

El panteísmo en Rilke y Juan Ramón Jiménez: confluencias a la luz del idealismo

Carlos PEINADO ELLIOT
Universidad de Sevilla

En un breve artículo, Federico Bermúdez Cañete (1981) apunta la posible relación existente entre la obra de Juan Ramón Jiménez y la de Rainer María Rilke, estudiando las coincidencias entre un fragmento del Diario del poeta alemán y el texto “La colina de los chopos” de Juan Ramón¹. En el presente estudio aportamos datos sobre el conocimiento que el poeta de Moguer tenía de la obra de Rilke y analizamos las analogías que podemos encontrar entre la poesía de uno y otro.

1. CONOCIMIENTO DE JUAN RAMÓN

A pesar de la decisiva impronta del simbolismo francés en la primera etapa de Juan Ramón, se observa ya desde el principio la presencia de la literatura alemana en su obra². Es Heine su poeta alemán preferido, hecho que no debe extrañar por la fuerte afinidad que mantiene con la poesía de Bécquer. Heine es considerado como el “genio más cosmopolita de todos”; su poesía será la “de todos los tiempos y todos los países” (Jiménez 1981: 41). El poeta perfecto sería la unión de Heine y Verlaine (1981: 68):

¹ Martínez Torrón (1999: 34) ha señalado, también, algunas de estas coincidencias: “A este respecto, en el aforismo “De Rilke servil”, manifiesta un concepto negativo de este poeta, cuyo pensamiento acerca de la muerte he puesto en relación con nuestro autor en mi edición de *La muerte*. Pero pese a esta visión negativa del poeta de Praga, creo hay también ciertas concomitancias en relación con aspectos de lo inefable, la ultimidad y el sentimiento metafísico de la existencia, también en la visión panteísta que he estudiado en otro sitio. Por ello, creo hay afinidad entre ambos escritores, aunque Juan Ramón sintiera antipatía personal hacia aspectos de la biografía de Rilke”.

² Determinados críticos establecen una diferencia fundamental entre “dos grandes formas: una que proviene de su origen y de su desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París [...]: una dirección hacia el “espíritu” y otra hacia la forma externa más o menos ornamental” (cit. de Lozano Marco 1997: 131).

Todo poeta es bueno y grande. Si me dijerais ¿quién es el mejor de todos?, yo contestaría: el que hubiera hallado en el corazón de Heine una música como la de Verlaine.

Hacia 1916 vuelve los ojos a la lírica inglesa y cambia sus lecturas francesas y alemanas. Los escritores franceses más apreciados por él serán Gide, Claudel o Proust (Jiménez 1981:108). Los poetas contemporáneos de lengua alemana más citados serán Stephan George y Rilke, intensificándose, al mismo tiempo, su aprecio por Hölderlin³. En un artículo en el que se defiende de los ataques de Cernuda, Juan Ramón reivindica sus tempranas lecturas de poetas alemanes:

De Hölderlin, segundo extremo de su estudio, escéptico Luis Cernuda, yo le diré a usted en dos palabras que sí, que leí algunos de sus versos hacia 1902, y cómo los leí. Yo tuve en Madrid un maestro de alemán e inglés, mientras viví en el Sanatorio del Rosario [...], el rubirrojo don Ángel del Pino Sardá, ácrata, krausista neto, gran admirador de Julián Sanz del Río, y que había estado en Alemania. Don Ángel, cincuentón entonces, llevaba en el bolsillo para sus discípulos literarios, un librito de poemas copiados por su mano, de Lutero, Goethe, Schiller y Hölderlin. Hölderlin y Lutero eran sus favoritos; y con su acendrada persuasión nos inculcó a sus tres discípulos el amor por la poesía alta del desventurado solitario, poesía que entonces no podía influir en mí, que andaba por los matices de Paul Verlaine, en lo extranjero⁴.

Resulta muy interesante descubrir cómo sus primeras lecturas de poesía alemana se produjeron bajo la guía de un profesor "krausista neto, gran admirador de Julián Sanz del Río". Este hecho no sólo debió de condicionar la selección de los poetas (que coincidirían con las convicciones del maestro), sino también la propia lectura que realizaría el profesor de ellos (imbuida de filosofía krausista). La presencia de la filosofía alemana en la España de principios de siglo era patente por la influencia krausista. El propio Juan Ramón llega a considerar la influencia alemana como la más importante en el modernismo español:

En España al mismo tiempo, el modernismo que influye más es el modernismo ideológico alemán y setentrional. Unamuno traduce entonces a Schopenhauer⁵, Angel Ganivet lee a Ibsen y a Bjorson y escribe sobre ellos, influidos ya por Alemania; Pío Baroja copia a Gorki; José Martínez Ruiz calca a Anatole France. Son más bien ideológicos que estéticos si se exceptúa a Valle-Inclán, que copia a d'Annunzio y a Rubén Darío. Unamuno, el principal de ellos, es un modernista teológico a la alemana⁶.

Hay pues un sustrato ideológico de procedencia germana que influye en la creación modernista de estos autores y en Juan Ramón.

³ La influencia de Goethe ha sido estudiada por el profesor Reyes Cano (1989).

⁴ Jiménez (1981: 108).

⁵ No hay que olvidar que Schopenhauer es uno de los pocos filósofos de los que Rilke reconocerá haber leído unas páginas.

⁶ *Op. cit.*: 157.

Éste sitúa a Rilke en el movimiento “simbolista” europeo. La mayor parte de las citas que se refieren al poeta de Praga se encuentran en artículos en los que Juan Ramón reflexiona sobre los movimientos de fin de siglo (simbolismo y parnasianismo). Rilke es situado por Juan Ramón dentro del simbolismo, amplia tendencia literaria en la que éste se sitúa⁷. Por sus conversaciones con Juan Guerrero Ruiz sabemos que considera a Rilke un poeta fino, un buen poeta (si bien no un gran poeta como Claudel⁸), al tiempo que conocemos, igualmente, que es uno de los pocos escritores europeos cuyas obras compra siempre Juan Ramón⁹, quien, incluso, adquiere sus libros en alemán¹⁰. Aprecia especialmente su “música interior”, aunque considera mejores a George y a Hofmannsthal¹¹.

Pero las citas en las que entra a juzgar de manera más directa a Rilke se encuentran relacionadas con uno de los temas que más le interesaban a Juan Ramón: la aristocracia. En estos artículos critica la postura de falsa aristocracia de aquél, que se une a nobles apartándose del pueblo por tener un concepto erróneo de antigüedad:

Rainer Maria Rilke, el poeta alemán que presumió de panteísta y de místico hasta lo religioso y lo anjélico, fue un adulator de aristócratas, mujeres sobre todo, aunque fuera también admirador de artistas y científicos. Tachado de *snob* por una amiga suya, que yo también conocí, contestó, poco más o menos, que él amaba a las princesas porque su sangre y sus joyas eran antigüedad y tradición, cultivo tradicional, lo mismo que un muro de castillo o la tapia de una iglesia suiza: “¿cultivo tradicional de qué, de verdad o de mentira, de justicia o de indigni-

⁷ Para Juan Ramón, el simbolismo es el movimiento en el que se enmarcan los poetas fundamentales de su época (*op. cit.*: 159): “Que yo sepa, ningún otro país europeo acepta para sus poetas de esta época otro nombre que el de simbolistas”. Sobre la vinculación de Rilke con el simbolismo, cfr. Jiménez (1999b: 48, 177). En el curso sobre modernismo muestra que conoce los primeros poemas de Rilke (*op. cit.*: 39).

⁸ Guerrero Ruiz (1998: 115).

⁹ Así lo afirma en 1934 (Guerrero Ruiz 1999: 268): “Por otra parte hace tiempo que ha decidido contentarse solamente con adquirir las obras de los tres o cuatro autores importantes de cada país, y así, de Francia adquiere las obras completas de Gide [...]; en Alemania, a Stefan George y a Rilke, ya desaparecidos [...]”.

¹⁰ Guerrero Ruiz (1998: 234): “Me enseña cómo va colocando volúmenes en uno de los armarios, mostrándome algunos ejemplares de libros interesantes, como la primera edición alemana de *Les cahiers de M. L. B.*, de Rilke [...]”.

¹¹ Jiménez (2001: 105-6): “No, no creo en “la experiencia” de Rilke, ni me gusta demasiado la parte de su poesía que es experiencia, ni acepto como mejores esos otros “cuadros” como “Cristo y la Magdalena”, “Judas”, “El Huerto”, “Bailarina española”, tan parecida a la de Martí, tan manoseados por los parnasianos. [...] Stephan George amonestó a Rilke por su ligereza, y Rilke no le hizo caso. No me parece posible poner a Rilke sobre George ni sobre Hofmanstahl, a pesar de su extraordinario don de música interior. Creo que gran parte de la reputación jeneral de Rilke la debe a Paris, a las “princesas”, al esnobismo que le echó en cara con tanta justicia Lou. No sé porqué [*sic*] va más “por dentro” Rilke que Hofmanstahl o George”. Las composiciones citadas por Juan Ramón pertenecen al libro *Nuevos poemas*, etapa del “poema-cosa”, en la que, influido en primer lugar por Rodin y posteriormente por Cézanne, pretende captar las realidades externas en su plasticidad, partiendo con frecuencia de realidades transformadas ya por el arte (de ahí la relación que establece J. R. Jiménez con los parnasianos y la denominación de “cuadros”).

dad, de bondad o de arteria?" Más antiguo y más cultivado en sangre y canción, joya impalpable, más adherido al muro del castillo y la pared del cementerio, más elaborado por los elementos más antiguos, los primitivos, agua, tierra, fuego y aire, es el pueblo, el aristócrata de la intemperie que nos liga al dios más concebible. ¿Verá Rilke ahora, en su tapia de Muzot, que el pueblo le daba al muro y a la torre su alma desde fuera, el fuera de todo, o que lo integra a la luz más grande; y que sus aristócratas los vivieron, como goce y defensa, dentro?¹²

Este texto fija (y relaciona) dos de los aspectos fundamentales que es necesario tener en cuenta a la hora de comparar a ambos autores: el panteísmo y la noción de pueblo.

2. PANTEÍSMO

Nos enfrentamos a un tema largamente debatido por los críticos juanramonistas y la intención de este apartado no es añadir una opinión sobre esta cuestión, sino comparar la cercanía de los poetas estudiados. Partimos del reconocimiento de una cosmovisión panteísta en la obra de Juan Ramón, pues lo contrario sería negarse a una evidencia que el propio Juan Ramón afirma continuamente en su obra (como se observa especialmente en las notas a *Dios deseado y deseante* o en muchos de sus artículos). La realidad de este panteísmo es, no obstante, muy compleja, mostrando numerosos matices, como ha visto con gran claridad Santos Escudero (1975: 524): interiorización del cosmos dentro de la conciencia del poeta, apertura de esa misma conciencia magnificada al Todo y al Uno, identificación panteizante del yo con el mundo, unificación de los contrarios en Dios, deificación mística del hombre y unión de éste con el Absoluto. Trataremos de desentrañar en los siguientes apartados algunos de estos matices en los que tanto Juan Ramón como Rilke tienen profundas semejanzas.

