

POESÍA Y MODERNIDAD: JUAN RAMÓN EN LAS CIUDADES

JOSÉ LUIS ROZAS

En *The poet in the city. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*¹, Kristiaan Versluys establece una cronología que ordena la compleja y apasionante relación entre el poeta y la ciudad en el mundo contemporáneo. Las sucesivas etapas que resumo a continuación nos servirán como guía para tratar de comprender los caminos paralelos que recorren la poesía moderna y la poesía de la ciudad².

1. *Romanticismo*: el poeta comienza a percibir con inquietud la existencia de las primeras ciudades industriales, frente a las cuales opone todavía su firme individualismo y su confianza en el descubrimiento de la naturaleza.

2. *Transición del romanticismo a la modernidad*. Con *Les fleurs du mal* se crean las bases sobre las que se asentará toda la poesía moderna. La ciudad se convierte en inevitable y terrible conflicto para el escritor. En ella descubre el artista su condición de hombre moderno, de «flâneur» a la búsqueda de una belleza de otro signo. A partir de este momento, verdaderamente inaugural, los poetas descubrirán nuevas formas de expresión susceptibles de transmitir la misma ambigüedad que percibió en las calles de la gran ciudad el autor

¹ Kristiaan Versluys, *op. cit.*, Tübinga, Gunter Narr, 1987. En *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, Dionisio Cañas recoge esta cronología, a la que añade una cuarta etapa, la de la «posmodernidad», en la que la ciudad es el contexto desde el cual se escribe la mayor parte de la poesía –y sobre el cual se escribe– desde la segunda guerra mundial hasta nuestros días. En el ámbito español, podríamos mencionar aquí la vinculación con el contexto urbano de los poetas de la generación del 50.

² Para comprender los conceptos de poesía moderna y de modernidad poética tal y como los entendemos en este trabajo, pueden consultarse los siguientes estudios definitivos sobre el tema: Hugo Friedrich, *Estructuras de la poesía moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974; Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960; Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las Vanguardias*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

de *Le spleen de Paris*, o, por el contrario, acudirán a una tradición de carácter evasivo que rechaza la vida moderna y mira, en general, hacia la naturaleza. En España, el Modernismo, punto de partida de nuestra modernidad poética y versión hispánica de la renovación simbolista francesa, «oculta», de manera casi general, su mirada hacia la ciudad y la vida modernas.

3. *Modernidad*. El escritor queda enfrentado definitivamente a la ciudad y a su conflicto; ahora su presencia en el poema se producirá sin que el poeta se lo proponga expresamente. Una nueva visión del mundo, unida a la consecución de un nuevo lenguaje nacido tras la experiencia vanguardista, caracterizan la relación entre el poeta y la ciudad en esta nueva etapa. En nuestra poesía, la superación de los convencionalismos modernistas y el consiguiente asentamiento en la modernidad, se consigue con la generación del 27. Libros como *Cántico*, *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York* son, en este sentido, obras definitivas en nuestra tradición poética³.

¿Qué relaciones guarda en nuestra poesía el salto a la modernidad con la presencia de mundos urbanos? Es cierto que carecemos de un poeta modernista urbano, en parte por la peculiar asimilación que el modernismo hispánico realizó de la poesía simbolista francesa, en parte por la diferente realidad de las ciudades españolas frente a las europeas. No será, en este sentido, la poesía modernista la que incorporará el concepto de modernidad baudelairiana. Sin embargo, a medida que leemos a los autores modernistas y posmodernistas y elaboramos un corpus de textos, nos damos cuenta de la necesidad de establecer una **poética de la ciudad modernista**, cuyo análisis es imprescindible para entender el desarrollo del tema durante las Vanguardias⁴, así como para situar al lector en el contexto en el que se producen las aportaciones de Juan Ramón Jiménez. Obtendremos de este modo una especie de retórica de motivos recurrentes –relativamente limitados y a menudo claros convencionalismos⁵–:

³ Con los poetas de la generación del 27, la poesía española consigue asimilarse a la de las grandes voces que durante el primer tercio de siglo manifiestan la inevitable pertenencia del poeta moderno al mundo urbano: Rilke, Trakl, G. Benn, T. S. Eliot, Pessoa, Hart Crane, Kafafys...

⁴ El hecho de considerar Modernismo y Vanguardias como un período homogéneo en el que nace y se desarrolla, evolucionando progresivamente, la poesía moderna española, nos invita a analizar temas y formas con una perspectiva diacrónica. ¿Cómo podría entenderse el motivo recurrente de las ventanas a la ciudad en la poesía cubista y creacionista sin contar con la visión que el poeta modernista tiene de la dialéctica entre el interior y el exterior? ¿Acaso el motivo del «Nocturno», tan repetido en el 27, no supone una relectura de los nocturnos modernistas, esencialmente urbanos?

⁵ En junio de 1995 presentamos una Memoria de Licenciatura en la Universidad de Extremadura bajo el título «Poesía y ciudad en el Modernismo español (mundos urbanos en la poesía española anterior a las Vanguardias: 1890-1916)».

