

Darío y Juan Ramón Jiménez: De la obra al orfebre

Jose E. Santos

Universidad de Puerto Rico, Mayagüez

Ha señalado Debicki que Darío y los poetas que asociamos al modernismo veían en la poesía un vehículo para la preservación de significados y experiencias difíciles de describir (19-20). Esta noción nos lleva a postular entonces el alto sentido de autoconciencia del orfebre, es decir, la idea de que el poeta se proyecta como verdadera génesis de la adecuación del sentido a las palabras. Es tal vez “Sonatina” el lugar en que se nos manifiesta de manera inapelable la complicidad urgente entre obra y orfebre, algo de lo que Rubén Darío era consciente hasta la saciedad, y que reprodujo varias veces a través de su obra poética. Es dentro de este parámetro que habremos de entender la tristeza de “la princesa”, cuyo malestar se indica desde el inicio del poema: “está mudo el teclado de su clave sonoro / y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor” (25).

Ese “teclado mudo” carece de su instrumentista, de su músico, de quien da vida perfecta al entorno paradisíaco. “La princesa” ha de pasarse por el jardín, por el ideal espacio pensado por el ser humano para sustituir el presunto indómito desorden de la selva o del bosque. Es el espacio artificial en que ha de habitar la belleza, y el desmayo de la flor implica la falta mayor al ser la flor el producto final y depurado del proyecto creativo que da sentido al jardín.

La precariedad de su condición la lleva al rechazo de su mundo restante:

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte; (26)

Al faltar así la perfección, la misma se ha de multiplicar en lo que viene a ser un manifiesto implícito de la importancia central del orfebre. El poema dramatiza así una búsqueda desordenada, un vagar sin tiento que por medio de la cadencia y la imaginería nos lleva paradójicamente al reencuentro de las partes que han estado separadas en el plano de la representación, pero no en el de la ejecución:

—¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—,
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor! (27)

Darío nos ofrece entonces un cierre circular en que la acción real y la representada se aúnan. La vuelta del caballero garantiza así que se complete el jardín, y que la música articule de manera perenne su existencia y vigencia, caballero e instrumentista que ha vencido a la Muerte (con mayúscula en el texto), el poeta.

A partir de la reflexión rubendariana, hemos de ver múltiples reacciones y convergencias en la poesía peninsular que le era contemporánea o inmediatamente subsiguiente. La oferta estética de un Manuel Machado constituye tal vez la convergencia final que garantiza la extensión y relevancia del injerto hispanoamericano. Es este instante fundamental pues podemos decir que en adelante se hermanan las poéticas de una manera particular, más autónoma, al dividirse las nomenclaturas de un lado del Atlántico y del otro, si bien la comunicación y la interrelación entre los mayores protagonistas será la constante durante el siglo XX. En la obra de Juan Ramón Jiménez se nos presenta una de las variantes más extremadas de la influencia rubendariana de la visión de la relación entre obra y orfebre, anclada en lo que a todas luces podríamos definir como un esteticismo conceptual por medio del cual

se intenta redefinir el mundo real, imperfecto y perecedero, a partir de la reformulación absorbente y acaparadora de la labor del poeta. En la colección *Eternidades*, aparecida en 1918, Jiménez nos encamina por lo que precisa como la urgencia del poeta en el afamado poema que comienza “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas!”

El poeta, de entrada se privilegia como aquel que da sentido al mundo real: “...Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente” (142). Volvemos así al desorden, pero ya estamos en un espacio mayor al del jardín. Ante sí, el orfebre ha de enfrentarse a la diseminación del sentido y al divorcio inquebrantable entre la nominación y la entereza universal. La labor es inmensamente más ambiciosa. Se apela a la posibilidad de redefinir la totalidad por medio del instrumento. Lo que en Darío podría considerarse una correspondencia equivalente, una reciprocidad acertada, en Juan Ramón Jiménez se nos presenta como un gesto urgente. “Ser la cosa misma” ha de pasar por el filtro de la creación del orfebre, ahora más cercano a la nominación adánica, al intento de reestablecer el orden perdido por la diseminación, por la traición del tiempo que cruza, entrecruza y aleja la correspondencia entre signo y cosa. Tal correspondencia implica un rastro de divinidad que se ha ido erosionando. Juan Ramón Jiménez, en este sentido, aspira retóricamente a ocupar ese espacio divino en un segundo “fiat”, en un segundo acto de origen que garantice de una vez la paridad entre ejecución y lectura. El gesto se evidencia en el siguiente verso, que abre la sección central del texto: “Que por mí vayan todos / los que no las conocen a las cosas” (142). Se intenta capturar así la aprehensión del lector, la asimilación instantánea que, amén de afianzar el privilegio y la capitalidad del orfebre, constituye un intento dual de génesis al rehacer al lector como ser viviente y aprehensor a partir del entendimiento que la palabra incite.

