

# JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, CRÍTICO DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: SUS ANOTACIONES MANUSCRITAS

## 1. EL EJEMPLAR DE *POESÍAS* DE SILVA ANOTADO POR JUAN RAMÓN

José Asunción Silva comenzó a ser conocido en España a partir de 1899, tres años después de su muerte. Como en casi toda Hispanoamérica, este conocimiento se limitaba prácticamente al “Nocturno”, que los jóvenes modernistas veían como una expresión admirable de sus propios sentimientos y búsquedas formales. Durante los años siguientes, en los que se libró en España la batalla modernista, el poema se difundió, se imitó y parodió <sup>1</sup>. Pero hasta 1908 no se publicó la primera edición de la obra de Silva: *Poesías*, por la editorial Maucci, de Barcelona, con prólogo de Miguel de Unamuno. Aunque llena de errores, durante años constituyó la base para el conocimiento de Silva en todo el mundo hispánico <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque abundan las referencias dispersas, no hay un estudio global y detallado sobre la difusión e influencia de Silva en España. El más completo es el capítulo que le dedica DONALD F. FOGELQUIST en su libro *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 279-289. FRANCISCO VILLAESPEA, el poeta español que probablemente primero conoció e imitó el “Nocturno”, pronunció una conferencia sobre el tema, que contiene pocos datos precisos: “Algunas palabras sobre el “Nocturno” de José Asunción Silva y su influencia en la lírica española”, en *Santa Fe y Bogotá*, 1923, vol. I, págs. 165-171. No añade mucho más LUIS ZULUETA en un artículo que, con el título “Silva visto desde España”, fue incluido por ALBERTO MIRAMÓN como apéndice a su libro *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*, 2ª. ed., Bogotá, Litografía Villegas, 1957, págs. 311-316.

<sup>2</sup> En la reciente edición de la *Obra completa* de SILVA (París, UNESCO, Colección Archivos 7, 1990), se incluye un buen número de estudios, varios de ellos dedicados al complejo proceso de transmisión de los textos del autor, así

En la biblioteca particular de Juan Ramón, en Moguer, se conserva un ejemplar de esta edición subrayado y anotado por él a lápiz morado y, en ocasiones, a lápiz negro. Graciela Palau de Nemes dio noticia del libro y copió, aunque incompleta, la anotación final <sup>3</sup>:

Que lástima de libro! Sólo debieron reunirse las cosas más bellas. Que eran, por otro lado, suficientes para la inmortalidad de Silva!

Punto y seguido Juan Ramón añade: "Índice:". Y nada más. Pero este índice en blanco, suponemos que de lo que para él eran "las cosas más bellas", las únicas que deberían haber figurado en el libro, puede reconstruirse por las notas anteriores, con las que va calificando de forma explícita bastantes de los poemas.

De una parte están los poemas que valora positivamente y que pueden agruparse, según su orden de aparición, de la siguiente forma. Primero, "Los maderos de San Juan", al final del cual anota:

Admirable! Tiene una fuerza, un encanto interior! Como el Nocturno. Este es el espíritu de Silva. Qué música en ese están! Qué incoherencia tan apretada! Y esas palabras melancólicas!

Le sigue el "Nocturno III", completamente subrayado, al principio del cual escribe: "Esta poesía se lee de rodillas y descubierta"; y al final: "Poesía única y milagrosa. Y creo que inconsciente. Es tan honda!"

---

como a su azarosa historia editorial, y a la forma en que ésta condicionó su conocimiento e interpretación. Véase especialmente la "Introducción" del coordinador HÉCTOR H. ORJUELA (págs. xxii-xxxviii) y el artículo de GUSTAVO MEJÍA "José Asunción Silva: sus textos, su crítica" (págs. 471-500). Para más información sobre el prólogo de UNAMUNO a la edición príncipe, véase ALESSANDRO MARTINENGO, "Papeles inéditos de Miguel de Unamuno referentes a la edición de las Poesías de Silva", en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XVI, Sept-Dic., 1961, núm. 3, págs. 740-745.

<sup>3</sup> *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, Tomo II, pág. 431. Por mi parte, agradezco a Don Juan Cobos Wilkins, director de la Fundación Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva), las facilidades que me concedió para revisar la biblioteca particular de Juan Ramón, así como sus indicaciones sobre la caligrafía del poeta.

A continuación vienen una serie de composiciones con una escueta calificación final.

- "Ars", completamente subrayada: "Bella".
- "Vejece": "Hermosísima".
- "Resurrecciones", completamente subrayada: "Admirable".
- "...?...": "Muy bella".
- "Un poema": "Admirable".
- "Midnight Dreams": "Bella".
- "Realidad": "Bellísima. R. Darío la leyó".

Entre las prosas, aparecen dos con una nota final:

- "Suspiros": "Extraordinario. Bécquer".
- "Carta abierta": "Admirable. Aquí está el germen de la prosa de Rubén Darío en Azul".

De otra parte están las poesías que Juan Ramón valora negativamente:

- "Primera comunión": "Bécquer. No".
- "Mariposas": "No!".
- "Las golondrinas": "No! No!".

Junto a ellas hay que señalar el "Nocturno I", cuyo estribillo "Poeta! di paso", está marcado con un "No" cada una de las tres veces que se repite.

Queda un poema, que no aparece calificado con un juicio de valor: "Paisaje tropical", al final del cual Juan Ramón escribe "Verlaine?".

Resulta difícil fechar estas anotaciones con absoluta certeza, pero lo más probable es que Juan Ramón, muy atento siempre a todas las novedades del mundo literario, tuviera pronto el libro y no tardase en hacerlas. Así parece indicarlo el tipo de letra, diferente a la de su segunda etapa, posterior a 1917; incluso el color morado del lápiz, tan característico de sus primeros años modernistas (el mismo color con que imprimió en 1900 *Almas de violeta*). Es también probable que Juan Ramón se sirviera de estas notas posteriormente, para alguna de las páginas que, desde muy pronto y con especial frecuencia durante sus últimos treinta años, dedicó al fenómeno poético, a la historia del modernismo y al propio Silva. En cualquier caso, lo que interesa es ponerlas en relación y comentarlas a la luz de todas ellas. De esta manera, podrá comprobarse

que las anotaciones no son meros juicios casuales, sino que se insertan, como partes de un todo, en una reflexión literaria amplia y sistemática.