- 1) La vida moderna, cuyo eje temático es la ciudad, queda relegada ante la estética idealista del Modernismo, fiel al credo rubeniano que ejerce su atracción desde *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1893). Villaespesa sería un claro ejemplo de esta tendencia evasiva que dirige su mirada hacia paisajes artificiales o hacia ciudades preindustriales.
- 2) Del mismo modo, los grandes poetas renovadores de nuestro lenguaje poético durante el período modernista, Unamuno y Antonio Machado, contemplan la ciudad desde el insalvable conflicto entre Historia y Naturaleza. Preocupados por la interpretación del paisaje castellano, ambos rechazarán las ciudades de su tiempo, ideológica y estéticamente. Los dos poetas mayores –junto a Juan Ramón– de las dos primeras décadas de siglo, considerarán a la ciudad como criatura alienante. Como ha estudiado Litvak, la desconfianza y el desengaño ante las transformaciones sociales y económicas de los nuevos tiempos explican la postura ideológica de nuestros escritores, que debe ser entendida en un contexto finisecular y paneuropeo⁶.
- 3) En contraste con la estética aludida en el apartado primero, el Modernismo admite también en sus poemas una estética «feísta». Importante en autores menos conocidos, el objetivo sí será ahora la ciudad, en sus aspectos más sórdidos e inquietantes y con una perspectiva demasiado localista. Poetas como Manuel Machado, Enrique de Mesa, Eduardo Marquina, Salvador Rueda o Emilio Carrere –como representante de los escritores de la agonizante bohemia– dibujan una geografía urbana anti-idealista: la vida nocturna y canalla, la miseria social, los grises amaneceres sobre los arrabales... El fracaso estético de estos escritores se deduce de su incapacidad para expresar poéticamente las posibilidades literarias del anti-mito.
- 4) La ciudad se convierte en escenario recurrente –casi tópico literario– desde el que el poeta transmite su melancolía. El tedio de los «domingos urbanos» y la amarga visión de la «muchedumbre», acompañan repetidamente al tema general de la introspección psicológica en la angustia vital del artista.
- 5) ¿Cuáles son las nuevas perspectivas desde las que se sitúa la mirada hacia la ciudad? La poesía modernista establece también un conven-

⁶ Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980. En la misma línea está el estudio de Juan Cano Ballesta, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933*, Madrid, Orígenes, 1981. Las obras que recogen la postura de rechazo a los nuevos tiempos son innumerables. Puede ser una primera referencia bibliográfica la respuesta del crítico López Chávarri a la pregunta «¿Qué es el Modernismo?» en *Gente vieja*, en el significativo año de 1902 (recogida en *El modernismo*, ed. de L. Litvak, Madrid, Taurus, 1975, págs. 21-27).

cionalismo en torno a la dialéctica entre el espacio interior (hogar, estancia, palacio de invierno) y el exterior (la calle, la ciudad, «l'autre»). El tema debe ser puesto en relación con el de la «douceur du foyer» y con las innovaciones de la poesía simbolista. Como escenario de la oposición entre «dentro» y «fuera», la nocturnidad se convertirá también en motivo recurrente.

- 6) En buena parte de la poesía modernista, desde numerosos poemas de Salvador Rueda hasta libros como *Canciones del momento. Odas de la ciudad y Horas Trágicas* (1910) de Martínez Sierra, podemos rastrear algunos intentos por reflejar la presencia de la vida del presente. Estamos ante poemas bastante dispersos, de carácter circunstancial y, a menudo, de marcado prosaísmo, que apuntan confusa e ingenuamente hacia la intuición de la necesidad de un nuevo lenguaje para asomarse a la vida moderna. Merece la pena señalar que esta presencia de las transformaciones de su tiempo se da más en un contexto barcelonés que madrileño. Como si Madrid hubiese quedado del lado de la mirada crítica noventayochista frente a una Barcelona más ligada a su tiempo.
- 7) Por último, se hace necesario mencionar aquí una serie de obras que Aullón de Haro⁷ ha calificado de «heteromórficas» o de transición entre el Modernismo y las Vanguardias. Son fundamentales para comprender cómo la ciudad se convierte en motivo que impulsa la renovación poética tras el ocaso modernista. Obras como *El esfuerzo* de Salvador Bacarisse, *El corazón iluminado y otros poemas* de Rafael Lasso de la Vega, *La pipa de Kif* de Valle, entre otras, casi todas anteriores a 1920, algunas de ellas de relativos logros poéticos, sí reflejan claramente un nuevo encuentro con lo urbano desde un punto de vista expresivo. Podríamos citar aquí los nombres de autores «de la periferia» como el bilbaíno Ramón de Basterra o los canarios Alonso Quesada y Tomás Morales.

Tras este apretado resumen, tal vez podamos entender mejor por qué el salto a la modernidad, en lo que concierne al tratamiento de la ciudad, llegó con retraso a España. Será la generación vanguardista, que llevará a cabo una profunda renovación del lenguaje nacida de la necesidad del poeta por romper con su subjetivismo y salir hacia el exterior –y éste es, para bien o para mal, la ciudad en la mayoría de los casos–, la que permitirá la entrada en el poema del nuevo espacio urbano. La ciudad real como nuevo plano semántico, cercana o evocadora, dañina o desconcertante, inventada o recreada en el poema, dispondrá de una nueva sintaxis que rompa con la linealidad

⁷ *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989.

y que acoja la simultaneidad de las sensaciones y la inmediatez de la experiencia. Podrá ser ahora recreada en los textos mediante un nuevo concepto de la metáfora, y los elementos que componen el escenario urbano nombrados con ayuda de un nuevo léxico despojado del tabú prosaísta. Una nueva adjetivación, además, hará posible unir la experiencia de lo descriptivo con la desrealización del objeto contemplado. Junto a esta renovación en la expresión, asistimos también a una transformación de la visión del mundo de los escritores. Los jóvenes que luego se agruparán en torno a la fecha de 1927 y que comienzan a escribir sus primeras obras hacia 1920, tiene ya detrás de ellos una década de rupturas estéticas y sociológicas en Europa y América. Ellos son realmente el nuevo siglo⁸.

Después de esta larga introducción, ¿dónde situamos a Juan Ramón? En primer lugar, como poeta aislado, como caso personalísimo en nuestra historia literaria, sin cuya aportación, sin embargo, no podría entenderse la evolución de nuestra poesía moderna. En segundo lugar, como poeta nacido en el seno de una estética modernista y en un contexto artístico finisecular de rechazo del mundo moderno. En tercer lugar, como escritor de su generación histórica, la de los escritores novecentistas, protagonistas de una renovación lingüística que busca un mayor rigor en el empleo de la palabra y un acercamiento objetivo a la realidad exterior. Por último, como maestro inmediato de la generación del 27.