A) Interiorización del cosmos

Para algunos críticos es éste el elemento fundamental en la mística de Juan Ramón. De esta forma se evita el panteísmo de la naturaleza-dios, el panteísmo objetivo de la esencia o sustancia única que se encuentra en todos los seres. La unidad se produce en la conciencia del poeta; es ésta la que unifica la realidad, como hace ver Sánchez Romeralo (1961: 315):

¹² Jiménez (1982: 69-70). La importancia de este aspecto en la obra de Juan Ramón (y especialmente en su relación con Rilke) puede observarse en otro texto en el que, de nuevo, censura (en este caso al hablar de Eliot) la falsa aristocracia de Rilke: "En cambio, no ha podido librarse de ese diletantismo de falsa aristocracia que también cogió a Joyce y a Pound y a Rilke y a tantos conservadores en lo más profundo (curioso contraste), que culmina en St. John Perse, quien parece vivir en un museo universal" (1981: 324).

El panteísmo de Juan Ramón ofrece caracteres muy personales. No olvidemos que Dios, que la belleza, son ante todo, conciencia personal inmanente. Esto quiere decir que Dios es todo, que la belleza es todo, *pero desde la conciencia* del propio Juan Ramón. Y así, cuando Dios es cantado en la naturaleza, como fuego, como aire, o como agua, no olvidemos que lo que se canta panteísticamente es la propia conciencia de esa naturaleza; porque esa naturaleza, como ese dios y esa belleza —según ya oímos anteriormente— *están en, son* la conciencia del poeta.

Nos encontramos aquí ante lo que Rudolph Otto (según recoge Sánchez Barbudo) ha denominado “experiencia mística hacia adentro”, es decir, aquella visión unificante en la que toda otredad, como oposición inmediata, desaparece, siendo todo uno y lo mismo mediante la transfiguración de estas cosas, que se convierten en “transparentes, luminosas”. No se trata sólo de la identificación de los seres con el Todo, sino también de la identificación del que percibe con lo percibido.

En Juan Ramón Jiménez encontramos continuamente este volverse hacia adentro, para encontrar allí todo: “¡Concentrarme, concentrarme / hasta oírme el centro último, / el centro que va a mi yo / más lejano, / el que me sume en el todo!” (*Poesía*)¹³. Al interiorizar, al volverse hacia su más profundo yo, encuentra allí el poeta todo lo exterior como formando parte de él, unido a sí mismo. Así puede observarse en el poema “El otoñado” (Jiménez 1994: 25): “Estoy completo de naturaleza, / en plena tarde de áurea madurez, / alta tarde en lo hondo traspasado. / Rico fruto recóndito, contengo / lo grande elemental en mí (la tierra, / el fuego, el agua, el aire), el infinito”¹⁴.

En *Espacio* la conciencia del poeta parece haber interiorizado todo el universo, apropiándose de todo lo existente: todo espacio y tiempo acontece en el interior del poeta, que se convierte en un escenario por donde pasa todo lo animado y lo inanimado, todo el ser:

Hora celeste y verde toda; y solos, hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra. Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo. ¡Qué luz tan buena para nuestra vida y para nuestra eternidad!¹⁵

Vemos cómo lo exterior pertenece a lo interior, es parte del yo, no existiendo separación entre lo uno y lo otro¹⁶. El yo se une con la inmensidad, la conciencia es con-

¹³ En este movimiento “hacia adentro” coincide Juan Ramón con Rilke (cfr. Rilke 1980: 27).

¹⁴ En este texto aparece igualmente lo elemental, que como veremos es otra de las claves del panteísmo juanramoniano.

¹⁵ Jiménez (1999a: 99-100).

¹⁶ Domínguez Sío (1991: 940) considera esta analogía entre lo interno y lo externo (propia del modernismo) como “una consecuencia del racionalismo armónico que supone en su panteísmo una tentativa de conciliación de lo inmanente y lo trascendente”.

ciencia universal, universo que todo lo abarca¹⁷. Este espacio-tiempo en el que el todo se unifica se alcanza por el amor y la música. Ésta se encuentra en el fondo de todo¹⁸; el pájaro se equipara al dios, se hermana a la mujer, iniciando al poeta en la unión con el universo¹⁹. Esta concepción de la unidad fundada en la música (que liga espacio y tiempo, enlazando los seres como un solo cuerpo) se encuentra en el krausismo²⁰.

Pero es en *Dios deseado y deseante* donde esta unificación de lo interno con lo externo se nos revela de forma más explícita. El poeta se hace cósmico, total, median- te la profundización en sí mismo. De esta manera llega a abarcar al universo entero. Es más, la conciencia del poeta cumplirá esta misión de unificación de lo disperso en su propio interior (hecho que ya podíamos encontrar en *Espacio*) que abarcará la totali- dad de lo exterior. Es esto lo que podemos leer en “El todo interno” (Juan Ramón Jiménez, 1999a: 297-8): “¡[...] qué elevación de ti en nosotros / hasta llegar a ti, / a este tú que te pones sobre ti / para que todos lleguen por la escala / de carne y alma / a la conciencia desvelada que es el astro / que acumula y completa, en unificación, / to- dos los astros en el todo eterno! // El todo eterno que es el todo interno.” En el poema “De un oasis eterno de lo interno” aparece en el único centro interno un ojo, un ver donde se muestra toda la verdad. Allí ve todo en desnudez, lo que supone ver en todo a dios, al dios que él crea, su conciencia.

Esta interiorización del mundo exterior se enraíza en el concepto krausista de “intimidad”²¹, según el cual todo ser está en intimidad con los demás a raíz de una in- timidad originaria que al final se revelará como “intimidad con Ser” y ésta como “in- timidad con Dios”:

Este estado vital de cada ser, en el cual éste, en cuanto ser total y con los distintos miembros y fuerzas, está orientado internamente hacia los seres exter- nos, ante todo, hacia Dios, siente amor por ellos y está con ellos en vida mutua, quiero darle el nombre de intimidad de un ser [*Innigkeit eines Wesens* [...]]. La intimidad humana lleva a la vez el carácter de la razón y la naturaleza abre fer-

¹⁷ Jiménez (1999a: 103): “¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todo y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! [...] ¡Qué regalo de mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo! ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad!”

¹⁸ *Op. cit.*: 98: “¡Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvido de mí entre ello, y bailo y canto, y río y lloro por los otros, embriagado. ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria? Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre estraña y sencilla, el ruiseñor es sólo un calumniado prólogo. ¡Qué letra universal, luego, la suya!”

¹⁹ *Op. cit.*: 102-3. Cfr. Olmo Iturriarte (1994: 243-7).

²⁰ Cfr. la siguiente cita de la Estética de Krause (cit. de Domínguez Sío 1991: 821): “Ritmo y número dicen primeramente organismo, no sólo relación al tiempo; por lo cual, cada órgano de un todo es también llamado un ritmo, una parte rítmica. Ahora, el ritmo del lenguaje se refiere en primer término a su fondo, como organismo de signos en palabras y períodos y luego a su forma, ya en cuanto constituye una serie de sonidos articulados, ya en cuanto se despliega en partes de tiempo o duraciones, precisa y concretamente medidas”.

²¹ Seguimos a Orden Jiménez (1998: 258-74).

vientemente su entendimiento y su ánimo a las manifestaciones vitales de todos los seres y se prepara a sí mismo en el interior para que sea digno de su amor y capaz de emprender con ellas una verdadera unión vital. La intimidad con ser del hombre es su existencia y vida en Dios y en todos los seres como órganos de Dios; en ello aspira a que se consume él mismo y todos los seres como Una vida parcial de Dios, a que a él mismo le esté presente en todas las formas Dios y todos los seres, y él, de modo mutuo, a ellos. Ella es el impulso por entrelazar de todas las formas y globalmente lo más profundo de sí con lo más profundo de todos los seres [...]²².

Vemos en el texto esta orientación interna hacia lo externo que también siente Juan Ramón: el hombre (que es al mismo tiempo conciencia y naturaleza) está unido con todo y aspira a consumir esta unión. Hacer presente esta unión de todo será labor del poeta. La intimidad es una relación de cualquier ser, en su totalidad, con otro ser, en su totalidad, relación que es conocida como intimidad con ser. La intimidad es la capacidad total de relación, el trasfondo de cualquier otra relación de un ser con otro. En el caso del hombre es el trasfondo de su conocer o intuir²³, de su sentir y de su querer (es una facultad compendiadora y previa a todas las facultades). Esta intimidad con todo sólo es posible a partir de una primera autointimidad (aparece aquí claramente el esquema idealista) y sólo puede fundarse por una intimidad global, esto es, una intimidad que une entre sí a todos los seres reales²⁴. Mediante esta relación total del hombre consigo mismo y con lo exterior pretende Krause escapar a la polémica entre los que comprenden la globalidad de la subjetividad como "conciencia" (no se trata aquí de la conciencia en el sentido que tiene en Juan Ramón, sino en el de la filosofía idealista, como razón) y los que la comprenden como "sentimiento" (prioridad al sentir o al conocer). Esta totalidad de la persona se encuentra en el intuir de Juan Ramón, que no es un conocimiento racional²⁵ sino poético, que pretende llegar a lo hondo de la realidad desde la propia intimidad (no debemos olvidar que Krause habla de un "intuir interno" que parece bastante cercano al del poeta):

Será, pues, la poesía una íntima, profunda (honda y alta) fusión en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer²⁶.

²² *Op. cit.*: 258-9.

²³ Hay que prestar una especial atención a la importancia que tiene la intuición en Krause y el papel que también desempeña en Juan Ramón.

²⁴ Rilke (1976: 94), igualmente, afirma estar en relación "infinitamente inmediata" tanto con su propia naturaleza como con Dios, no siendo preciso, por tanto, ningún intermediario.

²⁵ La poesía supone y engloba a la razón, no la destruye, superando la dicotomía razón-sentimiento en una unidad superior que los engloba: "La poesía no puede ser la monja de la lógica, ni la piedra de toque de la razón. La poesía es lo único que se salva de la razón y que salva a la razón, porque es más hermosa y superior que ella, porque la supone, asimilada en lo que de autocrítica de destino lleva dentro de la poesía, y la supera en todo lo demás" (citado en Amigo Fernández de Arroyabe 1987: 36).

²⁶ *Op. cit.*: 50.