## 2. POÉTICA Y VISIÓN JUANRAMONIANA DEL MODERNISMO: LA POESÍA “VIVA”

Desde comienzos de los años treinta, la historia y el significado general del modernismo se convirtió en el principal motivo de los escritos críticos de Juan Ramón. Enrique Díez-Canedo compartió muchas de sus ideas y, junto con Ricardo Gullón, fue de los primeros en señalar su importancia y en aprovecharlas para ulteriores desarrollos: Angel del Río y Francisco Javier Blasco han estudiado con especial perspicacia su gestación y sus distintas formulaciones. Me remito, pues, fundamentalmente a ellos <sup>4</sup>. Aquí me limitaré a señalar algunos aspectos importantes de la visión juanramoniana del modernismo, imprescindibles para esclarecer su valoración de Silva, sin ánimo de seguir todas sus complejas implicaciones y derivaciones polémicas.

Creo necesario empezar subrayando la relación entre las ideas definitivas de Juan Ramón sobre el modernismo y la revisión que

---

<sup>4</sup> RICARDO GULLÓN, “Juan Ramón Jiménez y el Modernismo”, en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El modernismo. Notas de un curso* (1953), México, Aguilar, 1962, págs. 13-41. El mismo ensayo fue incluido por GULLÓN con el título “Direcciones del modernismo”, en su libro *Direcciones del modernismo* (Madrid, Alianza, 1990), muchas de cuyas ideas tienen manifiestos puntos de contacto con las de Juan Ramón. ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, El Colegio de México, 1944, págs. 137-142; y su artículo de 1943 “Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España”, en LILY LITVAK (ed.): *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 215-225. ANGEL DEL RÍO, “Notas sobre la crítica y la poesía en Juan Ramón Jiménez. El modernismo”, en *Estudios sobre literatura española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 124-155. FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL trata el tema dentro de su libro *La poética de Juan Ramón Jiménez* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981), que tendremos muy en cuenta en las páginas siguientes, y de forma más concreta en su introducción y notas al proyecto de Juan Ramón, en *Aleria* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983).

de él hizo Federico de Onís con motivo de su monumental *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932). No suele recordarse que Juan Ramón siguió de cerca la elaboración de esta obra, incluso colaboró en ella y aunque disintiera en cuestiones de detalle, compartió su orientación general y la tuvo siempre muy en cuenta. Juan Guerrero Ruiz, íntimo amigo de Juan Ramón, cuyas conversaciones recogió en un diario, dice que en 1931 ambos revisaron las pruebas de la *Antología* que les había confiado Onís. Juan Ramón le comentó entonces la formación del modernismo en España, consciente de su privilegiado conocimiento de la materia. “Con todos esos recuerdos que yo conservo — le dice en un momento — se podía hacer un libro muy interesante”<sup>5</sup>.

La *Antología* de Onís salió en 1934. En buena medida vino a recuperar la visión que del modernismo tuvieron muchos de sus más conscientes contemporáneos y aún hoy constituye un punto de partida imprescindible para la crítica. El modernismo, dice Onís, es la expresión característica de toda una *época*, “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu” del fin de siglo<sup>6</sup>. Casi al mismo tiempo la concepción de Juan Ramón tomó cuerpo. En una entrevista concedida a comienzos de 1935, aparece claramente formulada:

El Modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el Modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo (...); lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> JUAN GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Insula, 1961, págs. 151-152.

<sup>6</sup> “Introducción” a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), New York, Las Americas Publishing Company, 1969, pág. xv. Buena parte de la enorme bibliografía sobre el modernismo, especialmente la constituida por estudios generales o de periodización, hace referencia a Onís. Baste citar aquí la recapitulación de NED DAVISON, *El concepto del modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1971.

<sup>7</sup> Entrevista concedida a “Proel”, que con el título “El poeta Juan Ramón Jiménez” fue publicada en el diario *La Voz*, Madrid, 18-III-1935. Cit. por MANUEL GARCÍA BLANCO, art. cit., pág. 39.

En adelante Juan Ramón no hará sino repetir, matizar y desarrollar esta declaración. Allí está el núcleo de su concepción y lo que conviene retener de momento: el Modernismo es una tendencia general, no sólo literaria, consistente en una vuelta a la Belleza. Esta vuelta hay que entenderla, en su sentido general, como una regeneración humanista, una recuperación de los valores espirituales y estéticos frente al materialismo del mundo moderno. Y en su sentido literario, como una renovación verbal, hecha de libertad y exigencia, que enlaza con lo que él cree ser la más auténtica tradición poética española.

En 1936 Juan Ramón se exilió de por vida en América del Norte y del Sur. Su propia evolución intelectual y las necesidades económicas lo llevaron a incrementar su actividad crítica, iniciándose como conferenciante y profesor. La mayor parte de su producción en este sentido estaba ya expresamente destinada a formar parte de un libro, de un gran libro sobre el Modernismo, del que fue haciendo por estos años continuos proyectos y anuncios. Le entusiasmaba la idea y hasta la consideraba un deber: estaba convencido de que nadie mejor que él, protagonista y testigo de excepción, podría escribirlo. Sería su "testamento crítico"<sup>8</sup>. Pero nunca lo terminó. Entre las muchas exposiciones orales y textos de muy diverso género que dejó sin integrar, hay que citar al menos dos series que se pueden considerar como las aproximaciones más completas al libro en preparación. En primer lugar, el proyecto *Alerta*, surgido en Estados Unidos en 1942. Lo constituyen fundamentalmente varios guiones sobre el modernismo, destinados a unas lecturas radiofónicas frustradas y las conferencias y artículos que se derivaron de ellos. Como ya quedó anotado, Blasco Pascual ha ofrecido recientemente una reconstrucción aproximada. En segundo lugar, los testimonios conservados del curso dictado en la Universidad de Puerto Rico, editados por Ricardo Gullón con el título *El Modernismo. Notas de un curso (1953)* (un curso al que, por cierto, asistió en ocasiones Onís y donde la *Antología* fue el texto principal de consulta). Todos estos fragmentos guardan una profunda unidad, que remite al propósito ideal del libro:

---

<sup>8</sup>"Prólogo general", en *Alerta*, ed. cit., pág. 54.

Es el intento de una visión total y verdadera de este gran movimiento, mezcla de verdad y de mentira; verdad que, salvada de la mentira, integra para mí toda la poesía y literatura mejor españolas e hispanoamericanas de lo que va de siglo, y que durará, a mi modo de ver, lo que dura siempre una gran época poética o científica, un siglo, tres generaciones: iniciación, plenitud y decadencia. Modernismo es, creo yo, el siglo xx español y universal, como Romanticismo fue el siglo xix, Neoclasicismo el xviii, Barroco el xvii y Humanismo el xvi<sup>9</sup>.

