovilidad» es interesante. Una paráfrasis de unas palabras de Octavio Paz respecto a la función del silencio, «el oficio propio del silencio es 'decir nada', que no es lo mismo que nada decir. El silencio es indecible, expresión sonora de la nada», revela otros significados para la melancolía: *el hacer nada*, la parálisis del acidioso, *no es lo mismo que nada hacer*; es, al contrario, poner en práctica a la Nada.

Igualmente fascinante es la «actividad» del poseído, pues esta descripción es semejante a otras de Paz de lo que él llama «Otriedad», que es asequible en la obra de él a través de los vehículos de trascendencia que son la poesía y el amor, un amor entendido aquí en plena dimensión erótica. Pero, aunque Paz sugiere la pista, esta dimensión erótica de la melancolía estaba ya en Rubén Darío y Juan Ramón.

En el último de los cuatro poemas de *Cantos de vida y esperanza*

¹² Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 33. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura X. V. y el número de la página entre paréntesis.

¹³ Octavio Paz, «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Las peras del olmo*, edición revisada (Barcelona: Seix Barral, 1971), p. 35.

agrupados bajo el título de «Los cisnes», y dedicados a Juan Ramón Jiménez, Darío dice:

De orgullo olímpico sois el resumen,
¡oh blancas urnas de la armonía!
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

¡Melancolía de haber amado
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!¹⁴

En su libro de poesía, *Melancolía*, dedicado a Rubén Darío, a quien llama el «melancólico capitán de la gloria», Juan Ramón escribe:

No sé qué hacer, ni adónde —¡ni cómo!, ¡ni por dónde!—
salir... ¡Soy cual un ciego de deslumbrantes ojos...;
llamo a lo eterno —lo sé bien— y me responde...;
mas la senda está oculta entre peligros rojos! (*P. L. P.*, 1433).

En otro poema de este mismo libro, Jiménez define esta «melancolía»:

No es la melancolía dulce, de tardes malvas
en jardines ducales, plateados e históricos,
que clava inmensamente sus grandes ojos claros
en el naciente de la bella luna de oro...

Es la melancolía ardiente y sensual
que anida en una trágica llamarada de encono;
la pasión sin cansancio de una mujer morena,
con grandes ojos fúnebres frente a un ocaso rojo (*P. L. P.*, 1443).

Y en su poema «A la hermana Melancolía», depurado de este erotismo, Amado Nervo escribe: «Yo soy un alma nocturna / que quiere tener estrellas» (*O. C.*, II, 133).

En la descripción de su desorientación, no muy diferente de la de Darío, el «no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos» de «Lo fatal» (*P. C.*, 668), ni del angustioso grito, «devuélveme mi fe», de Nervo (antes citado), Jiménez también se aprovecha de una metáfora predilecta de los modernistas: la ceguera, pequeña noche oscura del alma que, como el de Nervo, quiere tener sus estrellas, su luz.

¹⁴ Rubén Darío, *Poesías completas*, 10.^a ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 651. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *P. C.* y el número de la página entre paréntesis.

El cuello del cisne dariano, los «peligros rojos» de Jiménez, la ceguera y su consiguiente búsqueda de luz, traen a la mente otra palabra que se relaciona con ese *spleen* de la melancolía, el deseo. Deseo: desidia, pereza (*D. C. E.*, II, 139), deseo erótico; deseo, *desiderare* (*de si-dus*), esperar de las estrellas¹⁵, quizá la misma luz encontrada por Jiménez en la forma de su «dios deseado y deseante»; el mismo deseo que Paz relaciona con el Ser: «Y quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo. Pues ¿qué es la temporalidad de Heidegger o la 'otredad' de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo? Si el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser?»¹⁶.

La más comentada de las relaciones de Jiménez con la poesía mexicana es la que existe entre él y los «Contemporáneos». Su influencia en la obra de Gilberto Owen es innegable (*Dauster*, 162). Su presencia en la poesía de Xavier Villaurrutia ofrece coincidencias de forma y tema.

Según Frank Dauster, lo que haya en común entre Juan Ramón y Villaurrutia puede atribuirse más al «ambiente literario» de la época que a «ninguna influencia verdadera»¹⁷. Octavio Paz es más específico. De la influencia de Jiménez en la obra de Villaurrutia y otros escritores hispanoamericanos escribe: «A pesar de que hoy se deplora la influencia de Juan Ramón, pienso que fue benéfica: si no fue una pureza poética, como se creía en aquella época, sí fue una depuración retórica. La envarada y ataviada poesía hispánica se desnudó; se aligeró y se echó a andar» (*X. V.*, 54).