La presencia total (que veíamos anteriormente) de la naturaleza en el interior del poeta se muestra también en la filosofía de Krause²⁷. Intimidad del hombre es su estado

cuando otro ser está *verdaderamente* presente en él, como hombre *total* [als *gan-zem* Menschen], en espíritu y ánimo, en conocimiento e influjo vital, y el hombre a la vez mutuamente, como hombre total, [...] se inclina hacia el ser que le está presente, y con ello trata, justamente, de hacerse tan mutuamente presente en él como él le resulta presente a sí mismo, para establecer con él una unidad real y esencial de la vida²⁸.

Se describe la intimidad, por tanto, como la facultad de un ser en cuanto está dado global, totalmente, y se pone en relación, también total, con la totalidad de otro ser, para constituir un nuevo ser unitivo, sin que cada uno pierda su propia especificidad en esta unión íntima. Para nombrar esta relación confecciona Krause el concepto de “intimidad con ser” (Wesen-innigkeit) que define como “el estado en que un ser racional [está] en intuir interno, en el sentimiento de justicia y amor, y en la verdadera vida mutua con un ser externo estándole éste presente”. Ésta parece una de las claves para entender la unión de Juan Ramón con el universo exterior. El poeta se queda en la unidad del ser (unidad que se consigue en un estado amoroso como señala Krause y veremos a continuación en el autor estudiado) y rechaza el salto a una intimidad con un Dios trascendente que se constituya en fundamento de la intimidad de ser (en todo caso este Dios se identificaría completamente con el Ser).

Federico Bermúdez Cañete ha observado atinadamente la relación existente entre esta interiorización de lo exterior y el concepto rilkeano de “Weltinnenraum” (espacio interior del mundo”, “que es a la vez mundo interiorizado y yo exteriorizado en fusión con todo lo existente”). No podemos compartir con él, sin embargo, que Juan Ramón haya recibido este concepto de Rilke y no proceda, por el contrario, de otras fuentes y autores (como se ha tratado de mostrar anteriormente). En una carta del 11 de agosto de 1924, en la que, por lo demás, trata también de sus experiencias espiritistas, comenta cómo cuanto más profundiza en sí, más ve como incluidas en su ser diversas realidades externas e incluso cree que podría en este interior acontecer el ser puro. Rilke al mismo tiempo sitúa esta experiencia en la profundidad (en lo oscuro) de la conciencia de sí; no niega, por tanto, la razón, pero no se produce mediante ella:

²⁷ Pijoan recoge en *Mi don Francisco Giner* una reflexión sobre la unión con la naturaleza cercana a las experiencias de Juan Ramón y Rilke (cit. de Domínguez Sio 1991: 1016-7): “Qué duda hay que si fuéramos realmente hombres, obraríamos y percibiríamos con más perfección que estos seres inferiores. Seríamos dioses o hijos de Dios. Qué estupendo misterio! Criaturas en continua relación con el criador, unidos con él por el amor, unificados por el todo, participando de la vida de todas las criaturas, seríamos parte de esta encina y ella viviría en nosotros. Nuestros místicos distinguieron maravillosamente entre unión y unidad con Dios y reconocieron esta última como posible aquí en la tierra”.

²⁸ Orden Jiménez (1998: 266).

Mir stellt es sich immer so dar, als ob unser gebräuliches Bewußtsein die Spitze einer Pyramide bewohne, deren Basis in uns (und gewissermaßen unter uns) so völlig in die Breite geht, dass wir, je weiter wir in sie niederlassen uns befähigt sehen, desto allgemeiner einbezogen erscheinen in die von Zeit und Raum unabhängigen Gegebenheiten des irdischen, des, im weitesten Begriffe, weltischen Daseins. Ich habe seit meiner frühesten Jugend die Vermutung empfunden (und hab ich auch, wo ich dafür ausreichte, nachgelebt), daß in einem tieferen Durchschnitt dieser Bewußtseinspyramide uns das einfache Sein könnte zum Ereignis werden, jenes unverbrüchliche Vorhaben-Sein und Zugleich-Sein alles dessen, was an der oberen "normalen" Spitze des Selbstbewußtseins nur als "Ablauf" zu erleben verstattet ist²⁹.

Rilke, al igual que veíamos en *Espacio*, siente dentro de sí toda la realidad, llegando a ver abolidos los límites de los cuerpos. Si veíamos en Juan Ramón la labor del poeta como unificación de lo disperso, Rilke plantea igualmente su tarea como "recoleccion" interior, asemejándola, según observa Werner Günther (1952: 41) a la del pastor:

All Einsamkeit, alle innere Besammlung, alle "Beziehung zum Weitesten" vereinigt sich in der "seelischen Geräumigkeit" des Hirten. Er ist der Turm und die ragende Antenne.

Coincidiendo con su viaje por España, Rilke experimenta un cambio: su visión (sentido que en su etapa anterior, la del poema-objeto influido por Rodin, había tenido la máxima importancia) se encuentra saturada, y observa cómo ahora se le revela el mundo a través de la música³⁰. Todo el universo entra en él diluido en la música. Ésta le pone en comunicación con lo trascendente, insertándolo en el mundo de lo infinito, de lo cósmico (el fruto último de esta concepción de la música se muestra en los *Sonetos a Orfeo*). La música lleva al poeta al Todo³¹. En el "Diario español" refleja también Rilke diversas experiencias cercanas a las analizadas en *Espacio*: la llamada de un pájaro que suena dentro y fuera lo incorpora a un espacio único e infinito, pleno de la "conciencia más pura y más profunda", sintiendo cómo las estrellas repo-

²⁹ Carta del 11 de agosto de 1924 (cit. de Günther 1952: 34-5). Más adelante volveremos sobre esta "salida de la conciencia de sí" que aparece al final de la cita.

³⁰ Rilke (1976: 114-5): "En años anteriores había conseguido salir airoso frente a las impresiones más intensas de otros países extraños, pero fue en Ronda [...] donde se me hizo claro de pronto que mi ver estaba ya como saturado. [...] Ay, yo estaba allí ante todo aquello y era como si estuviese en el término a que alcanzaran mis ojos, como si ahora uno hubiese de quedarse ciego en torno a las imágenes recibidas, o, puesto que suceder y existir es algo inagotable, como si se tuviese en lo sucesivo que captar el mundo a través de otro sentido diferente: música [...]"

³¹ Encontramos tanto en Juan Ramón como en Rilke el pitagorismo finisecular. Rilke (1976: 166): "Por detrás de este pre-texto de tonos se acerca el Todo, sobre una de cuyas caras estamos nosotros, y sobre la otra, no separada de nosotros más que por un poco de aire conmovido, vibrado por nosotros, tiembla la inclinación de las estrellas. [...] Para mí sería comprensible que se pudiera estar iniciado en los misterios, en el *reverso* de la música, en el número venturoso que allí divide y une y desde la infinita variedad retorna de nuevo a la unidad [...]"

san en su pecho³², hasta tal punto que se le diluye “el Todo en la clara transparencia de su corazón, hasta el grado de sentir impreso en su esencia el sabor de la creación”³³; el poeta es incorporado a un “mundo sonoro”, llegando a un “nuevo nacimiento místico y nocturno”³⁴.

Hemos visto aparecer en esta interiorización de la naturaleza, dos elementos nuevos que salen a la luz: la importancia de la conciencia (que cumple la función de apropiación de lo exterior) y el concepto de dios como conciencia. No es nuestra intención profundizar en un tema ya tan abordado por la crítica de Juan Ramón, aunque apuntaremos algunas claves que puedan ayudarnos posteriormente en la comparación con Rilke. Se han buscado diversas procedencias para el término de conciencia en Juan Ramón³⁵. Sobre todo se ha referido a Krause (ya hemos visto en parte esta relación y su conexión en el concepto totalizador de la persona —autointimidad—), especialmente a su libro *Ideal de humanidad para la vida*; pero quizás sea Unamuno (“modernista teológico a la alemana”, no lo olvidemos) el que más se acerque al concepto tal y como aparece en Juan Ramón. Según Unamuno la conciencia tiende a penetrar en el mundo y a tomar posesión de él, uniéndolo a sí:

Hay un continuo flujo y reflujo difusivo entre mi conciencia y la naturaleza que me rodea, que es mía también, mi naturaleza; a medida que se naturaliza mi espíritu saturándose de realidad externa, espiritualizo la naturaleza saturándola de idealidad interna³⁶.

No debemos olvidar esta operación de idealización de la naturaleza que obra la conciencia. Ésta hace cognoscible al mundo, dándole finalidad, penetrándolo de conciencia y espíritu.

La conciencia, que se vuelve hacia lo exterior y lo hace interno, descubre así el alma de las cosas, dándoles auténtica realidad. Coke-Enguidanos encuentra relaciones con la filosofía de Ortega. Según éste, el hombre debe llevarlo todo a su plenitud:

Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud. Esto es amor —el amor a la perfección de lo amado [...]. ¡Santifi-

³² *Op. cit.*: 262: “Pensaba en aquel momento transcurrido también en un jardín meridional (Cagri) cuando la llamada de un pájaro sonaba al unísono allí fuera y en su interior, y en la medida en que no se quebraba, por decirlo así, en el límite de su cuerpo, ambos, exterior e interior, los incorporaba a un espacio continuo en donde no quedaba sino un lugar único; misteriosamente protegido y dotado de la conciencia más pura y más profunda. Entonces cerró los ojos para que el contorno de su cuerpo no le distrajera de aquella experiencia sublime; lo infinito venía hacia él por todos lados, y se le hacía tan íntimamente confidencial que creía sentir el suave reposar de las estrellas que, entretanto, se habían asentado en su pecho.

³³ *Op. cit.*: 263. Pertenecen estos textos a la segunda parte de “Vivencia (Erlebnis)”. La primera parte, comentada por Bermúdez Cañete en el artículo citado, presenta también numerosas analogías con *Espacio*.

³⁴ *Op. cit.*: 313.

³⁵ Seguimos a Blasco Pascual (1990: 88-9).

³⁶ Cit. de Blasco Pascual (1990: 88).

...cadas sean las cosas! ¡Amad, amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda³⁷.

Pero como este mismo crítico apunta, el tópico de descubrir “el alma de las cosas” por medio de la meditación amorosa es básicamente krausista-institucionista, además de constituir uno de los objetivos fundamentales del simbolismo. El poeta, mediante el amor, va consiguiendo el hondo secreto de todos los seres, reuniéndolos en sí, realizando en sí esa conciencia única que da sentido a la totalidad, que lo unifica todo. El hombre, hecho de ideal, como nos dice en “Quemarnos del todo”, es “tesorero de conciencia”. Su misión es encontrar este ideal en la vida, transformándolo todo en “ideal”. Pero para ello debe darse a los seres:

Cuando contemplemos las cosas y los seres, los amemos y gocemos; cuando tengamos su confianza, porque les hayamos dado la nuestra; cuando los consideremos conciencia plena y como plena conciencia nos manifiesten su contenido, tendremos su más hondo secreto, y así podrán ofrecérsenos como un ideal: que acaso el ideal sea sólo un secreto que merezcan los enamorados³⁸.