Habrà que tener muy en cuenta estas palabras: al mismo tiempo que trata de mantener una visión "total" o histórica del modernismo como la expresión artística propia del siglo xx, Juan Ramón distingue siempre críticamente entre lo auténtico y lo falso, entre lo esencial o perdurable y lo accidental o pasajero de este movimiento. Lo que le interesa es destacar lo auténtico, separándolo de lo que no lo es. "Quiero siempre ser un exaltador de lo que me parece bueno (...). A veces tendré que negar; todos los críticos del mundo lo han hecho". "Lo que quiero es *lo vivo*", dice en la presentación de *Aler-ta*<sup>10</sup>. Veremos que esta idea guía de forma invariable su valoración personal, a menudo apasionada y polémica, del pasado literario. Para él, *lo vivo* es la característica de la verdadera poesía de todas las épocas, sinónimo de lo "clásico", tomado este concepto en un sentido general, no como lo antirromántico, sino como lo opuesto a lo clasicista o académico, al peso muerto de la tradición. "Clasicismo: perfección viva"; "'Clásico' es únicamente vivo", dice en sus aforismos<sup>11</sup>. *Lo vivo* se convierte, a mi entender, en el criterio clave de su proyectado libro sobre el Modernismo, así como de otro proyecto paralelo, aunque no tan concreto, de realizar una Antología de poesía modernista más exigente desde el punto de vista estético que la de Onís<sup>12</sup>. Y es también el criterio que aplica a las poesías

<sup>9</sup> Carta a Díez-Canedo, de 6 de agosto de 1943, reproducida por Canedo en *ob. cit.*, págs. 137-142.

<sup>10</sup> Ed. cit., págs. 52 y 54.

<sup>11</sup> *Ideología (1897-1957). Metamorfosis*, IV, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 68 y 204.

<sup>12</sup> Parece que Juan Ramón influyó sobre Onís para que éste fuera más estricto en su selección. Así le cuenta a Juan Guerrero Ruiz: "Creo que (Onís) ha cogido bastante de lo que yo le he dicho y habrán caído unos treinta poetas que no debían figurar. Él me ha dicho que yo veo las cosas como poeta, que sólo considero lo

de Silva, de las que sólo desea salvar las “cosas más bellas”, aquellas que bastan para su inmortalidad. Bien mirado, Juan Ramón no hace sino aplicar al modernismo la actitud que éste tuvo hacia el pasado literario. “¿Qué hacen los modernistas españoles e hispanoamericanos en poesía? – se pregunta en un momento – Revisar la tradición”<sup>13</sup>. “No se acepta toda la tradición sino lo más importante”<sup>14</sup>. Pero la pregunta última y que no podemos dejar de hacer es: ¿cómo distinguir la verdad de la mentira en poesía, lo perdurable de lo pasajero?, ¿qué es, en fin, poesía viva, auténtica?

Tanto la obra crítica, histórica o de actualidad, como la misma obra lírica de Juan Ramón se sustentan sobre una continua y profunda reflexión teórica. Blasco Pascual ha seguido el desarrollo y las implicaciones y ha sistematizado su pensamiento en el espléndido libro *La poética de Juan Ramón Jiménez*. Baste aquí recordar muy simplificada mente algunos aspectos. Gran parte de la poética juanramoniana tiene su origen – dice Blasco Pascual – en el deseo de “cercar la esencia de lo poético y señalar con claridad las distancias que median entre la poesía auténtica y ciertas formas de expresión que, con frecuencia, suelen confundirse con ella”<sup>15</sup>. Y a continuación aclara: Juan Ramón sabe que es imposible una definición exacta; es más, como los románticos, como los simbolistas con los que se forma y con los que comparte lo fundamental de su ideario estético, cree que la esencia de la poesía es en sí indefinible, que si se define es precisamente como misterio. Pero esto no lo

---

selecto, y que ha de verlas como historiador, de un modo histórico” (*ob. cit.*, pág. 153). Y después de la frase citada “Con estos recuerdos que yo conservo se podía hacer un libro interesante”, añade “Lo que sí hemos de hacer entre usted y yo es una Historia antológica de la Poesía, pero una cosa perfecta, donde además se vea una antología de belleza, sólo de cosas definitivas, bien escogidas...” (*Ibid.*, págs. 151-152). Entre las notas preparatorias de *Alerta* se lee: “Me gustaría que estas lecturas constituyeran, además de la crítica, tres antologías verdaderas, leídas con sencillez y verdad, de la poesía que critican (...) Citar ejemplos de poemas individuales logrados, como el ‘Nocturno’ de Silva” (*ob. cit.*, pág. 61). En *El Modernismo...*, tras el índice de la *Antología de Onís*, y preparada en parte sobre ésta, figura una “Antología poética del curso”, en la que se incluye el Nocturno III de Silva.

<sup>13</sup> *El Modernismo...*, ed., cit., pág. 261.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 99.

<sup>15</sup> *La poética de Juan Ramón...*, ed. cit., pág. 273.



disuade de intentar desvelamientos, aproximaciones, reducciones. Muchas de sus ideas adoptan en principio formulaciones duales y se resumen bien en los textos titulados “Poesía y literatura” y “Poesía cerrada y poesía abierta”, escritos en 1941 y 1953 respectivamente (prácticamente los mismos años, obsérvese, de *Alerta* y del curso de Puerto Rico).

Lo que Juan Ramón llama poesía auténtica, pura o simplemente poesía, pretende la belleza absoluta, es expresión de lo inefable, mientras que la literatura es expresión de lo afable. “La literatura es estado de cultura, la poesía, estado de gracia, anterior y posterior a la cultura”<sup>16</sup>. Los rasgos que definen a una y a otra son: “Los poéticos: sencillez, tersura, virtud, acento, misterio, inefabilidad; los literarios: complicación, barroquismo, altisonancia, vicio, realidad, límite”<sup>17</sup>. La verdadera poesía es una excepción. La literatura abunda mucho más, puesto que se corresponde con la moda, con lo convencional de cada momento; su actualidad depende de razones exteriores y por ello resulta pasajera. La poesía es natural, se hace necesariamente con la idea, el sentimiento y la palabra de su tiempo, pero también es libre y original y su verdad vital le otorga eternidad.