La poesía juanramoniana tiene sus raíces en una comprensión del mundo natural y se asienta en una tradición idealista. Pero su concepción de la naturaleza no tiene el carácter que tuvo en Unamuno o Machado. Juan Ramón nunca buscó la interpretación del espíritu castellano. Fue creando una representación de una «realidad mejor» enraizada en su mundo natural andaluz. En libros como *Melancolía* y *Platero y yo* hay ya una defensa implícita de un mundo preindustrial. El hombre tiene la necesidad de realizarse en lo natural, idea que coincide y enlaza con las teorías vividas por los maestros de la Institución Libre de Enseñanza.

En los años inmediatamente anteriores a 1916, año del *Diario de un poeta recién casado*, libro que supone el inicio de una segunda etapa en la evolución de Juan Ramón y la consolidación de una ruptura estética y vital, encontramos las claves para entender la peculiar percepción del contexto urbano. Su posterior presencia en el poema viene dada por la voluntad del poeta de salir al exterior, que se une a la aparición en sus textos de un componente crítico con

⁸ Este cambio de mentalidad se entiende a la luz del concepto de «civitas hominum» acuñado por Juan Manuel Rozas en su estudio *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983. La nueva mirada urbana, como Rozas ha demostrado, tiene una trascendencia que va mucho más allá del guiño maquinístico de la época.

respecto a esta misma realidad. Tal y como ha estudiado Predmore⁹, el poeta, abandonado ya definitivamente el artificio modernista, y al mismo tiempo que profundiza en una introspección sentimental de carácter erótico que le acercará a la idea de poesía desnuda, incorpora al cauce formal de la prosa poética la mencionada mirada al exterior –claramente visible ya en *Platero y yo*, del lado del mundo natural de su experiencia en Moguer–. La aparición de nuevos espacios y de nuevas circunstancias vitales harán también posible, como veremos, la incorporación de mundos urbanos como materia poética.

En las páginas que siguen intento ordenar, en tres apartados diferentes, la presencia de estos mundos en la poesía de Juan Ramón. El primero estudia el tema en la poesía anterior al *Diario de un poeta recién casado* (1916), especialmente en *Primeras prosas* (1898-1913) y *Melancolía* (1910-11). No me detendré demasiado en este apartado, puesto que el tratamiento del tema, como veremos, coincide en buena parte con el de la ciudad modernista. El segundo se centra en la importancia del *Diario* como libro definitivo en la incorporación de la ciudad como espacio poético, y el tercero, que, en parte, coincide cronológicamente con la escritura del *Diario*, analiza la mirada urbana en la primera parte de *La colina de los chopos* (1913-1928), la titulada «Madrid posible e imposible».

1. Moguer y el humo de los trenes: mundos urbanos en la poesía anterior al *Diario de un poeta recién casado*

Hasta el *Diario*, el mundo urbano en la poesía de Juan Ramón es poco representativo en comparación con el paisaje natural, los jardines melancólicos o las idílicas aldeas en las que se escucha el tañido de las campanas mientras el humo del hogar se eleva al cielo. En «Balada de la ciudad de Niebla»¹⁰, se nos muestra esta predilección por las ciudades preindustriales, en las que la historia puede leerse como sobre un libro de piedra, tal y como defendía Hugo. El transcurrir del día tiñe al paisaje natural que rodea las murallas de una luz cambiante. Praderas cercanas, fuentes, campanarios, componen un paisaje apacible en el que el contraste con la vida moderna aparece, si bien tímidamente, con la presencia del tren¹¹:

A lo lejos resuenan los trenes por los campos solitarios y la brisa tibia hace una música de lenguas de bronce por los olivares.

⁹ Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975.

¹⁰ *Primeras prosas*, edición de F. Garfías, *Libros de prosa*, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 291.

¹¹ Debemos destacar en la poesía de Juan Ramón, y, en general, en la literatura modernista, la importancia de la imagen del ferrocarril como metáfora de los nuevos tiempos. La presencia de este motivo en la pintura de la época ilustra perfectamente esta cuestión. A este respecto puede consultarse el estudio de Litvak «El tiempo de los trenes. El paisaje fin de siglo de Haes a Regoyos», en *Paisajes del Prado*, Madrid, 1993.

Otras veces sí alude el poeta de manera más directa a las ciudades bulli-ciosas del mundo, cuna de vanidades. A menudo el conflicto se produce explícitamente por la insalvable distancia entre campo y ciudad, como en el poema que lleva el lema «Apartamiento primaveral»¹², escrito desde un escenario de vida retirada:

Sí, la paz, esa paz que no tienen los hombres que, en las locas ciudades, luchan, palpitan, corren detrás de las absurdas trompetas del renombre...

Generalmente, cuando la ciudad del presente aparece en el poema, es más bien como motivo que enmarca el tema principal. Para el siguiente poema es difícil decir que estamos ante un texto urbano. El texto presenta al poeta sumido en un sentimiento de melancolía, de soledad, en unas circunstancias concretas, el regreso a lo cotidiano que vive en la ciudad, de la que sólo se percibe ahora la realidad como algo negativo. La ciudad sería aquí el motivo concreto de este contenido de índole abstracta que hemos llamado tema¹³.

Oh, qué tristes son estos regresos, de los campos
a la ciudad! Los cuerpos van rotos de cansancio,
... y todos los ruidos suenan en el ocaso.
Se siente más cercana la miseria; es más agrio
el dolor..., y hace frío..., y todos nos miramos
–sin saber qué decirnos– con ojos agrandados.
Lo negro, lo amarillo, lo rojo... Y humo, y vaho...;
se aparecen los rostros tristes que abofeteamos...,
... quisiéramos besar lo que hemos despreciado...¹⁴.