Su mayor pretensión se manifiesta en los versos siguientes, gesto que lo caracterizaría más allá de la realidad textual como era de sobra conocido: “que por mí vayan tos / los que las olvidan, a las cosas” (142). En este instante la voz poética reclama un espacio viciado, denuncia lo que considera el “olvido” o más bien “desvió” de quienes “conocen”. Vale aventurarnos a así a interpretar esta segunda exigencia: los otros, los demás, los que olvidan, orfebres son y han sido. Se proyecta así Jiménez como centro, como vía a través de la cual los otros poetas deben recuperar el paso perdido y las señas que definen la verdadera labor poética. Impacta como un tanto escabrosa la aseveración, si bien la sigue con un gesto de mayor medida: “que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas”. Se intenta de esta forma reconocer la posible paridad, la existencia de los que como orfebres no se han desviado de la ruta correcta, los que pueden identificar la paridad y aspiran a participar del mismo génesis. Habría que preguntarse la naturaleza de tal oferta. Reconocida la posible paridad, ¿cuál sería la finalidad de esta exigencia final? El poeta no deja de proyectarse desde un lugar diferente y superior. Restaría interpretar el gesto como una invitación más que como una exigencia, pero esto tal vez troncharía la aspiración de perfección que el texto mismo requiere, y que se requiere a sí mismo.

El poema termina con una vuelta al reclamo inicial, ya matizada por la consecuencia esperada a partir de las exigencias del núcleo del texto: “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!” (142). Se intenta de esta forma plasmar finalmente la equivalencia que implica el verdadero acto de lectura. Tanto “tuyo” y “suyo” se enmarcan en una posible estructura recíproca. “Tuyo” puede referirse a la inteligencia, pero a la vez puede apostrofar, referirse al lector inmediato. De ahí su cierre con “suyo”. El orfebre queda entonces en el centro con su imponente “mío”, centro que lo devuelve a la presunta subordinación que se esboza en los versos iniciales por medio del pedido.

Curiosamente, el propio Juan Ramón Jiménez no ha de esperar más de un año para ofrecernos un giro fundamental dentro de su visión poética. Esto lo observamos en su colección *Piedra y cielo* de 1919, el la que se encuentra la trilogía “El poema”. En la misma se revierte al objeto, que es centro de su devoción y obediencia, como se ve en el corto pero preciso primer poema:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa! (150)

Vemos que la exigencia va en dirección contraria. Se especifica así la perfección del texto. Texto y reclamo se aúnan para definir como una urgencia la integridad de la poesía, tanto textual como

genéricamente. El mandato ha de ser el canal. No tocar más a la rosa implica ya dejar el poema en su estado prístino. El poeta es entonces aquel que puede reconocer hasta dónde ejecutar, hasta dónde dar forma y evitar así el exceso. Será éste prácticamente el sutil grito de guerra de siguiente generación poética, empeñada en demostrar de esta forma la realidad de una poesía pura. El tercer poema de la trilogía ha de reforzar esta visión autosuficiente y productiva:

¡Canción mía,
canta, antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti fresca y fragante! (151)

Si bien el poema ha de sentirse inicialmente como hechura del orfebre (“canción mía”) se proclama total y preexistente a la ejecución (“canta, antes de cantar”). La preexistencia abarca hasta el espacio mismo del lector al pretender “dar en la mirada antes de la lectura”. La oferta roza así una instancia primitiva, una conciencia compartida que sólo se manifiesta en el autorreconocimiento de la lectura. Finaliza el texto con la proclama de la autonomía textual: “emánate de ti fresca y fragante”.

Jiménez ha ejecutado así un viaje circular. De la preeminencia del orfebre pasa a la preeminencia del texto, equilibrio que entonces lo empareja a la visión rubendariana. Hemos regresado al universo preciso de “Sonatina”, el lugar donde reina el equilibrio, donde el poeta y el poema se urgen y definen, donde la princesa y el príncipe se entregan a su carnalidad semiológica.

Obras citadas

Darío, Rubén. *Prosas profanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Debicki, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1994.

Jiménez, Juan Ramón. *Páginas escogidas. Verso*. Madrid: Gredos, 1986.