El binomio literatura/poesía se corresponde con el de poesía cerrada/poesía abierta: cerrada o abierta a la hondura espiritual, a la libertad formal y por tanto al porvenir. Y esta distinción se proyecta en la historia de la poesía española, dando lugar a dos líneas paralelas. Los adjetivos “realista, sensitivo, humanista, barroco, grecolatino” son propios de los poetas cerrados, de los representantes de la línea “más internacional y extrañera” de nuestra poesía; “mágico, misterioso, medievalista, idealista, gótico-oriental, intenso” de los poetas abiertos, de los de la tradición “más nacional y universal”<sup>18</sup>. Para él, los mayores ejemplos de poesía abierta en español son el Romancero popular, San Juan de la Cruz y Bécquer, sus clásicos favoritos.

<sup>16</sup> “Poesía y literatura”, en *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 41.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 57.

<sup>18</sup> “Poesía cerrada y poesía abierta”, en *El trabajo gustoso*, ed. cit., pág. 101.

En el modernismo distingue también una corriente de poesía cerrada y otra de poesía abierta, que hace corresponder con el parnasianismo y el simbolismo respectivamente. El parnasianismo es lo que llama el modernismo exterior, exotista, internacional, convencional; el simbolismo, el modernismo interior, nacional y universal, natural. Y cree que siempre es posible señalar, pese a las alternancias y las fusiones, cuál de las dos tendencias es la predominante en cada escritor <sup>19</sup>.

Hay que añadir que en cuanto al decadentismo, Juan Ramón se hace eco de la confusión que rodeó a este término en el fin de siglo y se muestra poco preciso. En alguna ocasión explica: "La palabra decadente se aplicó a algunos de los parnasianos y simbolistas europeos (...), por extrema percepción sensorial. Esta percepción sensorial puede ser un exceso más bien que un defecto" <sup>20</sup>. Sin embargo, la idea que parece finalmente predominar en él es que el decadentismo fue sobre todo una actitud vital que desembocó en comportamientos y expresiones extravagantes y falsas. Durante su madurez, Juan Ramón mostró reiteradamente su rechazo hacia este tipo de actitudes y su identificación con el ideal krausista del hombre completo, verdaderamente aristocrático, caracterizado por la sencillez externa. Y cuando pudo, trató de separar simbolismo y decadentismo, algo bastante difícil, como se ve por su propia obra de juventud. A veces recurrió a atribuir el decadentismo a la vida de los simbolistas, no a sus obras. Así puede leerse entre los apuntes del *Curso*: "Poetas que escriben de forma más nueva, simbolistas, llamados decadentes. Ellos lo eran, no las poesías. La decadencia no se manifestaba tanto en la literatura como en las vidas personales" <sup>21</sup>. O simplemente llamó decadentistas a los imitadores y modernistas de segunda fila.

<sup>19</sup> Cfr. *Ideología*, ed. cit., pág. 525; *El Modernismo*, ed. cit., especialmente págs. 228-229 y 257-262; RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, págs. 93-94. También JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", en *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 45-64.

<sup>20</sup> "Respuesta a una entrevista", en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 242.

<sup>21</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., pág. 83.

Del parnasianismo y, en ocasiones, del decadentismo procede lo literario, lo convencional, lo falso, puede que lo más abundante y sin duda lo más conocido del modernismo. "Suele llamarse 'Modernismo' al vicio del modernismo, como 'Romanticismo' al vicio del romanticismo y 'Clasicismo' al vicio del clasicismo"<sup>22</sup>. Pero nada de ello tiene fuerza para perdurar: "Pasaron los vicios del modernismo (los nelumbos, las princesas pálidas, los hidalgos hambrientos, que no eran, en realidad, sino decadencia estetizada del romanticismo). Pasó todo ese vicio exotista, como pasaron, en la vida del romanticismo, las tisis, los suicidios, el calaverismo en todos sus sentidos"<sup>23</sup>. Y añade: "Quedó el romanticismo natural, que se incorporó al modernismo, como quedó y sigue viviendo el modernismo natural"<sup>24</sup>.

Juan Ramón asimila lo mejor y más fecundo del modernismo al simbolismo, al que concibe como movimiento no exclusivamente francés, sino universal. A través del simbolismo, Francia recogió inspiraciones del arte de muy diversos países, las unificó y devolvió a cada uno de ellos, fecundándolos. Aunque todas las literaturas modernas "vienen del simbolismo mal llamado francés, ya que Francia lo copió de Estados Unidos (Poe), Alemania (sobre todo Wagner) y España (San Juan de la Cruz en la magnífica traducción del monje de Solesmes) toman diversas direcciones en cada país y en cada poeta. Todos los poetas que vienen del simbolismo francés asimilaron la técnica francesa, pero la acomodaron a la tradición de sus propios países"<sup>25</sup>. Juan Ramón creía fundamental la interacción entre el simbolismo francés de fin de siglo y el simbolismo tradicional español, y una y otra vez, como queriendo dar a un convencimiento personal el arraigo general que no tiene, destacó la importancia de este último. Según él, la corriente de poesía abierta del modernismo prolonga naturalmente la del pasado. El mejor modernismo lleva en sí, renovándolas con los aportes del sim-

<sup>22</sup> "Prólogo general", *Alerta*, ed. cit., pág. 54.

<sup>23</sup> "El siglo modernista es auténticamente español", en *Alerta*, ed. cit., pág. 67.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 67. Juan Ramón repite las mismas ideas en sus conversaciones con Ricardo Gullón (ed. cit., págs. 112-113).

<sup>25</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., pág. 51.

bolismo, las aguas vivas, hondas y limpias de la poesía popular, del misticismo de San Juan de la Cruz y del romanticismo de Bécquer. Sobre todo de este último. “Las *Rimas* – dice – son el mejor precedente del simbolismo”<sup>26</sup>.

Para Juan Ramón, Bécquer cumple en los países hispánicos el mismo papel que Poe en los Estados Unidos y Baudelaire en Francia: depura el romanticismo de época, abriendo el camino a la poesía moderna. “Con Bécquer, libre y nuevo, empieza en España y en Hispanoamérica la poesía moderna... y la modernista”<sup>27</sup>. En medio del pobre panorama poético español del siglo XIX, él es la gran excepción y el gran estímulo. “Siempre Bécquer presidiéndolo todo — dice —, como una estrella fija”<sup>28</sup>. Y afirma: “En Hispanoamérica fue más firme y anterior la influencia de Bécquer que en España”<sup>29</sup>. Aunque tenía el convencimiento de que, en términos globales, lo dominante del modernismo hispanoamericano fue el parnasianismo y de que, por razones de carácter y tradición, el simbolismo caló más hondamente en España, reconocía que los modernistas americanos fueron los que primero aprovecharon la lección de Bécquer:

Bécquer está entre los precursores mejores: Gutiérrez Nájera, Silva y luego por cuenta propia en el mismo Rubén Darío. Y es curioso que esta influencia no está pasada de unos a otros, sino que todos la toman directamente de Bécquer<sup>30</sup>.