En *Primeras prosas*¹⁵ encontramos otro motivo recurrente, el de la tristeza ante el amanecer invernal sobre la ciudad: «¿Habéis visto nada más triste que un amanecer de invierno sobre un barrio sucio?». Otro ejemplo similar aparece en *Melancolía*¹⁶:

¡Qué humos!, ¡qué silbidos tan tristes! La mañana
es cruda, y está llena de nostalgia y hastío;
el paisaje de invierno se ve por la ventana
en un encogimiento de miseria y de frío.

¹² *Melancolía*, en *Primeros libros de poesía*, edición de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1959, pág. 1420.

¹³ Sigo aquí las precisiones de Francisco Quintana Docio sobre la distinción entre «tema» y «motivo» y sobre tematología en general. Véase *La poesía urbana de Jorge Guillén*, Valladolid, 1990, especialmente el apartado «Análisis temático. Poesía urbana», págs. 24-32.

¹⁴ *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 1418.

¹⁵ *Primeras prosas*, *op. cit.*, pág. 190.

¹⁶ *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 1425.

Las focalizaciones temáticas del mundo urbano son frecuentes también como escenario del sentimiento melancólico del poeta. A menudo el motivo de las tardes de domingo ofrece una visión desoladora de las calles¹⁷. El recuerdo de la amada es evocado por la lluvia sobre la ciudad, en clara convención modernista con sabor verlainiano, en «Balada de la lluvia». Por otro lado, en *Melancolía* hay varios poemas que pueden ilustrar el tratamiento que el poeta realiza de la ya mencionada oposición interior-exterior. A menudo se nos presenta como el creador que no participa de lo que está fuera, o insiste en marcar el contraste entre lo que permanece inmutable dentro de la estancia y lo que huye y cambia en el exterior, lejos de la luz del hogar¹⁸. Otras veces la ciudad es el lugar hostil por el que transitan seres desvalidos. En el crepúsculo, la ciudad «de cobre y de carmín», es el bosque simbólico en el que el niño, trasunto del poeta, se extravía¹⁹.

En *Primeras prosas* podemos ver la presencia de motivos recurrentes que simbolizan el mundo natural y que luego reaparecerán en el *Diario*. Así, el del cementerio o el de las campanas:

Una ciudad sin campanas sería como un rosal sin rosas, como un cielo sin estrellas, como una fuente sin agua, como un hombre sin corazón. La ciudad tiene su voz para quejarse o para cantar sobre el valle²⁰.

¿Sería excesivo decir que la utilización de la realidad urbana en la obra anterior al *Diario* prepara el camino a los poemas escritos en Nueva York? En parte sí, puesto que Juan Ramón, en su primera etapa, es ante todo un poeta que encuentra su inspiración en realidades ajenas a mundos urbanos. En este sentido, el repertorio de motivos aquí señalados no se aparta demasiado de otros que podríamos analizar dentro de la estética modernista, con la salvedad de la forma del poema en prosa. Sin embargo, en el plano de la expresión, es evidente que la realidad exterior y objetiva es cada vez más el referente de los poemas, realidad contemplada a menudo de forma impresionista, a través del color, del contraste. En este sentido, sí podemos pensar en el posterior encuentro con la ciudad. La mencionada «salida al exterior» tendrá una clara continuidad en el *Diario*.

2. Un poeta en Nueva York: elaboración de una poética de la ciudad en la parte central de un *Diario de un poeta recién casado*

Diversos críticos han destacado la importancia del *Diario* como una obra que anticipa actitudes poéticas propias de las vanguardias y del grupo del 27.

¹⁷ *Primeras prosas*, *op. cit.*, pág. 174.

¹⁸ *Melancolía*, *op. cit.*, págs. 1450 y 1452.

¹⁹ *Melancolía*, *op. cit.*, pág. 1454.

²⁰ *Primeras prosas*, *op. cit.*, pág. 168.

En el aspecto temático se ha puesto de relieve la novedad que supone la original introducción de elementos urbanos en el poema. Aullón de Haro estudia el libro dentro del contexto de heteromorfia modernismo-vanguardias y lo describe como «exacerbada comprensión impresionista del mundo». Juan Manuel Rozas hace hincapié en la proyección hacia temas y formas del 27, invitándonos además a estudiar el *Diario* a la luz del concepto de «civitas hominum». Miguel Ángel Pérez Priego, por su parte, sitúa la obra dentro de su condición autobiográfica, delimitando sus marcas genéricas para llegar a alcanzar una mejor comprensión de la actitud del poeta²¹.

Quiero comenzar planteando la cuestión de la prosa poética en la parte central de libro como cauce por el que discurre un material poético con características distintas al que se reproduce en verso. El problema afecta directamente a la elección de mundos urbanos; Juan Ramón, al permitir la entrada de estos mundos en el poema en prosa, está situándose en la tradición de la prosa poética baudelairiana. Conviene recordar este fragmento del célebre prólogo a *Le spleen de Paris*:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.

El texto es capital para comprender cómo una parte de la estética simbolista asume la realidad de las grandes ciudades como materia poética. En este sentido, las vanguardias seguirán esta línea que se dirige hacia el mundo urbano a través de los objetos, y no solamente a través del sujeto. Como he mencionado más arriba, la poesía modernista española apenas supo adscribirse a esta idea. Juan Ramón lo hizo desde su peculiar mundo poético, sin ánimo de trazar ninguna teoría, llevado también por unas circunstancias vitales apropiadas, como fueron las de su viaje de bodas a América.