Este proceso por el que el hombre dota de realidad (idealidad —diría Juan Ramón—) a los seres es un principio fundamental en la filosofía alemana desde el idealismo hasta Heidegger. Frente a la naturaleza, poseedora de innumerables secretos, de una escondida alma, se sitúa el poeta, que será el encargado de ser su conciencia para rescatar su canción. Sólo así, volviéndola conciencia, es capaz de llevar a la naturaleza hacia Dios, como vemos en el poema 19 de *Dios deseado y deseante* (en el que resuena el idealismo alemán desde Hegel —de ahí la primacía que para él tiene el arte sobre la naturaleza— a Krause —según el cual el hombre, al llevar en sí naturaleza y espíritu, puede realizar esta labor de unificación—): “Para que yo te oiga, mi conciencia / en dios me abre tu ser todo para mí, / y tú me entras en tu gran rumor, / la infinita rapsodia de tu amor / que yo sé que es de amor, pues que es tan bella.// ¡Que es tan bella, aunque tú, / mar amarillo y verde, no lo sepas acaso todavía, / pero que yo lo sé escuchándola; y la cuento / (para que no se pierda) en la canción / sucesiva del mundo en que va el hombre / llevándote, con él, a su dios solo!”³⁹

Esta labor poética se realiza como una transformación de toda la realidad en la belleza. Al interiorizar los distintos seres descubriendo su idealidad, lo que hace Juan Ramón es llenarlos, en tarea amorosa, de belleza: “Ésa es mi fe, Jesús de mi vejez, la

³⁷ Cit. de Coke-Enguidanos (1982: 48).

³⁸ Jiménez (1982: 407). Cfr. Rilke (1980: 46-8): “Si se queda usted en la naturaleza, en lo sencillo que hay en ella, en lo pequeño, que apenas ve uno y que tan imprevisiblemente puede convertirse en grande e incommensurable; si usted tiene ese amor por lo pequeño y trata de ganarse, como un siervo, la confianza de lo que parece pobre, entonces todo le será más fácil, más unitario y, no sé cómo, más reconciliador, acaso no en el entendimiento, que se echa atrás asombrado, sino en su íntima conciencia, en su vigilia y en su saber. [...] ¡Ah si el hombre aceptara más humildemente y sobrelleva con mayor seriedad este misterio de que está llena la Tierra hasta en su cosa más pequeña, si aguantara y sintiera qué terriblemente es, en vez de tomarlo a la ligera!”

³⁹ Juan Ramón Jiménez (1999a: 291).

fe de mi vejez en ti que me fuiste viejo, el amor a todo lo que veo, a todo lo que siento. Ésa es mi fe porque la veo, ver la belleza en todo lo que miro o mejor mirar bello todo lo que veo"⁴⁰. Esta idealidad interna, esta "espiritualización" que infunde la conciencia a los seres al interiorizarlos es la Belleza. La Belleza se muestra como lo único capaz de dotar de auténtica realidad a lo existente, de eternizarlo ("¿Dónde está la palabra, corazón, / que embellezca de amor al mundo feo; / que le dé para siempre —y solo ya— / fortaleza de niño / y defensa de rosa?"⁴¹), pues no en vano se encuentra íntima e inextricablemente entrelazada con los otros dos trascendentales del Ser (Verdad y Bien). En la palabra poética busca Juan Ramón dar al mundo la eternidad de la que carece, al bañarlo de verdad y bondad en la belleza. De ahí que diga el poeta que la Belleza es anterior a todo y será en el fin por toda una eternidad, pues "la Belleza es el único todo verdadero"⁴². Por ello el fin de todo hombre (no sólo del poeta) es sentir y expresar belleza:

Todos tenemos que ir descubriendo sucesivamente hasta serlo esta primera y última verdad [...]. Todos tenemos que ir llegando, a nuestra vez, a la posibilidad de "nuestra Belleza". [...] Porque haber sentido, pensado y espresado la Belleza es la mayor gloria y la mayor gracia del hombre; el más alto sentido de su vida y el más dulce descanso de su muerte⁴³.

Juan Ramón expresa claramente este carácter ontológico de la Belleza al definirla como "inmensa naturaleza", pero "tan artificial naturalmente en la que no hay nada malo, nada odioso, sino destino inmenso"⁴⁴. La unión de espíritu y naturaleza es completa, recordando a la filosofía de Krause en la que el ser humano encarna la síntesis de naturaleza y razón. La naturaleza se presenta idealizada ("nada malo, nada odioso"), trabajada por el arte de forma que el propio poeta pueda calificarla de artificial.

Rilke experimenta igualmente el deber de expresar los seres dotándolos de esta idealidad. Para que las cosas tengan sustancia y no queden en cosas vacías, indiferentes, en apariencias de cosas (como son las que proceden de Norteamérica, meros objetos de uso) el hombre debe conservar su valor humano y láríco (su unión con las divinidades de la casa). El hombre puede dotar a la realidad provisional de la tierra de perennidad:

Nuestra tarea es imprimir en nosotros esta tierra transitoria y caduca, tan profunda, tan dolorosa y apasionadamente, que su esencia vuelva a resucitar en nosotros "invisiblemente". *Somos las abejas de lo invisible. Nous butinons éper-*

⁴⁰ *Op. cit.*: 421.

⁴¹ Oportunamente recuerda Blasco Pascual (1990: 330) el origen krausista de esta identificación de las ideas de belleza, verdad y bondad.

⁴² Jiménez (1982: 316).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Jiménez (1999a: 420).

*dument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*⁴⁵.

El ángel es el símbolo de esta realidad ya transformada. Para él es ya todo invisible, pues ha dotado a los seres de existencia elevándolos a una realidad más profunda (es la idealización que veíamos anteriormente en Juan Ramón, quien trata de que la Belleza acabe siendo el todo verdadero). El hombre (siendo finito como es) ha sido creado para esta misión⁴⁶; todo hombre, no sólo el poeta, pues dispone a su alcance de diversos medios (uno de los fundamentales —si no la disposición que engloba a todos— es el amor —al igual que veíamos en Juan Ramón Jiménez—)⁴⁷. Así lo manifiesta en su carta a Hulewicz:

El ángel de las Elegías es esa criatura en que aparece ya plenamente cumplida la transformación de lo visible en invisible que nosotros realizamos. Para el ángel de las Elegías todas las torres y palacios del pasado son “existentes”, *porque* hace mucho que son invisibles, y las torres que aún subsisten, de nuestra existencia, *ya* son invisibles, aunque todavía perduran corporalmente (para nosotros). El ángel de las Elegías es ese ser que garantiza el reconocer en lo invisible un rango más alto de la realidad. Por eso es “terrible” para nosotros, porque nosotros, sus amadores y transformadores, todavía dependemos de lo visible. Todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible como a su realidad inmediatamente más honda [...]. Nosotros, hay que acentuarlo otra vez, en el sentido de las Elegías, *como esos transformadores de la tierra, toda nuestra existencia, los vuelos y caídas de nuestro amor, todo nos capacita para nuestra tarea* (además de la cual no queda ninguna otra como esencial)⁴⁸.

Como ha analizado Francisco Javier Blasco Pascual (1981: 235-8), Juan Ramón busca impregnar de espíritu e infinitud lo material y lo finito, alcanzando la revelación de una realidad absoluta al ligar lo concreto con la unidad, con el Todo. Per-

⁴⁵ Rilke (1994: 21).

⁴⁶ *Op. cit.*: 22: “La tierra no tiene otra salida que hacerse invisible: *en* nosotros, que estamos tomando parte en lo invisible con una parte de nuestro ser [...]: sólo en nosotros puede cumplirse esa íntima y permanente transustanciación de lo visible en invisible, en lo que ya no depende de ser visible y palpable, lo mismo que en nuestro propio destino se hace sin cesar en nosotros a la vez *más existente y más invisible*”.

⁴⁷ En la novena Elegía (en uno de los pasajes más conocidos de esta obra) se nos muestra cómo las cosas se sirven de los amantes para llegar en ellos a su auténtico ser, el que nunca soñaron ser: “Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, / höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehs, / oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / in-nig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List /dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt, / dass sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?” (Rilke 1994: 82).

⁴⁸ Rilke (1994: 22-3). El ejemplo más claro de lo expuesto podemos encontrarlo en la Novena Elegía. La Tierra entera quiere volverse invisible en el corazón del hombre: “Und diese, von Hingang / lebenden Dinge verstehn, dass du sie rühmst; vergänglich, / traum sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu. / Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln / in —o unendlich— in uns! wer wir am Ende auch seien. // Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar!* in uns erstehn? —Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein?— Erde! *unsichtbar!*” (Rilke, 1994: 84).

sigue Juan Ramón “realidades invisibles”, descubriendo en las realidades visibles su fondo de misterio, incardinándolas en lo invisible. Si en Rilke encuentran así su “realidad inmediatamente más honda”, en Juan Ramón hallan la “auténtica realidad”⁴⁹. Ambos poetas especifican que en ningún caso se trata de un más allá cristiano, sino siempre de un “más allá en inmanencia”⁵⁰. Para Juan Ramón “este mundo es nuestro único mundo”⁵¹ y la misión del poeta es “clariver” lo ilimitado, “comprender, contener y espresar esa inmanencia sin límites”⁵². Igualmente, Rilke trata de llevar lo visible, la realidad puramente terrenal, al Todo⁵³.

En el *Libro de horas*, junto a la idea de transformar la realidad haciéndola bella⁵⁴, el artista tiene como misión hacer imperecedera la naturaleza, que es por sí misma transitoria. La naturaleza busca al artista, desea que la eternice. Esta eternización consiste en devolverla a su auténtico ser, de manera que pueda poseerse, que sea suya: “Für dich nur schliessen sich die Dichter ein / und sammeln Bilder, rauschende und reiche, / und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche / und sind ihr ganzes Leben so allein... / Und Maler malen ihre Bilder nur / damit du unvergänglich die Natur, / die du vergänglich schufst, zurückempfängst: / alles wird ewig. [...] / Die, welche bilden, sind wie du. / Sie wollen Ewigkeit. Sie sagen: Stein, / sei ewig. Und dass heisst: sei dein!”⁵⁵ Esta tarea tiene su fuente en el amor hacia las cosas, que las completa, las hace crecer, volviéndolas dignas de llegar a dios: “Gib mir noch eine kleine Weile Zeit: ich will die Dinge so wie keiner lieben, / bis sie dir alle würdig sind und weit”⁵⁶. Nada está completo hasta que es mirado por el artista, que hace madurar la realidad, llevándola a plenitud (“Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still”⁵⁷).