Entre Juan Ramón y Villaurrutia y Ortiz de Montellano hay un tema en común: el sueño como revelación; entre Jiménez, Villaurrutia, Owen, Novo y Gorostiza, la preocupación con la muerte.

Pasada la crisis que significó para Juan Ramón la muerte de su padre, la muerte se convierte en tema poético: «Morir es sólo / mirar adentro; abrir la vida solamente / adentro; ser castillo inexpugnable / para los vivos de la vida»¹⁸. Hasta hay cierto placer en el saberse mor-

¹⁵ Ernst Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* (Amsterdam: Elsevier Publishing Co., 1971), p. 205.

¹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 2.^a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 136.

¹⁷ Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana* (México: Ediciones Andrea, 1963), p. 24.

¹⁸ Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, 3.^a ed. (Madrid: Aguilar, 1967), p. 899. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *L. P.* y el número de la página entre paréntesis.

tal: «Al abrir hoy los ojos / a la luz, he pensado / —por vez primera— / con gusto —¡corazón mío!— en la muerte» (*L. P.*, 817), actitud que no difiere tanto de la de José Gorostiza en «Muerte sin fin»: «Sabe la muerte a tierra, / la angustia a hiel. / Este morir a gotas / me sabe a miel»¹⁹. El diálogo en este gran poema de Gorostiza entre la forma y la esencia de la poesía no difiere mucho de la que sostuvo la obra de Jiménez a partir de «Vino, primero, pura...» entre la «reina, / fastuosa de tesoros» y la poesía / mujer «desnuda» (*L. P.*, 555). A pesar de estas semejanzas, estos dos grandes poetas difieren de una manera fundamental en su actitud hacia la muerte: Jiménez la ve como un complemento necesario a la vida:

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;
hasta que mi mitad de luz se cierre
con mi mitad de sombra
—y sea yo equilibrio eterno
en la mente del mundo: ... (*L. P.*, 1116).

Gorostiza, de manera menos metafísica, ve en ella todavía un enemigo de la vida a quien hay que retar:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo! (*Poesía*, 143-144).

Entre Juan Ramón y la poesía mexicana actual, el principal punto de contacto es Octavio Paz. En los dos se cumple la *orientalización* de la literatura hispánica empezada antes en las japerías de Nervo y los haikú de José Juan Tablada. Los dos ven en la mujer y la poesía vehículos de trascendencia²⁰. Los dos son hijos de esa ira finisecular y su obra puede considerarse una lógica consecuencia de esa melancolía, y su réplica, su negación. En ellos se cumple el «siglo modernista» anticipada anteriormente por Jiménez²¹.

¹⁹ José Gorostiza, *Poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 122. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Poesía* y el número de la página entre paréntesis.

²⁰ Joseph A. Feustle, Jr., *Poesía y mística* (México: Universidad Veracruzana, 1978), pp. 93 y ss.

²¹ Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita* (Madrid: Aguilar, 1961), p. 226.

La obra de Jiménez y Paz es una respuesta al vacío espiritual. Frente a la Nada, Jiménez afirma la existencia de su muy personal dios «deseado y deseante», en cuyo amor vive «animal de fondo». En los poemas como «Custodia» y «Blanco»²², Paz nos muestra la presencia del Otro y de la Otredad. Frente al silencio de la Nada, el decir del poeta, el poema, su creación. Frente al negro, la luz del sol en *Animal de fondo* de Juan Ramón²³ y el famoso «Blanco» de Octavio Paz. Frente al odio, el amor; al tedio, la «inmovilidad» del melancólico (el hacer nada), la «actividad» del deseo, deseo que es simultáneamente eros y búsqueda de luz. Frente al vacío, un nuevo espacio como el «fondo» en que Jiménez vive «animal de fondo» o el sagrado espacio erótico de la «Custodia» de Paz, o los múltiples espacios en blanco del poema del mismo nombre, «Blanco». Vivir en ese espacio es vivir «espaciado», «perezoso» (*D. C. E.*, II, 380); es sentir la invitación a la pereza del deseo, de la acidia, parte de esa melancolía en que coincidieron Jiménez y la poesía mexicana y, también, su superación.

²² Octavio Paz, *Ladera este* (México: Joaquín Mortiz, 1969), pp. 127 y 145-167.

²³ Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*, edición de Antonio Sánchez (Madrid: Aguilar, 1964).