Como es sabido, la estancia del poeta en América del Este, principalmente en Nueva York, es recogida poéticamente en la parte central del *Diario*, de forma especial en las prosas poéticas. Fundamental es no olvidar que el libro está escrito como tal diario y que este es su espíritu; de esta manera podremos

²¹ Aullón de Haro, *op. cit.*; Juan Manuel Rozas, «Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del Diario», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981; Miguel Ángel Pérez Priego, «El género literario de *Diario de un poeta recién casado*», en el mismo libro. Añado aquí la valiosa introducción de A. Sánchez Barbudo a su edición del *Diario*, en *Textos Hispánicos Modernos*, Barcelona, Llabor, 1970, que he utilizado en este trabajo.

entender mejor el hecho de que a lo largo de una sucesión de días, de semanas, de meses, la visión de la ciudad llegara a transformarse ante los ojos del poeta. Ésta nunca surge como objeto descrito de forma unitaria, sino que aparece como escenario que unifica la serie de poemas, a partir, a veces, de suaves pinceladas solo, y como contrapunto a las sensaciones íntimas del poeta que motivan la escritura. Es decir, de la lectura del *Diario* no pretendemos deducir que Juan Ramón esbozara ninguna teoría sobre la gran ciudad, ni positiva ni negativa. El hecho de escribir a la par de sus vivencias, de sus contemplaciones, de sus momentos de reposo o de actividad, nos ayuda a comprender que no estamos ante un libro «premeditadamente» urbano. La ciudad se le apareció como realidad, con un color concreto, en un momento en el que el poeta lo que parece querer elaborar es una teoría impresionista sobre la realidad. Sucedió que esta ciudad era Nueva York, la metrópolis vanguardista por excelencia, pero pudo haber sido otra. Que fuera Nueva York, dentro del ámbito de nuestra historia poética, viene a ser una feliz casualidad, que nos permite, además, jugar con una serie de correspondencias literarias: Martí, Juan Ramón, Lorca...

El de Moguer, hay que reconocerlo, no tuvo que sufrir esa ciudad, como luego le sucediera a Lorca. Fue hasta allí en unas circunstancias vitales favorables para el optimismo, para contemplar una realidad radicalmente nueva. Imaginamos que se dio cuenta de la posibilidad de crear a partir de esta nueva realidad, e incluso pudo percibir lo que esto tenía en su propia poesía de novedad, aunque no fuera hacia ella premeditadamente. Ejemplo de esto último es el hecho de que el maquinismo presente en el libro sea siempre un elemento funcional: en el poema «Túnel ciudadano» –aunque podamos matizar que está escrito en Boston, ciudad que frente a Nueva York queda del lado de la naturaleza–, el color es negado, y con él la sensación. El humo de los trenes y la nieve sobre la ciudad, el negro y el blanco, matan el color. No hay contraste, y por tanto, no hay «realidad mejor» para el poeta. Presencia de la máquina, sí, pero bien diferente del maquinismo de la época.

Frente al telón de fondo del caos ciudadano, el deseo del poeta: «qué anhelo de no derramar en la aurora torvas aguas luctuosas de pesadillas de la ciudad comercial, de la octava avenida, del barrio chino, del elevado o del subterráneo». El «subway» se convierte desde el inicio en imagen cargada de connotaciones y adquiere una lectura simbólica. Juan Ramón se vio profundamente impresionado por los medios de transporte neoyorquinos y los convirtió en motivos habituales de sus poemas. En el poemita «Felicidad» el efecto poético de ese paseo por Nueva York en «rosa nube lenta» se logra a partir de la enumeración precedente: «¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus?...». Así como el subsuelo de la ciudad está atravesado por el labe-

rinto de trenes, el subsuelo de la noche lo está por la amenaza de la pesadilla. El poeta traslada las vivencias diurnas a las imágenes nocturnas de su subconsciente. La noche puede sugerir la amenaza de un túnel («Orillas del sueño»). En «La Negra y la rosa», la flor, delicadamente sostenida por la adormecida viajera, se convierte en conciencia del subterráneo, en «realidad mejor», invisible. Y de nuevo el contraste entre ambas realidades se apoya en la aparición del elemento urbano maquinístico.

Como he mencionado, el *Diario* es más que nada un libro sobre el color, sobre el color de la realidad, pero no sobre la realidad en sí misma²². Durante la fértil primavera de 1916, Juan Ramón, al acercarse a la luz de la ciudad –y a los elementos naturales que viven en ella– y no a la ciudad directamente, fue escribiendo un poemario cuyo resultado final constituye también la elaboración de un texto sobre un espacio urbano concreto.

Para analizar cualquier aspecto de temática urbana en el libro, hay que partir de la dialéctica entre **Naturaleza** e **Historia**. Es evidente que Juan Ramón empieza mirando siempre hacia la primera. Incluso cuando nos da la impresión de que su optimismo nace de la contemplación del progreso urbano, en realidad se trata de nuevo de un estado anímico suyo, de optimismo, circunstancial. No hay reflexión ni defensa consciente del progreso, de la Historia. Como a Lorca diez años después, es inevitable que la gran metrópolis le parezca a veces dura e inhóspita, aunque Juan Ramón llegue a instalarse feliz en el corazón de Nueva York, como ocurrirá en algunas prosas del libro, tras una evolución temporal –y, diríamos, proceso de conocimiento de la ciudad–. Es este proceso el que quiero analizar, puesto que buena parte del libro se estructura a partir del motivo de la presencia de la naturaleza en la ciudad.

Los poemas del ciclo de Nueva York se escriben a lo largo de los meses de marzo, abril, mayo y junio y describen el transcurso de la estación primaveral, principal motivo escénico del mundo natural, en continua asociación con la naturaleza conocida y anteriormente recreada por el poeta (Moguer, Andalucía, España). Es del contraste entre una naturaleza esencial representada en la primavera y la radicalmente nueva realidad urbana de la metrópolis de donde surge la originalidad en el tratamiento de lo urbano. Veamos, pues, en qué se detienen los ojos del «flâneur», del Juan Ramón paseante, que apunta en su diario las impresiones de la ciudad. Quiero indicar que he escogido esta idea de la naturaleza en la ciudad porque nos permite seguir un hilo temático unitario en el libro: de la no aceptación de la ciudad, del conflicto entre Naturaleza e Historia, a su aceptación.

²² «Múltiples lugares hacen pensar que lo verdaderamente pretendido por el poeta es una minuciosa y penetrante indagación cromática», Aullón, *op. cit.*, pág. 279.