En “¿y para qué poetas?”⁵⁸, interpretando a Rilke, observa Heidegger cómo el hombre puede cambiar lo percedero de las cosas objetivas haciéndolas salir fuera de la conciencia únicamente productiva, conciencia de la técnica que guarda en su base

⁴⁹ Blasco Pascual (1981: 235).

⁵⁰ Jiménez (1975: 213).

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Rilke (1994: 20-1): “La transitoriedad tropieza en todos los sentidos con un ser profundo. Y así todas las conformaciones de lo de este mundo no sólo se han de usar limitadamente al tiempo, sino que, en lo que podamos, han de situarse en esas significaciones superiores en que tenemos parte. Pero no en el sentido cristiano (del cual me alejo cada vez con más pasión), sino con una conciencia puramente terrenal, hondamente terrenal, felizmente terrenal, es como hay que introducir lo visto y tocado aquí hacia la órbita más amplia. No es un más allá cuya sombra oscurezca la tierra sino en un todo, en *el todo*”.

⁵⁴ Rilke (1989: 82): “Für sie ist beten immer noch: Erbauen, / aus allen Massen bauen, dass das Grauen / fast wie die Grösse wird und schön, / und: jedes Hinknien und Vertrauen / (dass es die andern nicht beschauen) / mit vielen goldenen und blauen / und bunten Kuppeln überhöhn.”

⁵⁵ *Op. cit.*: 126.

⁵⁶ *Op. cit.*: 96.

⁵⁷ *Op. cit.*: 18.

⁵⁸ Heidegger (1995).

el esquema intencional (en el cual el hombre se convierte en sujeto y el mundo en objeto). Debe el hombre introducirlas en el espacio del corazón para dejarlas surgir allí de un modo invisible. La “interiorización rememorante” escapa a la esencia de la intencionalidad, cuyo carácter (según Heidegger) consiste únicamente en querer e imponer⁵⁹, e introduce tanto al hombre como a los objetos en el ámbito más íntimo e invisible del espacio del corazón⁶⁰. Ciertamente, esta concepción absoluta de la poesía que observamos tanto en Juan Ramón como en Rilke (y que es una constante de los movimientos artísticos finiseculares —especialmente del simbolismo—) está relacionada con la crítica que efectúan ambos al progreso técnico, a la ciudad moderna (apartada de lo natural) y la educación maquinista. Para Juan Ramón este progreso, en aras de la producción, sacrifica el verdadero fin del hombre, que, como hemos visto, es la consecución de la belleza; esto se observa fundamentalmente en la educación, que forma (o fabrica) hombres productores:

Juventud que no cultiva, por desproporción agobiante diaria, su espíritu, mustio en la frescura del cuerpo semiatractivo [...], ese camino ancho y lento que lleva a la belleza universal, lo único que vale la pena de ser comprendido en nuestra existencia⁶¹.

B) La conciencia como dios. El dios futuro

Hemos visto cómo ambos poetas interiorizan la realidad exterior; pero Juan Ramón da un paso más, hasta identificar esa conciencia de la humanidad, esta conciencia en belleza, con Dios. Afirma con frecuencia que para él “no hay otro dios que la conciencia, ya que dios es sólo conciencia absoluta”. El fin del hombre no es otro que crear una conciencia única superior, el Dios de cada hombre. Esta conciencia es, a su vez, parte de una conciencia universal: “Nunca he sentido otro dios en mí y lo he cantado así, que el de mi propia conciencia, parte mínima pero integrante de la conciencia absoluta y universal que es mi dios absoluto y único”⁶². Dios sería una “conciencia inmanente del Universo”, mayor que la del hombre (según nos explica en *La corriente infinita*) pero “ciega, sorda, muda” para él. Le resta así toda posible personalidad a esta conciencia. El poeta se siente dentro de esta conciencia general (“y yo estoy dentro de ella, / dentro de tu conciencia jeneral estoy”⁶³) como el barco va

⁵⁹ Recordemos aquí que el impulso que guía a los dos poetas estudiados es el del corazón, un impulso, por tanto, amoroso. No es el deseo de posesión que se observa en el esquema intencional, sino el de completar, de llevar a plenitud en sí la realidad: “sei dein”.

⁶⁰ En *La realidad invisible* encontramos esta labor del corazón que todo lo unifica. Cfr. “Felicidad” (1999c: 130) y “Amor” (*op. cit.*: 112): “¡No, la luz no está fuera, / sino en el corazón; / el corazón es sólo el día, / no el sol, no el sol, no el sol! // El que muere es el mundo, / ¡uno no, uno no!; / ¡no, el vivir infinito no está fuera, / sino en el corazón!”

⁶¹ Jiménez (1982: 130).

⁶² *Op. cit.*: 478. Dios se identifica con el universo y el hombre, por tanto, forma parte de él; por ello puede tener intuición tanto del universo como de Dios (cfr. la nota de 1950 en Domínguez Sío 1991: 454).

⁶³ Jiménez (1999a: 343).

por el mar (“no vamos por la mar [...] / vamos por tu conciencia”). Se muestra aquí Juan Ramón cercano al pensamiento de Unamuno según vemos en *El sentimiento trágico de la vida*:

Y es que sentimos a Dios, más bien que como una conciencia sobrehumana, como la conciencia misma del linaje humano todo, pasado, presente y futuro, como la conciencia colectiva de todo el linaje, y aún más, como la conciencia total e infinita que abarca y sostiene las conciencias todas [...]. La divinidad que hay en todo, desde la más baja, es decir, desde la menos consciente forma viva hasta la más alta, pasando por nuestra conciencia humana, la sentimos personalizada, conciente de sí misma, en Dios⁶⁴.

Pero esta concepción de Dios, tanto en el propio Unamuno como en Juan Ramón Jiménez, va íntimamente unida con la idea de un Dios futuro. Unamuno⁶⁵ combina lo instintivo de Darwin con lo espiritual, elaborando su teoría a partir del voluntarismo de Schopenhauer. Considera que, aunque el fin de la evolución darwiniana⁶⁶ sea el hombre como animal más evolucionado de la escala zoológica, no acaba ahí la evolución. La conciencia, que es el centro esencial del animal humano, se caracteriza por su afán de “ser más” e incluso por el de “serlo todo”; esta conciencia, según hemos visto en el apartado anterior, impulsada por un afán de totalización, lleva al hombre a apropiarse del Universo. La fase final de esta evolución llevaría a la realización plena de la Humanidad, la definitiva y auténtica unidad de todos los hombres, en armonía con la naturaleza y con el Universo todo; la síntesis final sería aquella en que todo se hace uno con Todo. El proceso se cumple mediante la “concientización” (ya veíamos antes la función de “hacer conciencia”, de interiorizar todo lo existente). El crecimiento de la conciencia se considera como contrapuesto e inverso a la degradación de la materia: “¿No es acaso que empezó el Universo, con un cero de espíritu —y cero no es lo mismo que nada— y un infinito de materia, y marcha a acabar en un infinito de espíritu con un cero de materia?”⁶⁷.

Esta idea de la evolución hacia Dios hunde sus raíces, sin embargo, en el idealismo. Como podemos leer en Abellán (1984: 578-9) diversos intelectuales influidos por Hegel, como es el caso de Castelar⁶⁸, mantenían este concepto de evolución que

⁶⁴ Cit. en Coke-Enguidanos (1982: 128). Este autor señala acertadamente la probable influencia del pensamiento de Krause, según el cual Dios es conciencia (autointimidad) que abarca (y supera) el resto de las conciencias.

⁶⁵ Seguimos en esta exposición a Abellán (1989: 250-2).

⁶⁶ La importancia de las teorías de la evolución en el modernismo ha sido subrayada por críticos como Azam (1989: 55-6).

⁶⁷ *Apud* Abellán (1989: 251).

⁶⁸ La enorme repercusión de los discursos de este “ilustre panteísta” (según expresión de Martínez Ruiz) en la generación finisecular puede observarse en el artículo de Azorín (recogido en *Los Pueblos*) “El grande hombre en el pueblo”. Cfr. con la imagen ofrecida por Darío en la crónica de su muerte (*Castelar*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1999), conocida y citada por Juan Ramón (1999b: 81-2): “Entonces, esas crónicas de Darío, al principio parecían las mismas de Martí. Por ejemplo, La muerte de Castelar. Castelar murió estando Rubén Darío en Madrid. Él se conmovió

partía de la nada (“El ser es el primer principio de esta filosofía y esa esencia del ser es la idea, idea tan absoluta y tan indeterminada en su principio, que se confunde casi con el no ser”⁶⁹) y llegaba tras la espiritualización de todo, a la unidad divina:

Río sin ribera, movimiento sin término, sucesión indefinida, serie lógica, especie de serpiente que desde la oscuridad de la nada se levanta al ser y del ser a la naturaleza, y de la naturaleza al espíritu y del espíritu a Dios, enroscándose en el árbol de la vida universal, sistema asombroso que podréis rechazar, pero que no podréis de ninguna suerte desconocer, como el esfuerzo más grande que la razón humana ha hecho para dar conciencia de sí a la gran idea del siglo, a la idea de progreso.⁷⁰

Richard Cardwell (1991: 98) ha estudiado el discurso “científico-evolucionista, determinista, biológico, químico, orgánico, aun médico”, y su vinculación con el religioso y teológico, en la generación finisecular y en el pensamiento krausista. En ciertos textos del poeta se refleja el influjo de la teoría evolucionista⁷¹. Las citas de Juan Ramón sobre el dios final podrían multiplicarse. Dios, para él, no se sitúa en el origen, no es principio, sino Fin: “Dios, es decir, el principio, no ha sido, aunque esto parezca una paradoja, en el principio, sino que será en el fin, y por la inteligencia y el espíritu del hombre; y si fuera en el principio, no sería sin ser comprendido por el hombre hasta el fin”⁷²; Dios sería “en el fin, o como fin, Dios en conciencia final; no a lo superhombre, sino, al contrario, en hombre más sencillo cada vez”⁷³. Dios es, por tanto, el término del aspirar de todos (de ahí procede su concepto de aristocracia). En *Dios deseado y deseante* (cf. “De nuestros movimientos naturales”) aparece este movimiento continuo, natural, este “devenir” (al igual que veíamos antes en la cita de Castelar) en que se encuentran el hombre y Dios: “Aquí te formas tú con movimiento / permanente de luces y colores, / visible imagen de este movimiento / de tu devenir propio y nuestro devenir”. Dios es el fruto final y total, la conciencia universal y divinizada que fue flor y ahora es la fruta madura. Este fruto final es un todo único que unifica lo diverso, esa conciencia total que abarca todo.