### 3. SILVA LEÍDO POR JUAN RAMÓN: EL “SÍ” Y EL “NO”

Juan Ramón coloca siempre a José Asunción Silva entre los mejores “modernistas” o “precursores” hispanoamericanos del modernismo. Lo ve como el más profundo y original becqueriano

<sup>26</sup> RICARDO GULLÓN, *Conversaciones...*, ed. cit., pág. 51.

<sup>27</sup> “Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)”, en *Alerta*, ed. cit., pág. 105.

<sup>28</sup> “Precedentes del modernismo español e hispanoamericano”, en *Alerta*, ed. cit., pág. 69.

<sup>29</sup> “A mi modo de ver...”, en *Alerta*, pág. 64.

<sup>30</sup> “Prólogo segundo”, en *Alerta*, págs. 56-57.

de todos ellos. Hay que advertir que él no entra en la polémica, muy temprana y extendida en la crítica hispanoamericana, aunque no siempre fecunda, sobre los términos “precursor”, “iniciador” o “modernista” sin más. Con frecuencia los emplea indistintamente. “Precursor” es una precisión cronológica, en absoluto un juicio de valor, aplicable a los modernistas anteriores a Darío, al Darío de *Prosas profanas* (1896)<sup>31</sup>. Aunque sí le interesa y discute el problema de la influencia entre los modernistas, cree que ésta depende menos de la prioridad cronológica que de la difusión de cada autor y, en último extremo, de la calidad artística, de lo que en cada cual haya de “vital”. Esto es lo que marca la influencia, no sólo inmediata, sino permanente de un escritor, y lo que constituye para él la cuestión crítica relevante.

Sus páginas dedicadas a Silva también se centran en lo que considera *vivo* de su poesía. Hay en ellas negaciones, fuertes negaciones, pero su intención última es la exaltación. Un ejemplo claro, incluso extremo, de esta actitud es su retrato “José Asunción Silva (1896)”, que publicó en 1941 en la revista *Sur*, de Buenos Aires, e incluyó al año siguiente en el libro *Españoles de tres mundos*. Se trata del único artículo suyo dedicado exclusivamente a Silva y resultó bastante polémico, en parte por su tono tajante y provocador, pero también porque no se entendió, porque se leyó de forma superficial o aislada. Hay que advertir, en primer lugar, que Juan Ramón emplea en su crítica una terminología propia, no técnica, aunque sí precisa, y que sus retratos o “caricaturas líricas”, como él las llama, son un género personalísimo, caracterizado por la deformación, la síntesis, la exageración de ciertos rasgos del modelo<sup>32</sup>. En segundo lugar, el retrato de Silva está escrito el mismo año de la citada conferencia “Poesía y literatura” e inme-

<sup>31</sup> En general creía aceptable la periodización propuesta por Onís en su *Antología*: “Transición del Romanticismo al Modernismo” (1882-1895), al final del cual, pero en lugar aparte, se sitúa Darío, y “Triunfo del Modernismo” (1896-1905), al final del cual se sitúa él mismo. Y de hecho es la cronología que utilizó en *Alerta* y en sus clases. Cfr. *El Modernismo...*, ed. cit., págs. 197-198.

<sup>32</sup> Cfr. FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL, *La poética...* ob. cit., pág. 299; RICARDO GULLÓN, “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969, págs. 20-22, donde

diatamente antes de *Alerta*, esto es, en un momento de sistematización de su poética y de la visión sobre el modernismo que estamos viendo y con los que hay que ponerlo en relación.

Juan Ramón dibuja a Silva de un solo trazo, reducido a lo que considera la auténtica expresión de su espíritu: el “Nocturno” “Una noche...”. Su retrato consta de dos partes muy bien diferenciadas, que son como el “no” y el “sí”. En la primera rechaza todo lo que no es el “Nocturno” con una violencia que llegó a molestar a algunos admiradores del escritor:

Me gusta representarme a José Asunción Silva desnudo, con su *Nocturno* segundo y único en la mano. No necesito de él otro poema, ni otro retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa: interiores de sedalina, tertulias tontas, encuadernaciones de París, alardes de casino, lacas aproximadas; todo ese dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso, como el pobre Julián del Casal, alrededor de su espíritu verdadero para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos o tolerantes, de una indiferente Bogotá sin culpa <sup>33</sup>.

Sigue un ataque general al dandismo externo, a la extravagancia de imitación. Y termina: “Lo natural, lo sincero nunca es cursi, es cursi lo refigurado; no es cursi el sentimiento (...). Por eso no es cursi ni podrá serlo nunca el maravilloso nocturno de José Asunción Silva” <sup>34</sup>.

La segunda parte se centra ya en el poema y es tan exaltada en su carácter afirmativo como la anterior en el negativo. Pero no es difícil notar que ésta es la que interesa verdaderamente a Juan Ramón. Importa tenerla presente entera, pues contiene concepciones poéticas que habremos de comentar enseguida:

Este nocturno, jermen de tanto en tantos, es sin duda el poema más representativo del último romanticismo y del primer modernismo que se

---

se hace referencia directa al retrato sobre Silva y a las reacciones que provocó; y MARÍA ANTONIA SALGADO, *El arte polifacético de las Caricaturas líricas juanrramonianas*, Madrid, Insula, 1968.

<sup>33</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, ed. cit., pág. 113. Aunque habla del “Nocturno II”, no cabe duda que Juan Ramón se refiere al poema “Una noche” o “Nocturno III”.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 114.

escribió en la América española. Funde dos tendencias o fases idealistas en un punto exacto que coje lo mejor, más desnudo, más esencial de cada una, y desecha de cada una lo sobrante. Es poesía desnuda, poeta desnudo, mujer desnuda, por eso no pasa, como no pasarán los picadores desnudos entre los toros desnudos y los caballos desnudos de Picasso. Es poesía escrita casi no escrita, escrita en el aire con el dedo. Tiene la calidad de un nocturno, de un preludeo, un estudio de Chopin eterno, eso que dicen femenino porque está saturado de mujer y luna. Como una joya natural de Chopin, raudal desnudo de Debussi, este río de melodía del fatal colombiano (esta música hablada, suma de amor, sueño, espíritu, majia, sensualidad, melancolía humana y divina) lo guardo en mí, alma y cuerpo, para siempre y siempre que me vuelve me embriaga y me desvela”<sup>35</sup>.