El primer texto neoyorquino que nos sirve como ejemplo para entender la idea de la naturaleza sorprendida en la ciudad es «La casa colonial». Como podemos ver, los motivos del cementerio, del parque, de un simple árbol, de las iglesias, funcionan como espacios humanos simbólicos en medio del caos ciudadano, islas de sosiego donde el poeta se detiene durante sus paseos por la metrópolis. Una antigua casa abandonada logra representar el hallazgo del poeta. De ella «emana tal fuerza de vida» que borrarán «las terribles moles de hierro y piedra que la ahogan». Se convierte en vehículo de la abstracción del poeta, para que «una dulce, lejana y solitaria colina» se forme en torno suyo. Con un tono claramente irónico, también las iglesias de la ciudad, tan diferentes a las iglesias españolas, «en la barahúnda de las calles enormes» detendrán la mirada del poeta. Pero las iglesias neoyorquinas se han convertido en iglesias de juguete, con «cristales de colores encendidos de noche, cual los demás anuncios» y han quedado inmersas en el gran escaparate de la ciudad comercial. La urbe, por tanto, ha hecho desaparecer la autenticidad del valor religioso. Los cementerios, sin embargo, forman en medio de los terribles rascacielos, «pequeñas aldeas de muertos». En el poema «Cementerios» dirá explícitamente:

El mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad...

En la misma línea está la composición «Cementerio en Broadway», «tapiado por las cuatro rápidas y constantes concurrencias del elevado, el tranvía, el taxi y el subterráneo». En este caso es el ruido ensordecedor de la ciudad «en esa hora terrible de las cinco» lo que se opondrá a la poesía que se desprende de lo puro y lo pequeño, de cuya hermosura la ciudad viva quedará desterrada. El bullicio caótico de la gran ciudad tampoco permitirá al poeta escuchar el sonido del trueno que sigue al relámpago:

Quiero apartar con las manos el enorme ruido de taxis, de trenes, de tranvías, de máquinas de remache, y abrirle paso al silencio.

El poema «Pesadilla de olores» nos llama la atención por la personificación de la primavera, cuyos timbres de alarma no alertarán el sueño de la policía, incapaz de hacer nada frente a la pesadilla que en la noche de Nueva York forma la miseria callejera. Esta es la primera de una serie casi ininterrumpida de prosas en las que el poeta construirá su visión de la ciudad a través de un color, el de la primavera, personificada, frágil a veces, poderosa otras, en combate diario con el telón de fondo urbano, con la ciudad. El poema «¡Fuego!» ilustra bien lo que queremos decir. La ciudad enjaulada en las escaleras de incendio parece esconderse, impedir que la primavera, los colores, la luz, se adueñen del espacio. Frente a su luz, la «sorda luz grana con su Fire Escape».

Podemos ver cómo, paulatinamente, y después de algunas prosas en las que la nueva estación solo tímidamente se acerca al paisaje urbano, la primavera irá adueñándose de la ciudad. Así, y en este orden, los poemas «Primer día de primavera», «Primavera», «¿Primavera?», «El árbol tranquilo», «Garcilaso, en Nueva York», «Viva la primavera», «Prolongación del paisaje» «Tarde de primavera en Washington Square», «Tarde de primavera en la Quinta Avenida» forman un grupo fundamental de textos en los que el poeta parece haber superado la aspereza del primer encuentro con la deshumanización neoyorquina para acercarse definitivamente a esa «ciudad mejor» –que será la «ciudad posible» para el Madrid de *La colina de los chopos*– nacida por lo que en ella existe de posible realidad mejor, de signos de atemporalidad, de presencia definitiva de la naturaleza. En «Primavera» vemos todavía, sin embargo, el contraste de los primeros poemas: «El largo viento de abajo, en donde aún es invierno, invierno de barro, de negros y de cajas de basura». Pero en la mayoría de estos poemas la ciudad es contemplada como un todo gracias a la instalación definitiva en ella de la primavera, lejos además de cualquier actitud maniquea que se refleje en el poema, lo que nos muestra una culminación en el nuevo tratamiento de lo urbano.

Uno de los aspectos más originales en cuanto al tratamiento del viejo tema romántico-modernista de la primavera es la citada personificación de la estación, presentada en continua dialéctica con la ciudad, acosada o cobijada por ésta, casi como podría sentirse en el entorno urbano un paseante más. Así, vemos cómo la estación cobra vida: «Desde que está aquí la primavera...», «Abril ha besado al árbol...», de «El árbol tranquilo». El carácter de «lucha» entre naturaleza y máquina es tema unitario, una vez más, en el poema «¡Viva la primavera!»:

En un anhelo, doblado por la aurora, de ser pura, viene la primavera, nadando por el cielo y por el agua, a la ciudad. Toda la noche ha estado, desvelada, embelleciéndose, bañándose en la luna llena. Ante la llegada de la primavera-mujer, vestida de colores, Nueva York, «el marimacho de las uñas sucias».

Si el poema anterior todavía enfrenta a la ciudad y a la naturaleza, el poema «Tarde de primavera», sin embargo, es ya un texto en el que sólo por el título reconocemos la intención de Juan Ramón de presentarnos un espacio como oasis en el corazón de la metrópolis. Más adelante, en el poema «Tarde de primavera en la Quinta Avenida», la primavera es dueña absoluta del paisaje urbano: las bocas de incendio, los anuncios, antes enemigos de la «mejor realidad», son ahora parte del espectáculo. «Los pájaros hacen las escaleras horribas de hierro escaleras de plata, de alegría, de cristal», y los anuncios «qué bonitos están hoy, como dados a luz por la primavera con las flores».