En *El libro de horas* de Rilke aparece el hombre como una parte de Dios (igual que en Juan Ramón la conciencia es parte integrante de la conciencia universal): Dios rodea al poeta como una barba o un traje, los hombres son como vetas de basalto de la grandeza de Dios⁷⁴. En Rilke aparece igualmente este camino de la

mucho, porque, claro, admiraba a Castelar, por lo que Castelar tenía de admirable, e hizo esa gran crónica que se publicó en todo el mundo”.

El propio Juan Ramón, según afirma Domínguez Sío (1991: 381), escribe unos endecasílabos altisonantes “En la muerte de Castelar”, llevado por su admiración.

⁶⁹ Apud Abellán (1984: 578).

⁷⁰ Abellán (1984: 579).

⁷¹ Jiménez (1975: 217).

⁷² Jiménez (1982: 373-4).

⁷³ *Op. cit.*: 490.

⁷⁴ “Wir wissen, dass uns Gott umwallte / gross wie ein Bart und wie ein Kleid. / Wir sind wie Adern im Basalte / in Gottes harter Herrlichkeit” (Rilke, 1989: 66).

Humanidad hacia Dios que acaba reasumiéndolo todo en sí (esta conciencia es la de la conciencia en belleza —no lo olvidemos—: la del artista), todo el pasado del mundo. Es el artista quien comienza este camino de creación de Dios. En el poeta de Praga se asocia esta idea con la de los infinitos mundos (cuyo origen puede estar en el espiritismo o la teosofía):

Y, ahora, el postrer valor de este libro es el conocimiento de un arte que no es sino un camino y comprende en sí un maduro existir. Con cada obra que extraes de ti, creas espacio para alguna energía. Y la última que llega traerá consigo todo lo que nos es efectivo y esencial; porque será el más vasto espacio pleno de toda fuerza. Eso sólo lo alcanza uno, pero todos los creadores están en el presentimiento de ese solitario. Nada habrá fuera de él; porque árboles y montes, nubes y olas no fueron sino símbolos de aquella realidad que él encuentra en sí⁷⁵. Todo ha confluído a él, y todas las fuerzas que luchaban entre sí, tiemblan bajo su voluntad. [...] Y si hace un gesto, creará, proyectando en la infinitud muchos millones de mundos sobre los que recomenzará el mismo juego: seres más maduros se multiplicarán, luego se unirán y, tras dilatado combate, formarán de nuevo uno que tendrá todo en sí, un creador de esa forma de eternidad, un grande en el espacio, uno con gestos que esculpen. De ese modo, cada generación se eleva como una cadena, de dios en dios. Y cada dios es todo el pasado de un mundo, su postrer sentido, su expresión uniforme y, al tiempo, la posibilidad de una nueva vida. Y no sé cómo madurarán otros mundos lejanos hasta ser dioses. Pero, para nosotros, el camino es el arte; porque, entre nosotros, los artistas son los más sedientos, los que se lo beben todo [...]. Reciben fragmentos de vida y dan la vida. Pero aunque hayan recibido la vida y conllevan el mundo con todos sus poderes y posibilidades, darán algo más allá...

Siento que somos los ancestros de un dios y que, con nuestras más hondas soledades, alcanzaremos su inicio a través de los siglos⁷⁶.

Pero si este final alcanzado en la evolución no es en Juan Ramón el superhombre sino el hombre más sencillo (en próximos apartados veremos más claramente cómo no puede separarse del pueblo) en Rilke este último creador tampoco tendrá rasgos semejantes al superhombre nietzscheano, sino que se verá también identificado con el campesino (“el sencillo”, “el labrador”): “Denn du bist nicht der Schönumscharte, / um welchen sich der Reichtum reiht. / Du bist der Schlichte, welcher sparte. / Du bist der Bauer mit dem Barte / von Ewigkeit zu Ewigkeit”⁷⁷.

El artista es el antepasado de Dios y, en la soledad más profunda, se toca el comienzo de este Dios en los siglos venideros. La clave de esta evolución continua que apreciamos en el texto de Rilke puede observarse en la cita de Castelar en la que se muestra como la gran idea del siglo la idea de progreso. Así lo observamos en una

⁷⁵ Obsérvese esta vinculación que se produce ya en esta época de Rilke entre el dios y el espacio pleno.

⁷⁶ Rilke (2000: 113-4).

⁷⁷ Rilke (1989: 60).

de las tesis fundamentales del espiritismo, tal y como podemos leer en el libro de Manuel González Soriano *El espiritismo es la filosofía*⁷⁸:

Progreso infinito (en desarrollo de sus propiedades y de la esencia universal constitutiva de todo cuanto no es el Espíritu divino, aunque incluida en Dios como ser). Evolucionismo universal de la esencia para la realización del progreso, en pluralidad de mundos de sustancias y de seres.

No podemos olvidar aquí la relación que podría existir entre esta infinidad de fases en la vida permanente de cada ser que postula el espiritismo y la idea que encontramos en Juan Ramón (heredera del krausismo⁷⁹) según la cual el hombre es siempre un *hombre en sucesión* hacia una perfección que atribuimos a Dios, pero que no es otra cosa que el destino último de la Humanidad. Vivir es para Juan Ramón (nos dice Javier Blasco) un permanente olvido del *yo alcanzado* ayer y permanente búsqueda de un *yo superior* para mañana⁸⁰.

Es en su viaje a Rusia —nos describe Angelloz— cuando Rilke descubre que aún no ha podido dibujarse con precisión la figura de Dios porque éste (al igual que el pueblo ruso) “está en devenir”, se transforma, crece y madura con el hombre. La hora de Dios no ha sonado aún y quizá deba ser el poeta quien lo cree. Rilke descubre que la misión que debe cumplir es la de cantar el crecimiento y la grandeza del Dios futuro. Este es el Dios que se refleja en *El libro de horas*, un Dios eterno y futuro, siempre en devenir. Dios es el objeto de revelaciones sucesivas, de aproximaciones cada vez más exactas y aunque exista en lo infinito del pasado, no será creado del todo por los hombres más que en lo infinito del porvenir:

¿Por qué no piensa que Él es el venido, el que desde la eternidad está por venir, el Ser futuro, el fruto último de un árbol cuyas hojas somos? ¿Qué le impide proyectar su nacimiento en los tiempos por llegar y vivir su propia vida como un día de dolores y de belleza en la historia de una gran preñez? ¿No es necesario acaso que Él llegue el último para poder contenerlo todo? ¿Qué sentido tendríamos si aquel hacia quien tiende nuestro anhelo hubiera venido ya? Como las abejas acumulan miel, nosotros libamos en todo lo más dulce y con él lo construimos⁸¹.

⁷⁸ Abellán (1988: 429).

⁷⁹ Blasco Pascual (1990: 289).

⁸⁰ No habría que olvidar sin embargo (como nos recuerda Abellán) la relación existente entre krausismo y espiritismo. En la obra de González Soriano citada anteriormente se identifica espiritismo y filosofía natural, al tratar de ajustar los principios del espiritismo a los de la razón científica y a los de la lógica más estricta, que para el autor es la defendida por los krausistas. Abellán llega a plantearse hasta qué punto el espiritismo defendido en esta obra no es krausismo camuflado, o si el krausismo no es en ella una forma peculiar de exponer la doctrina espiritista en su pura ortodoxia.

⁸¹ Cit. de Angelloz (1955: 85-6).

Dios como fruto madurado —que veíamos antes en Juan Ramón— es un símbolo permanente en *El libro de horas*⁸² y nos abre a otros de los temas fundamentales en las obras de ambos poetas: la creación de Dios por el hombre.

C) Dios como producto del hombre

Ya hemos visto anteriormente cómo observa Juan Ramón que Dios será “por la inteligencia y el espíritu del hombre”. El hombre debe ascender a un dios no existente de por sí, sino que el propio hombre está creando y que depende de la creación de nuestro propio yo superior. Dios es así el fin del aspirar de toda la Humanidad, de su ascenso (perfeccionamiento). Dios sería “el hombre supremo deseado”, realizado por todos y cada uno de los hombres, cuando éstos realizan su propia vocación⁸³ (y así se liberan, al vivir según la verdad y la belleza):

Dueños de nuestra edad podemos aspirar también o además a ideales particulares, religiones personales, ciencia, poesía, arte, que no sean necesariamente consuelo de carencias, sino raíz de nuestras alas, paz y gozo; vocaciones fundadas en el concepto, más presente de belleza y verdad; íntimas de ideal seguro, es decir, concepto más humano y más divino también, ya que, cumpliendo nuestra vocación, estamos realizando a Dios en verdad y belleza.⁸⁴

Tanto en Juan Ramón Jiménez como en Rilke se da la conciencia de vocación y misión: el poeta está consagrado a la creación de Dios y este es su trabajo, al que debe dedicarse con absoluta integridad, en un esfuerzo permanente (es el concepto juanramoniano de “trabajo gustoso”)⁸⁵. Mediante este trabajo van creando lo absoluto, el dios que está por venir.

En *Dios deseado y deseante* aparece un dios “creado y recreado” (“El nombre conseguido de los nombres”); frente al dios de las religiones en el que no ha podido creer, un dios forjado por él (“historia que yo mismo he creado / desde toda mi vida”). Así, el poeta cumple la misión de ir llenando a ese dios: “Y yo, dios deseante,

⁸² “Gott reift” (Rilke 1989: 34); “Ich aber will dich begreifen / wie dich die Erde begreift; / mit meinem Reifen / reift / dein Reich” (*op. cit.*: 134); “Du bist der Mündige, der Meister, / und keiner hat dich lernen sehn” (*op. cit.*: 132); “Die Wurzel Gott hat Frucht getragen, / geht hin, die Glocken zu zerschlagen; / wir kommen zu den stillern Tagen, / in denen reif die Stunde steht. / Die Wurzel Gott hat Frucht getragen” (*op. cit.*: 56).

⁸³ Esta creencia es una de las más arraigadas en Juan Ramón Jiménez, según él mismo afirma (1981:131).

⁸⁴ Jiménez (1982: 405).

⁸⁵ Para Juan Ramón Jiménez (1975: 216) ésta es la tarea que todo hombre tiene en su vida: “Y esta idea de que dios existirá en el fin y de que cada uno de nosotros se hace su dios con el trabajo vocativo de su vida, porque en ese trabajo está el encuentro con la conciencia, no ha variado en mí desde la juventud. Yo nunca olvidaré que la ética de Spinoza brotó del amor con que pulía los diamantes, ya que éste era su maravilloso oficio, su gastarse las manos: pulidor de diamantes”.

deseando; / yo que te estoy llenando, en amoroso / llenar, en última conciencia mía, / como el sol o la luna, dios, / de un mundo todo y uno para todos”⁸⁶.