Juan Ramón no volvió a dedicar otro escrito exclusivamente a Silva. Entre los papeles conservados de *Alerta*, hay anuncios de una conferencia que no llegó a hacer; pero tanto aquí como en el curso de Puerto Rico son continuas las referencias a él. Si se leen atentamente puede percibirse en ellas cierto intento de aclaración, incluso alguna leve matización respecto a la parte negativa retrato. En *Alerta* advierte que en sus lecturas sobre los poetas modernistas elegirá “un lado, el mejor siempre para mí, de ellos, el que me gusta más o me parece más verdadero y posible. No piense, pues, el maligno que tengo la pretensión de definir plenamente una personalidad”<sup>36</sup>; también que desea “explicar mejor” muchas cosas “que no se me han entendido como yo las he pensado o sentido”<sup>37</sup>. Recogeremos algunos de estos comentarios para terminar viendo que, en último extremo, su opinión no cambia nunca: el “Nocturno” es, como se dice en el retrato, el gran poema de Silva, el que fundamentalmente hace de él un poeta “clásico”, el que lo mantiene vivo.

Al referirse al “Nocturno” en el curso de Puerto Rico, vuelve a decir: “Romanticismo y modernismo fundidos. Poema que no pasa, se mantiene como el primer día que se escribió”<sup>38</sup>. Como Bécquer y Poe, Silva limpia la poesía de su época de “magnitud

<sup>35</sup> *Ibid.*, págs. 114-115.

<sup>36</sup> “Prólogo (Notas)”, ed. cit., pág. 60.

<sup>37</sup> “Prólogo jeneral”, ed. cit., pág. 52.

<sup>38</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., pág. 75.

inútil”, de “exorbitancia charlatana” y consigue en el “Nocturno” una poesía de “época interior”<sup>39</sup>, esto es, una poesía desnuda, libre de convenciones, profundamente representativa y a la vez original, que siendo muy de su tiempo es sobre todo eterna. “Es poesía desnuda, poeta desnudo, mujer desnuda, por eso no pasa...”, dice Juan Ramón en el Retrato. Y en sus aforismos: “La poesía no admite moda, porque ‘es’ desnuda”<sup>40</sup>; “para que el arte no sea nunca ‘pasado’, bastará con tenerlo desnudo”<sup>41</sup>; “Lo desnudo es siempre nuevo. Lo vestido, más viejo cada vez”<sup>42</sup>.

Bécquer, Poe, Silva. Juan Ramón los ve unidos por la búsqueda de la sugerencia y la musicalidad, y por una misma aspiración romántica, simbolista, idealista en suma, hacia lo misterioso y lo infinito, que trataron de realizar a través de la belleza y el amor y que los llevó a la muerte. Los tres aparecen siempre en sus escritos asociados a los *Preludios* de Chopin, tan llenos de “mujer y luna”, tan “profundamente misteriosos y desesperados”<sup>43</sup>. Así los presenta en *Alerta*. Aquí, además, sigue rechazando el decadentismo de Silva, pero ahora insiste, según una idea ya comentada, que éste afectó más a su vida que a su obra.

Por ser un fino y hondo hermano contrario de Poe y de Bécquer, José Asunción Silva, el colombiano ansioso de órbitas eternas, y a pesar de los contagios peores (más en su vida que en su obra) del peor decadentismo francés que, con las mejores aspiraciones, lo llevaron al suicidio, está mucho más cerca de nosotros que el cubano horizontal exotista Julián del Casal, por ejemplo<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> *Ideología*, ed. cit., pág. 375.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 375.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 398.

<sup>43</sup> “Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)”, en *Alerta*, ed. cit., págs. 102-103.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 105. Hay que decir que las noticias que tenía Juan Ramón sobre la biografía de Silva eran pocas y poco seguras: algunas anécdotas surgidas en el fin de siglo, cuando la crítica modernista y antimodernista lo presentaba como un “raro”, un escritor maldito, entre ellas la leyenda falsa de sus relaciones con su hermana, que se solía vincular directamente con su suicidio. En *El Modernismo...*, Juan Ramón se refiere también a cierto viaje de Silva a Estados Unidos, que nunca existió y que tal vez confundió con la decisiva estancia del escritor en París. En todo caso, lo que podríamos llamar la “leyenda de Silva” no deja de ser



Juan Ramón suele presentar a Casal como ejemplo de poeta modernista cerrado, horizontal, convencional, pamasiiano en suma, frente a Silva, poeta abierto, hondo y libre, de filiación simbolista.

Este carácter de “poeta abierto” es el que explica la novedad formal de su “Nocturno”, composición no estrófica, amétrica, cuyo ritmo se basa fundamentalmente en la repetición de cláusulas o períodos silábicos con un acento fijo, que tanto sorprendió a sus contemporáneos<sup>45</sup>. Según Juan Ramón, la poesía abierta busca expresarse a través de formas libres, nuevas, frente a las formas convencionales y rígidas de la poesía cerrada.

Los verdaderos poetas no usan para su concesión comunicativa las ‘formas’ escritas regulares sino casi siempre, o al menos, cuando están en su mejor momento, las formas inventadas, o convierten las formas rígidas de los literatos en formas ondulantes<sup>46</sup>.

Formas innovadoras que responden no a un deseo gratuito de experimentación, sino a una íntima necesidad expresiva. “Un poeta verdadero nunca se propone una forma. Se la encuentra ya hecha”<sup>47</sup>. Silva encontró o inventó a través de los versos del “Nocturno”

---

significativa. El propio Juan Ramón advirtió que “el simbolismo francés como todos los grandes movimientos poéticos se funda más en la leyenda que en la cultura (leyenda de Wagner, leyenda de Góngora, leyenda de Poe, leyenda de San Juan de la Cruz)” (“A mi modo de ver...”, *Alerta*, ed. cit., págs. 64-65).