La universalidad de la parte central del *Diario*, la modernidad de su estilo –cauce del poema en prosa, incorporaciones léxicas, original engarce de prosaísmos y neologismos, la necesaria distancia irónica, el ludismo–, que hace que disfrutemos más con los textos en prosa que con los poemas en verso, tienen su origen, como luego ocurriría con *Poeta en Nueva York*, en el choque entre el mundo poético de Juan Ramón y la realidad que se encuentra –no diría yo a la que se enfrenta– en Estados Unidos, radicalmente distinta a la de la España de su tiempo. Afortunadamente, un gran poeta encontró una gran ciudad y, a pesar de su apego al intimismo, a la pureza poética, no permaneció callado ante la urbe: la convirtió en impulso y materia poéticos sin apartarse de su manera de acercarse a la realidad; la describió de manera impresionista, trazando pinceladas en las que el color transforma el mundo urbano. Para conseguirlo tuvo que abrir los cauces de su credo modernista a fin de hacer aparecer por vez primera en su obra las inquietudes urbanas sin poner más interés en la posible bondad o maldad de la ciudad que en las posibilidades de recrearla en el poema.

3. Madrid y los años de la mirada: *La colina de los chopos* o la afirmación de una poética de lo urbano

A fines de 1911, después de seis años de estancia en Moguer, Juan Ramón regresa a Madrid. Desde 1912 hasta 1916, año de su matrimonio con Zenobia, vive en la Residencia de Estudiantes, primero en la calle Fortuny y después en los nuevos edificios de la calle del Pinar, en los altos del Hipódromo, entonces aislados de la ciudad, prácticamente en el campo. Muy lejana queda ahora la emblemática fecha de 1900, cuando el de Moguer llega por vez primera a Madrid. Ahora el poeta conocerá otra ciudad, otro espacio que pronto logrará inspirar su creación y su necesaria salida al exterior. ¿Acaso no parece todo lo anterior a 1916 definitivamente anclado en el siglo anterior? Distante está también el escenario bullicioso del Madrid finisecular que el poeta conociera de la mano de Villaespesa y otros poetas modernistas. Lejano y con un sabor añejo, a algo definitivamente pasado. Ahora los pasos del escritor buscarán la necesaria paz y silencio para que la experiencia del poeta en la ciudad encuentre la mirada esencial²³. Es importante este cambio, esta insalvable distancia en el tiempo y en los espacios. La actitud vital, el carácter de Juan Ramón, su dedicación a la literatura como profunda experiencia vital, explican los hallazgos revelados en medio de la ciudad. Juan Ramón, poeta con vocación de modernidad, se convierte, como hiciera en Nueva York, en hombre moderno al descubrir su condición de «flâneur», al descubrir su voluntad de ser con-

²³ Sobre estas cuestiones puede consultarse el estudio de Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.

ciencia espiritual de un paisaje. Sólo una mirada «hodiernista», ociosa, curiosa, emocionada y crítica, puede, como deseaba Baudelaire, contemplar poéticamente la ciudad. En «Chopos en el Retiro» leemos estas líneas que definen parte esencial de su «estar en el mundo», original recreación juanramoniana de la postura estética del autor de *Le spleen de Paris*:

¡Ay! Cuándo, cuándo le llegará al mundo el instante en que el ocio sea trabajo dulce y lleno, en que el contemplar, el recrearse sea la embriaguez perfecta, como esa embriaguez inmensa que yo siento, la cabeza atrás en el tronco, mirando, mirando, sin descanso en el azul puro, donde el chopo tierno se balancea suave al canto del chamariz²⁴.

Madrid era espacio literario ampliamente tratado por los escritores de las dos primeras décadas de siglo. Juan Ramón tiene, por tanto, una tradición detrás de él. Por un lado, la de signo noventayochista, con el contexto de la crisis ideológica de fin de siglo, reflejada especialmente a partir de 1902 en una serie de obras decisivas que describen ácidamente un Madrid invertebrado y alienante, como *Camino de perfección* y *La voluntad*, ambas de 1902, o *Diario de un enfermo*, de 1901). Por otro, una tradición heredera del costumbrismo decimonónico, que recrea estampas literarias de marcado casticismo. A ninguna de ellas mirará Juan Ramón. En poesía, como puede deducirse de lo señalado más arriba a propósito de la ciudad modernista, Juan Ramón, en todo caso se enfrentaría a una vacío literario:

He leído poco –verso y prosa– sobre Madrid que sea sobre el Madrid que estamos viviendo o sobre el Madrid que debiéramos recordar. Todo es evocación y lirismo del pasado, por el pasado, no por el pasado mejor (...). En este libro quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno de bello de antes y de hoy... y un poco de lo de mañana²⁵.

¿Hacia donde mirán ya estas primeras prosas en las que el poeta empieza a trabajar durante sus primeros años de reencuentro con Madrid? El concepto de Hodiernismo y la vinculación con la poesía del 27 que estudiara Juan Manuel Rozas con respecto a la parte central del *Diario*, puede extenderse también hacia estas nuevas prosas, tan cercanas en el tiempo al «paréntesis» del viaje a Estados Unidos. Hodiernismo que aclara la mencionada «salida al exterior y los nuevos hallazgos lingüísticos: un presente real, con un espacio y un tiempo concretos que el poeta siente la necesidad de nombrar, a menudo guiado por el yo protagonista explícito del poema en prosa y por el continuo empleo de verbos en presente y perfecto. Ejemplos son textos como “Puestas de sol en Rosales”, “Hojitas nuevas en el Retiro”, o “Tormenta de Agosto”. El

²⁴ *La colina de los chopos*, en *Libros de prosa*, op. cit., pág. 815.