Si en apartados anteriores podía observarse cómo Juan Ramón Jiménez realiza toda una labor de interiorización del mundo exterior, viendo los seres en belleza, ahora comprobamos que el fin de esta tarea es crear a Dios. Los poetas se encargan de ir recogiendo, libando la belleza a través de los tiempos⁸⁷, convirtiéndose así en tesoreros de Dios, al ir reuniéndolo con su esfuerzo: “Tú, conciencia de dios, eres presente fijo, / esencia tesorera de dios mío, / con todas las edades / de colores, de músicas, de voces, / en país de países” (“En país de países”)⁸⁸. El poeta crea un mundo para Dios, para que Dios llegue y venga a él tomando posesión del mismo (este dios último que, como decía Rilke, habría de llegar el último para poder contenerlo todo)⁸⁹. El poeta dilata su conciencia, ensanchando el mundo para Dios (“ella se dilató y hoy llena un mundo / que yo ensanché para este niñodios”⁹⁰). En este punto de su evolución poética, Juan Ramón entiende toda su obra como creación de un mundo, mediante la belleza, cuyo fin será Dios:

Que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir general, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza⁹¹.

En la cita de Rilke con la que concluíamos el apartado anterior podía observarse cómo el poeta tenía la misión de construir a Dios. Como afirma Angeloz, el sentido del hombre según Rilke es crear a Dios, ser el constructor de la catedral-Dios, hasta tal punto que el poeta es llamado “artesano de Dios”. En *El libro de horas* los versos en este sentido se multiplican: el monje-poeta construye a Dios⁹²; lo viste⁹³; lo pinta⁹⁴, aunque quisiera dibujarlo sobre el cielo de un confín al otro⁹⁵; le hubiera gustado, incluso, formararlo como una montaña. Pero, como en Juan Ramón, es misión de

⁸⁶ Jiménez (1999a: 289).

⁸⁷ Sánchez Barbudo (1962: 186) señala el carácter hegeliano de esta tarea.

⁸⁸ Jiménez (1999a: 305).

⁸⁹ Ciertamente parecen entrelazarse dos motivos paulinos, pero liberados de su sentido trascendente: por una parte la apokatástasis o consumación de todo en Dios (tema central en *El sentimiento trágico de la vida* y muy querido por el panteísmo krausista), por otra la entrega, una vez conseguida la victoria final, de la creación sometida por Cristo al Padre. Pero aquí es el poeta el que cumple el papel de Cristo y Dios no es sino el fruto de esta labor inmanente.

⁹⁰ Jiménez (1999a: 321).

⁹¹ *Op. cit.*: 260.

⁹² Rilke (1989: 42): “Sieh, Gott, es kommt ein Neuer an dir bauen”.

⁹³ Así, le dice Dios al hombre antes de nacer: “Von deinen Sinnen hinausgesandt, / geh bis an deiner Sehnsucht Rand; / gib mir Gewand.” (*op. cit.*: 92).

⁹⁴ *Op. cit.*: 36: “Was irren meine Hände in den Pinseln? / Wenn ich dich male, Gott, du merkst es kaum”.

⁹⁵ *Op. cit.*: 40: “Gemalt hätt ich dich: nicht an die Wand, / an den Himmel selber von Rand zu Rand”.

todo hombre (y no sólo del poeta) crear a Dios: "Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff. [...] // Wir steigen in die wiegenden Gerüste, / in unsern Händen hängt der Hammer schwer, / bis eine Stunde uns die Stirnen küsste, / die strahlend und als ob sie Alles wüsste / von dir kommt, wie der Wind vom Meer"⁹⁶. Por ello, todo trabajo humano, tanto pintar como segar es orar, ya que despliega a Dios⁹⁷.

Éste no aparece en *El libro de horas* como Padre, sino como hijo del poeta, creado por éste. Pero frente a la finitud del creador, el hijo es inmortal (como la obra juanramoniana, el dios creado, es eterno) y más grande que el propio poeta que lo ha creado. Este Dios, al igual que sucede en el poeta español (cf. "El nombre conseguido de los nombres"), hereda ("Du bist der Erbe") toda la belleza del mundo (belleza creada por el hombre —ciudades repletas de arte como las de la Italia renacentista, las canciones, la música— y también belleza natural —campos, jardines, rocío—) atesorada a lo largo de los siglos, hasta completar esa gran totalidad de Belleza eterna, imprecadera⁹⁸.

Según hemos podido comprobar en lo dicho hasta ahora, el Dios de Rilke y Juan Ramón es un dios inmanente. Se trata (como afirma Azam⁹⁹ citando a Tillich) de una negación de la trascendencia, cuyos valores el hombre recupera para aplicárselos a sí mismo bajo la forma de la "auto-trascendencia". No se cree en un Dios absoluto, creador y salvador, ni por tanto se espera nada de él: las esperanzas recaen en el desarrollo del hombre, capaz (mediante un progreso infinito) de cumplir la realidad trascendente y divina que lleva en sí mismo. Este dios se identifica, pues, con el hombre, con una conciencia humana universal ("hombre supremo deseado"), que, en este sentido está dentro del hombre y lo desborda (pero no porque sea alteridad o trascendencia sino como conciencia absoluta, totalizante —en una concepción muy cercana al pensamiento hegeliano—):

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una

⁹⁶ *Op. cit.*: 46.

⁹⁷ *Op. cit.*: 66: "Es gibt im Grunde nur Gebete, / so sind die Hände uns geweiht, / dass sie nichts schufen, was nicht flehte; / ob einer malte oder mähte, / schon aus dem Ringen der Geräte / entfaltete sich Frömmigkeit".

⁹⁸ Así se observa en el siguiente poema (del que sólo citamos la primera estrofa): "Und du erbst das Grün / vergangner Gärten und das stille Blau / zerfallner Himmel. / Tau aus tausend Tagen, / die vielen Sommer, die die Sonnen sagen, / und lauter Frühlinge mit Glanz und Klagen / wie viele Briefe einer jungen Frau. / Du erbst die Herbst, die wie Prunkgewänder / in der Erinnerung von Dichtern liegen, / und alle Winter, wie verwaiste Länder, / scheinen sich leise an dich anzuschmiegen. / Du erbst Venedig und Kasan und Rom, / Florenz wird dein sein, der Pisaner Dom, / die Troitzka Lawra und das Monastir, / das unter Kiew's Gärten ein Gewirr / von Gängen bildet, dunkel und verschlungen, - / Moskau mit Glocken wie Erinnerungen, - / und Klang wird dein sein: Geigen, Hörner, Zungen, / und jedes Lied, das tief genug erklungen, / wird an dir glänzen wie ein Edelstein." (*Op. cit.*: 124-6).

⁹⁹ Azam (1989: 18).

forma de deísmo bastante. Y esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno¹⁰⁰ y los supera en su totalidad¹⁰¹.

Las declaraciones de Juan Ramón al respecto son múltiples: la religión es un método para alcanzar la “inmanencia divina” que todo hombre lleva dentro, pues lo “divino está en nosotros, en nuestra propia entraña humana, como un diamante en una mina”; Dios no es sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable¹⁰². Por esto último encuentra la forma suprema de lo bello en lo místico panteísta y la poesía como forma de religión: “Lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado”¹⁰³.

La idea judeocristiana de Dios (trascendente, personal, absoluto con respecto al hombre) es rechazada por Juan Ramón. Dios es una idea inventada por el hombre para poder comunicarse con lo absoluto¹⁰⁴, de ahí que no crea en el dios de las religiones e incluso tenga que limpiar las distintas imágenes de Dios que los hombres han interpuesto a lo largo de los siglos: “Como en el infinito, Dios, / vuelvo a tu origen (tu origen que es mi fin) / y quizás a tu fin, sin nada de ese enmedio / que las jentes te han puesto encima / de tu sola, tu limpia luz. // Y yo no necesito en mí que tú, Dios, seas, / ese dechado nulo / que millones de manos, / sin saber lo que hacían, te bordaron, / por modelo, en un cáñamo / que fue limpio, fue limpio”¹⁰⁵.

Dios sería, como ha dicho Coke-Enguidanos, proyección de la conciencia de la raza humana¹⁰⁶; llega a afirmar Juan Ramón que lo divino es sólo la “calidad mayor” (1982: 491), con lo que se reduce a “lo mejor” del hombre, a una proyección humana. Estamos ante una concepción de lo divino semejante a la de Feuerbach o Nietzsche (autores cuyo pensamiento había penetrado con fuerza en España).

Nietzsche era conocido y apreciado por Juan Ramón (1967: 280-1)¹⁰⁷. En cuanto a Feuerbach, diversos pensadores españoles llegaron a posiciones muy cercanas a partir del pensamiento de Hegel. Es el caso de Pi y Margall¹⁰⁸, cuya afinidad con algunos de los conceptos juanramonianos es sorprendente. El punto de partida de

¹⁰⁰ Estos tres elementos (belleza, amor contemplativo y heroísmo) aparecen igualmente en *Las elegías de Duino* como belleza, amor no correspondido y heroísmo; en ellos se da la relación sin objeto, aparte de los intereses concretos.

¹⁰¹ Jiménez (1999a: 260)

¹⁰² Jiménez (1982: 341), Santos Escudero (1975: 540).

¹⁰³ Jiménez (1999a: 259).

¹⁰⁴ Jiménez (1982: 83).

¹⁰⁵ Jiménez (1999a: 352). Cfr. también Jiménez (2000: 133)

¹⁰⁶ Coke-Enguidanos (1982:128). Aquí aparece esta idea asociada a la traducción del *Ideal de la humanidad para la vida*.

¹⁰⁷ Sobre la influencia de Nietzsche en J. R. Jiménez, cfr. Vázquez Medel (2002).

¹⁰⁸ Seguimos a Abellán (1984: 589-92). La influencia del panteísmo de Pi y Margall es evidente en otros autores españoles finiseculares, como es el caso de Azorín (cfr. el artículo “El 11 de febrero. Pi y Margall”). Juan Ramón Jiménez (1987: 145-6) realiza un elogioso retrato del político en *Españoles de tres mundos*. En sus conversaciones con Juan Guerrero (1998: 335) dice haberlo visto varias veces y haber asistido a su entierro.

la metafísica pimargalliana es el panteísmo hegeliano. Dios y el mundo viven una misma vida; Dios y el Universo son una sola sustancia (recuérdese: “los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”). Lo absoluto sólo llega a ser sujeto-objeto cuando se siente y se conoce de forma que su sujeto es su objeto, en sí y para sí. Esta síntesis sólo se verifica en el hombre. Por ello “el hombre es Dios”. El Dios que el hombre adora es una ilusión del alma, por lo que todo altar debe ser derribado: “Ya que no seamos Dios, ¿no somos por lo menos su conciencia?”. El humanismo sustituye a la concepción teísta, al comprender que Dios no es sino el símbolo de la propia conciencia del hombre.