<sup>45</sup> Todos los estudios sobre el modernismo o sobre Silva hacen referencias más o menos concretas a la peculiaridad rítmica del “Nocturno”. El estudio más completo es el de MIREYA CAMURATI, “Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas”, en *Bulletin Hispanique*, vol. LXXVI, núms. 3-4, 1974, págs. 286-315. El propio Juan Ramón se ocupó de este aspecto en conferencias y clases, subrayando la huella de Poe: “Poe, muy traducido por poetas hispanoamericanos, influyó con *El Cuervo*, en el *Nocturno* mayor de Silva” (“El Modernismo poético en España e Hispanoamérica”, en *Alerta*, ed. cit., pág. 77). “Nocturno III, influencia de Poe. Metro sobre pie de cuatro sílabas, raro hasta entonces en España. La repetición efectista en el verso, muy corriente en el modernismo (...) Idea Nevermore muy parecida a la del Nocturno, sólo que se resuelve en pregunta intelectual. Lo otro es monólogo sentimental” (*El Modernismo...*, ed. cit., pág. 74).

<sup>46</sup> “Poesía y literatura”, en *El trabajo gustoso*, ed. cit., pág. 39.

<sup>47</sup> “San Juan de la Cruz y Bécquer”, en *Alerta*, ed. cit., pág. 98.

una voz nueva, la suya propia. Esta necesidad, esta adecuación explica la naturalidad de su poema, que le produce a Juan Ramón la sensación de ser “poesía escrita casi no escrita” o, como se lee en las anotaciones, “poesía única y milagrosa. Y creo que inconsciente. Es tan honda!”. No hay que interpretar esta nota como si Juan Ramón viera en el “Nocturno” un acierto casual. Ya dijimos que para él la poesía es un “estado de gracia, anterior y posterior a la cultura”, el hallazgo poético funde instinto e inteligencia, surge por la espontaneidad del espíritu cultivado. Conviene además reparar en el calificativo “honda” aplicado al “Nocturno”, que nos remite a otra serie de conceptos relacionados de su poética. “Siempre preferí y sigo prefiriendo, la poesía penetrante a la poesía llamada profunda: la poesía que entra honda y hondo por ser punzante y segura”<sup>48</sup>. Poesía honda, penetrante, intensa, no profunda: la que transmite emociones, no pensamientos, la que muestra el misterio sin tratar de explicarlo y que, por ello, conserva inagotable su capacidad de hechizo. En el retrato llama al “Nocturno” mujer desnuda, joya natural, raudal desnudo. Y entre sus aforismos sobre el fenómeno poético, se lee: “Evidente y secreto, como el diamante, como el agua, como el desnudo, como la rosa”<sup>49</sup>. Del “Nocturno”, que según el testimonio de Guerrero Ruiz él sabía de memoria y recitaba siempre con honda emoción<sup>50</sup>, termina diciendo: “lo guardo en mí, alma y cuerpo, para siempre y siempre que me vuelve me embriaga y me desvela”. Pues como explica en otro lugar, la verdadera poesía “nos deja la emoción, temblor de realidad y misterio, que nos coje en los instantes supremos (amor, fe, arte) de nuestra vida completa (...) El contajio es propio de la poesía como lo es del baile y de la música, sagrados por ella; de todo lo que nos conmueve y nos mueve”<sup>51</sup>.

Juan Ramón no podía dejar de conocer la influencia de Silva en muchos de sus contemporáneos, en Darío o en él mismo, por citar dos ejemplos especialmente significativos. En el caso de Darío,

---

<sup>48</sup> “Ideología”, en *El andarín de su órbita*, Madrid, EMESA, 1974, pág. 142.

<sup>49</sup> *Ideología*, ed. cit., pág. 172.

<sup>50</sup> *Ob. cit.*, págs. 69 y 200.

<sup>51</sup> “Poesía y literatura”, en *El trabajo gustoso*, ed. cit., pág. 58.



Aquí Juan Ramón imita y fracasa, como tantos modernistas y antimodernistas que remedaron la composición de Silva. Pero él no era uno más. Desde 1902, en que publica *Rimas*, comienza el camino de la madurez. En los libros de su primera época, sobre todo en *Arias tristes* y *Jardines lejanos*, de simbolismo tan depurado y personal, hay poemas de forma muy diferente, pero de sensibilidad muy cercana al “Nocturno”; poemas llenos de nostalgia sobre el paisaje, las novias blancas y la muerte, de lo que él llamaba “el misticismo por la luna”. En *Poemas mágicos y dolientes*, publicado en 1909, un año después del tomo de *Poesías* de Silva, hay uno que lleva como epígrafe el verso del “Nocturno”: “Y eran una sola sombra larga...”. Ya no estamos ante una imitación, sino ante un homenaje, el de un poeta que ha sabido ir más allá del procedimiento y ha penetrado en el espíritu del otro.

Ya se oían los gritos del pueblo; ya el lucero  
se ocultaba, temblando en la torre... Y nosotros,  
que íbamos delante, en la cruz del sendero  
nos sentábamos, tardos, a esperar a los otros...  
¡Oh qué instante de besos, de abrazos, de rubores,  
de miradas de fuego negro!

Lenta la luna  
lo iluminaba todo –arenas, agua, flores... –,  
nuestras dos sombras largas se fundían en una...<sup>56</sup>

Juan Ramón sabe ahora que Silva logró en el “Nocturno” una forma originalísima e inimitable. “Tuvo –dice en el curso– su único gran acento”<sup>57</sup>. *Acento* es para él una virtud de la poesía auténtica. “Las dos cosas que considero esenciales en poesía: el hallazgo y el acento; esto es, lo personal”<sup>58</sup>. En una ocasión, a la pregunta de qué entendía él por ‘accento’, responde:

Lo que la gente del pueblo llama ‘dejo’, o sea un ‘sonido’ propio, peculiarísimo, que una vez usado por un poeta nadie que vuelve a usarlo podrá

<sup>56</sup> *Ibid.*, pág. 1.159.

<sup>57</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., pág. 64.

<sup>58</sup> *Ideología*, ed. cit., pág. 67.

hacer desaparecer; viene a ser algo así como una música interior, personalísima, que el verdadero poeta comunica a su verso (...) Poesía de verdadero acento es la de Bécquer, y por eso durante muchos años todos los poetas que hicieron 'rimas' o 'becquerianas' sonaban a él <sup>59</sup>.

Los poetas de verdadero acento — en español Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Bécquer, Silva en el "Nocturno" — han sellado tan personalmente las formas que emplean, que ha sido imposible a ningún otro poeta usarlas sin sonar a ellos. "Los poetas verdaderos siguientes han eludido siempre estas formas"<sup>60</sup>. Podría añadirse que han sabido aprender de los anteriores precisamente la verdad: la exigencia de forjarse una expresión propia.