²⁵ Op. cit., pág. 823.

titulado “Burla mágica” puede ejemplificar perfectamente esta vinculación con la estética del 27. El paseante ilusionado en busca de esos «finales mal y bellamente conocidos de la ciudad, a ver si encontraba la dichosa concurrencia de calles y casas», hallará finalmente una sensación de frustración en la realidad, tras el prometido disfrute pronto desvanecido. Es inevitable pensar en textos tan reveladores de la estética del 27 como *Víspera del gozo*, de Salinas. La precisión léxica, la investigación en un lenguaje que describa la realidad están en la base de la literatura y el pensamiento novecentistas. En *La colina de los chopos* resuenan también obras como *Oceanografía del tedio*, de D’Ors. Pero, sobre todo, podemos situar esta prosa ágil al lado de la del otro maestro generacional, Ramón Gómez de la Serna, nuestro mejor ejemplo de escritor en la ciudad. Como puede comprobarse, hay en estas prosas ecos ramonianos. Aunque los procedimientos de Juan Ramón son de otro signo, a menudo la capacidad de desrealización hace coincidir la mirada de ambos escritores. En «Puestas de sol en Rosales» o en «El reló de la Plaza de la Villa», respectivamente:

Y va bajando la hora. Una estrella grandota. solitaria y pura, que se nos atraganta, en la emoción, como la bola de cristal a la botella de gaseosa del puesto vecino, se enciende, verde, en la descolgada inmensidad sorda²⁶.

De donde quiera que se viene a la Plaza de la Villa, se entra bien, como en un baño, en ella²⁷.

Como Predmore ha estudiado acertadamente, *La colina de los chopos* es un libro sobre el paisaje, la luz y el color de Madrid. Color que el poeta concede a la realidad. No es la realidad en sí misma, que Juan Ramón quería y podía obviar, sino un intento estético por desrealizar lo exterior, por llevarlo a veces a la pura sensación. La ciudad con su conflicto estético y social («esos finales mal y bellamente conocidos» *a priori*, que luego reconocemos en su fealdad). Por eso el poeta crea una estética en el color, en lo inmaterial, como esa ciudad «posible» del poniente, de lo que se deduce la importancia del tratamiento de la adjetivación. Como en el *Diario*, Juan Ramón se acerca a la ciudad en busca de una «realidad mejor», en este caso simbolizada por un Madrid a veces sólo imaginario, un «Madrid posible» representado acaso por una puesta de sol, el sonido de una fuente, un brote de hojas nuevas, el tacto de la corteza de un árbol o el cielo despejado tras la tormenta. A veces son sencillamente pequeñas pinturas impresionistas de un paisaje como en «Paisaje de Madrid», «Mayo en el Retiro» o «Violetas y mirlos en el Retiro». Otras veces es un objeto, un monumento, una estatua, lo que se convierte en centro de la mirada, como en «El obelisco del Prado» o «El globo de cemento». Como en el *Diario*, el

²⁶ *Op. cit.*, pág. 787.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 792.

feliz descubrimiento de la naturaleza que vive en la ciudad vertebra el libro. Si bien es cierto que *La colina de los chopos* nace de unos circunstancias distintas, estimo que el planteamiento estético del escritor coincide en ambas obras. Ese «Madrid posible e imposible» carece, lógicamente, de la agitación cotidiana que conlleva la realidad extranjera de la metrópolis. Si el encuentro con Nueva York está estructurado por un tiempo apresurado, veloz, cambiante como el paso del invierno a la primavera, la convivencia con el espacio urbano en Madrid carece de aquella premura y se abre hacia una variedad de perspectivas y de ejes temáticos. Esta variedad convierte a *La colina de los chopos* en una obra que contiene una exploración crítica en la ciudad del presente. Juan Ramón se convierte en sensible espectador y crítico implacable de las equivocaciones urbanísticas. Las mismas ideas ruskinianas que alientan buena parte de la literatura europea entre ambos siglos tienen claro reflejo en prosas como «Arquitectura», o «Actualidad y futuro». La búsqueda de un presente mejor a través de una mirada histórica de la realidad es clave para comprender la mirada hacia el Madrid de las reformas de Carlos III, hacia una equilibrada modernización urbanística en el presente.

La ciudad es vista también como un ser dotado de vida propia. El poeta belga Emile Verhaeren había desarrollado este tema, junto a otros escritores franceses de la primera década de siglo, especialmente Jules Romains, autor de *La vie unanime*. Así, en «La plaza de Santa Ana»:

Se entra en ella y, de pronto, se siente, como en un encuentro amable, mundo lleno y pleno cielo, el corazón²⁸.

Los mismos motivos que conformaban la retórica modernista sobre la ciudad reaparecen en Juan Ramón, pero despojados ya de todo sabor a convencionalismo. La muchedumbre que recorre el Paseo de Rosales a una hora crepuscular recuerda a la multitud anónima que miraban angustiosamente los poetas desde el interior de sus estancias. Frente a ellos, Juan Ramón es sobre todo un paseante. Va hacia la expresión intelectual a partir de la sensación vivida. La modernidad nace en su caso de algo tan sencillo como el impulso que llevaba al poeta romántico a escribir tras la contemplación de un paisaje hermoso. Esta pervivencia de la inmediatez consigue una correspondencia del escritor, de carácter crítico. Desde el interior –la predisposición, el momento, la ocasión– a través de la mirada, se va hacia el exterior que vuelve luego a convertirse en estado de ánimo:

Me paro una vez y otra. ¿Cómo irme, cómo dejar sola esta radiante belleza, que si yo no veo no ve nadie, que no se ve –¡árboles, agua, ¿y los pájaros, dónde están?, cielos ciegos!– a sí misma?²⁹.

²⁸ *Op. cit.*, pág. 826.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 816.

La mirada que descubre la belleza. Que goza con la inmediatez. Esta novedad, definitivamente del lado de nuestra poesía vanguardista, el marco de lo urbano, unido a la crítica de la realidad presente en sus textos, forman los pilares sobre los que se asienta una obra creada por su tiempo. Los hallazgos juanramonianos: mirada hacia la naturaleza que vive en la ciudad, sentimiento hodiernista del *Diario* y de *La colina de los chopos*, superación de la dialéctica entre ciudad buena y ciudad mala, suponen para la poesía española la definitiva liberación del restringido y convencional enfoque dado por el Modernismo a la experiencia de la ciudad. Con la unión del *Diario* y *La colina de los chopos* se consolida una nueva forma de acercamiento al paisaje urbano, paralela al nacimiento de nuestra modernidad poética.