Entre las notas de Puerto Rico, al final de un comentario al "Nocturno", se lee esta frase: " 'Canción desesperada' de Neruda, muy parecida"<sup>61</sup>. Me parece una observación iluminadora y que abunda en lo que acabamos de ver. Como se ha dicho siempre, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* es un libro heredero de la poesía erótica modernista. A lo que podría añadirse que "La canción desesperada" ("Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy...") y más aún su gemelo, el poema 20 ("Puedo escribir los versos más tristes esta noche..."), son dos culminaciones, verdaderas recreaciones de la tradición modernista del nocturno. Y aunque resultan tan inconfundibles como el "Nocturno" de Silva, guardan con éste un parecido en el que no han solido reparar los críticos de uno y otro escritor. Parecido profundo, sin coincidencias externas. Silva es para el joven Neruda el "modelo no imitado". "Clásico — dice Juan Ramón — no es sino aquello que, por ser hermoso y estar vivo permanece como modelo inimitable"<sup>62</sup>. Tanto el poema de Silva como los de Neruda llevan al máximo las posibilidades de la repetición y de la variación y son ejemplos perfectos de unidad y ritmo, interpretaciones nada vulgares de sentimientos y lugares comunes: evocación de la amada perdida, fragilidad de lo humano ante la inmutabilidad de lo cósmico, abandono.

<sup>59</sup> JUAN GUERRERO RUIZ, *ob. cit.*, págs. 197-198.

<sup>60</sup> "SAN JUAN DE LA CRUZ Y BÉCQUER", *Alerta*, pág. 98.

<sup>61</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., pág. 75.

<sup>62</sup> *El trabajo gustoso*, ed. cit., págs. 91-92.

A partir del “Nocturno”, Juan Ramón juzga el resto de la obra de Silva. En sus anotaciones, los poemas se valoran según se acerquen o alejen de este “único gran acento”. Pero sólo “Los maderos de San Juan” le parece realmente parangonable: “Como el Nocturno. Este es el espíritu de Silva”, dice. Y aplica los mismos conceptos — intensidad, espontaneidad, encanto — que hemos visto en aquél. Refiriéndose a su musicalidad, apunta: “Qué música en ese *están!*”, algo que seguramente le recordaría las rimas de Bécquer, los “agudos sordos” en los que él veía el secreto del acento becqueriano<sup>63</sup>. En sus clases y conversaciones, Juan Ramón también solía poner en relación los dos poemas, señalando en ambos la misma “belleza natural”, esto es, el tipo de belleza nacional y universal, tradicional y moderna, culta y popular a la vez, que buscaba el verdadero simbolismo:

A los precursores americanos y a los modernistas de aquí — le dice a Gullón — yo los divido en dos grupos: naturales y exotistas. Entre los naturales incluyo a Silva, Martí, Gabriela Mistral... , gentes que cantan lo que viven, sus tierras y sus campos, las cosas de su vida. Los exotistas cantan el Parnaso y Versalles, cosas que están fuera de ellos y que ellos nunca vivieron (...) Silva, por ejemplo, canta la estepa colombiana, y en el *Nocturno* he visto coincidencias notables con un fragmento de la *María* de Jorge Isaacs, donde se descubre la noche en el campo de Colombia con las mismas referencias a los ladridos de los perros y al croar de las ranas<sup>64</sup>. Poetas como Silva ya cantan Colombia, canciones colombianas como *Los maderos de San Juan*. El *Nocturno*, su amor colombiano, *Los maderos* son cosas de su país<sup>65</sup>.

El resto de los poemas calificados de “bellos” o “admirables” son aquellos en los que Silva se une por su cuenta al simbolismo universal de fin de siglo. “Verlaine?”, se pregunta Juan Ramón ante el soneto “Paisaje tropical”, en el que debió percibir el sentimiento del paisaje y “lo impreciso preciso” que, según él, caracterizaba al poeta francés<sup>66</sup>. Hoy sabemos que Silva sí llegó a leer a Verlaine y que al final de su vida estaba en disposición de unir esta lección a las decisivas y ya asimiladas de Bécquer y Poe.

<sup>63</sup> Cfr. *Alerta*, ed. cit., pág. 101.

<sup>64</sup> *Conversaciones*, ed. cit., pág. 55.

<sup>65</sup> *Modernismo*, ed. cit., pág. 259.

<sup>66</sup> *Ideología*, ed. cit., págs. 603-604.

Los cuatro poemas marcados con un “no” son aquellos en los que debía considerar Juan Ramón que el espíritu de Silva no logró manifestarse plenamente. Dos son muy tempranos y no aparecen en *El libro de versos*, que el propio Silva trató de organizar para la imprenta poco antes de su muerte: “Primera comunión”, probablemente su primer poema, becqueriano y elemental; y el sentimental “Las golondrinas”, en realidad una versión del romántico P. J. de Beránger. Los otros son más conocidos. En primer lugar, “Mariposas”, en el que Silva imita el tono de *Ismaelillo*, de José Martí. Para Juan Ramón, Martí y Silva eran dos ejemplos máximos de poetas modernistas “naturales” y, por ello mismo, muy diferentes. “Mariposas” debió parecerle gratuito, carente de la “fatalidad” de los mejores poemas de su autor, del aliento de experiencia y vida que tienen los poemillas de Martí. En segundo lugar, el “Nocturno I”, que él se niega a poner a la altura del “Nocturno” “Una noche...”: “El primer Nocturno — dice en el curso —, malo; el segundo, lo suficiente para que por él viva su autor”<sup>67</sup>. Aunque hay entre los dos muchas semejanzas externas, el primero falla en lo esencial: la naturalidad, el acento, la hondura y el encanto. Juan Ramón debía sentir este fracaso y, con evidente irritación, en su ejemplar escribe tres veces “no” junto al estribillo, un recurso que Silva emplea aquí de manera mucho menos sutil que en “Una noche...”.

En su novela *De sobremesa*, que Juan Ramón no conoció, Silva escribió la siguiente proposición, que responde a una estética puramente simbolista: “Es que yo no quiero decir sino *sugerir* y para que la sugestión se produzca es necesario que el lector sea un artista”<sup>68</sup>. No podemos dejar de pensar ahora que el deseo de Silva se cumplió literalmente en el caso de Juan Ramón, su lector excepcional, constante y apasionado.

ALFONSO GARCÍA MORALES

Universidad de Sevilla  
Sevilla, España.

<sup>67</sup> *El Modernismo...*, ed. cit., págs. 183-184. Ya hemos dicho que Juan Ramón se refiere en varias ocasiones al “Nocturno II” queriendo decir el III.

<sup>68</sup> *Obra completa*, ed. cit., pág. 236.