Pi y Margall realiza la traslación al sujeto antropocéntrico de los atributos divinos. Ahora es el hombre (igual que en Juan Ramón) quien únicamente recibe con propiedad las determinaciones tradicionalmente aplicadas a la divinidad. La idea de lo divino (como en Juan Ramón) no se ha perdido por completo, sino que ha cambiado de sujeto, al ocupar el hombre el puesto que tradicionalmente ocupaba Dios, de forma que la trascendencia es absorbida por la inmanencia. No se da tanto un ateísmo como un “antropoteísmo” (los atributos de la divinidad aplicados al hombre), una divinización del hombre en cuanto especie humana. Se observa, como en algunos momentos sucede también en el poeta de Moguer, un cierto rechazo a disolver por completo el individuo en la totalidad (reacción de la izquierda hegeliana), conciliando lo infinito con lo finito, así como el mantenimiento de la hipótesis de Dios, si bien éste ha dejado de ser un Dios personal y se ha convertido en una especie de “alma de la naturaleza” (también esto se observa en Juan Ramón Jiménez).

Para Rilke, Dios no es anterior (ya hemos observado que según Juan Ramón, no está en el origen, no es creador), puesto que se realizará (según vimos) solamente al final de una larga evolución. Tampoco es superior al hombre y no sólo engloba a la naturaleza humana, sino que, según Angelloz, podría aceptar y comprender hasta a la máquina. Las cosas de aquí abajo no son, por tanto, de un orden inferior, sino que participan de esta ascensión que lleva todo hacia Dios; en él se realizan. Rilke se encuentra muy lejos de huir de la tierra para tender hacia un Dios trascendente; es un poeta de la inmanencia. Su alabanza de la existencia terrena (“Hiersein ist herrlich!”), rechaza implícitamente el más allá¹⁰⁹, que no tiene sitio en el mundo rilkeano. La trascendencia aparece en la inmanencia, como señala Angelloz (1955: 242) citando a Franz Josef Brech:

La trascendencia ha sido absorbida en la inmanencia, pero de modo tal que la inmanencia subsiste en toda su dureza, aunque conservando la cualidad trascendental; el más allá es integrado (beheimatet) en el más acá mismo, pero de manera que éste no se convierte en un escalón o en un puente que lleva al más allá, pues, de hecho, debe contener en sí mismo el perfume y el encanto de ese más allá, que es otra cosa.

¹⁰⁹ También en Juan Ramón encontramos afirmaciones de este tipo. Así en “Quemarse del do” declara la existencia propia como fin (en ella hay que encontrar el paraíso); nuestra vida es la mejor y la definitiva (aunque habla de vidas después de la muerte).

Ya no se trata, como para los filósofos idealistas, de buscar el infinito, de vencer y superar lo finito. El más acá y el más allá, trascendencia e inmanencia, invisible y visible, cielo y tierra, se confunden en la identidad del ser. Dios es producto, obra humana, y depende totalmente del hombre: "Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? / Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) / Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) / Bin dein Gewand und dein Gewerbe, / mit mir verlierst du deinen Sinn"¹¹⁰. Por esto, el poeta-monje (como señala Bermúdez-Cañete, 1989: 12) es a la vez egocéntrico, infatuado de su poder de crear a Dios, y humilde, puesto que la tarea estética exige desasimiento.

D) Fusión en el todo

Partíamos en un principio de la interiorización de los seres en la conciencia del poeta. Sin embargo, este hecho conlleva con frecuencia la pérdida de límites entre lo exterior y lo interior, con lo cual fácilmente puede pasarse de una unión interna a una identificación con la cosa misma. Este tránsito se hace evidente en un texto de Rilke:

Ich bin auch so heillos nach außen gekehrt, darum auch zerstreut von allem, nichts ablehnend, meine Sinne gehen, ohne mich zu fragen, zu allem Störenden über; da ist ein Geräusch, so geb ich mich auf und *bin* dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz eingestellte auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende¹¹¹.

No debe extrañarnos si observamos que el principio básico para Juan Ramón (y que guía, por consiguiente, el proceso de interiorización) es el de estar fundido con todo. El principio de fusión¹¹² es la norma suprema de la relación humana ("fundirnos con todo en lo que podamos"). Este principio de fusión debe ponerse en relación con la intimidad existente entre todos los seres y el fundamento amoroso de esta "concienciación" de la realidad exterior. Mediante la contemplación de lo real (uno de cuyos estados es el amor) se llega a una íntima y profunda fusión con el todo:

Los estados de la contemplación de lo inefable son panteísmo, misticismo (no me refiero precisamente a lo religioso), amor, es decir, comunicación, hallazgo, entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible y la invisible, en el doble todo, cuya sombra absoluta es la doble nada¹¹³.

¹¹⁰ Rilke (1989: 58).

¹¹¹ Günther (1952: 42).

¹¹² Cf. Juan Ramón Jiménez (1982: 21-2).

¹¹³ *Op. cit.*: 82. El todo (el Ser) y su identificación con la Nada, que aparece con frecuencia en Juan Ramón Jiménez (cfr. "El otoño" y en *Dios deseado y deseante*, poema 41) y en Rilke, se encuentra ya en el idealismo alemán (especialmente en Hegel). No es casualidad que algunos críticos, como Feodor Steppuhn (cf. Angelloz 1955: 83) haya consagrado un artículo a demostrar cómo Rilke desempeñó en la poesía lírica el mismo papel que Hegel en la filosofía, cómo traspuso al dominio místico el "teologismo" del metafísico, uniendo la trascendencia de Plotino a la inmanencia de Eckhart.

El fin de la poesía, de la existencia, el “dios deseante” al que se abandona, será, por tanto, fusión con la naturaleza, “entrega absoluta” del hombre a la naturaleza “de donde salió sin dios” (1981: 131). Es el mito de Narciso, que con frecuencia glosa el poeta, para mostrar que no es a sí mismo a quien se entrega, sino a la naturaleza, pero a una naturaleza transformada por el hombre (pues de ella salió sin dios y a ella —como dios— vuelve). Pero en otros textos ni siquiera habla de naturaleza transformada, sino de regreso al origen elemental:

Nunca he sentido otro dios en mí y lo he cantado así, que el de mi propia conciencia, parte mínima pero integrante de la conciencia absoluta universal que es mi dios absoluto y único. Y para mí el mito verdadero del auténtico Narciso significa el ansia inmanente de lo elemental de donde salió el hombre y adonde tiene que volver, no un echarse al agua por estar prendado de sí mismo, esa estupidez corriente, sino un fundirse con la Naturaleza, un morirse reintegrante, sin pasar tampoco por pompas fúnebres vanidosas, ni honras de muertos [...]: agua, aire, fuego y tierra otra vez¹¹⁴.

El hombre está hecho de naturaleza, es naturaleza y siente deseos de volver a ella. La sustancia que lo forma es la misma de la naturaleza, es la sustancia eterna de lo elemental. Fusionado su yo con el mundo de los elementos, el poeta cree poseer la sustancia perdurable de la tierra como propia. Juan Ramón es aquí un místico de la unión con la naturaleza y un panteísta, pues postula una sustancia única y eterna, que puede cambiarse en divina. La naturaleza es madre, matriz del poeta, y a ella regresa. Sólo en la fusión con ella puede sentirse la totalidad y, en esta totalidad, la eternidad: “Y abajo, muy debajo de mí, en tierra subidísima, / que llega a mi exactísimo ahondar, / una madre callada de boca me sustenta, / como me sustentó en su falda viva, / [...] y siente ya conmigo todas las estrellas / de la redonda, plena eternidad nocturna”¹¹⁵.

Rilke, afirma Werner Günther (1952: 40), quería ver anulados todos los límites y sumergirse en el Universo, buscando sólo la unidad. Esta Unidad es, sin embargo, interna. La unidad —y esto es igualmente aplicable a Juan Ramón— puede ser

De igual modo, la muerte es la otra cara de la vida, la que la completa, formando un todo con ella, la gran unidad. Cfr. Rilke (1994: 19-20): “*La afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se muestran como una sola cosa en las Elegías*. Admitir la una sin la otra, se siente, como aquí se siente y solemniza, una limitación que, en definitiva, excluiría todo lo infinito. La muerte es el lado de la vida que no da hacia nosotros, el lado que no nos está iluminado: debemos intentar realzar la máxima conciencia de nuestro existir, que reside en *ambos dominios ilimitados y se nutre inagotablemente de ambos*... La verdadera forma de la vida cruza a través de ambos territorios, y la sangre del máximo giro se abre paso a través de ambos, *no hay ni un aquende ni un allende, sino la gran unidad*, en que tienen su morada los seres que nos sobrepujan, los “ángeles””.

Sobre la muerte como complemento de la vida, cfr. Domínguez Sio (1991). Esta misma autora (*op. cit.*: 1121-30) analiza la idea de comunión de los vivos con los muertos en el krausismo y su influencia en Juan Ramón. Sobre la vinculación del concepto “realidad invisible” con la muerte, cfr. Martínez Torrá (1999: 45-6).

¹¹⁴ Jiménez (1982: 478).

¹¹⁵ Jiménez (1999a: 285-6).

sólo en la soledad, en el yo (conciencia): la más alta unificación, totalización, del sentido del ser es el más elevado aislamiento. Si en Juan Ramón vemos el retorno del hombre a la naturaleza de la que había salido, Angeloz cree encontrar en Rilke las tres fases de la metafísica alemana (que concuerdan con la interpretación del mito de Narciso como regreso a la tierra que propone Juan Ramón Jiménez): la estación, en la cual la divinidad, la “naturaleza no naturada” es, como la nada, una e inmóvil (“el todo que es la nada”, según Juan Ramón); la procesión, “naturaleza naturada” en cuyo curso Dios se manifiesta para conocerse y se expresa por las criaturas; la conversión, o retorno de la diversidad a la unidad primitiva, retorno a Dios, quien consume la historia del mundo. Dirigirse a Dios no significa para Rilke un movimiento distinto que dirigirse hacia la tierra; el objetivo de toda la evolución humana es poder pensar a Dios y a la Tierra en un mismo pensamiento.

En Rilke observamos también el elemento natural que todo lo unifica, la sustancia única (Dios es la más profunda esencia de las cosas: “der Dinge tiefer Inbegriff”¹¹⁶) que está presente en todos los seres. Aparece como energía vital en el mundo (“Das ist das wundersame Spiel der Kräfte / dass sie so dienend durch die Dinge gehn”¹¹⁷), como savia que da vida a la realidad, como suelo que es permanencia y sostiene todo lo que vive. Sólo desde esta unión íntima con la naturaleza, con el Todo, puede tener lugar el verdadero canto. En Juan Ramón aparece el símbolo del regazo materno; también en Rilke es el regazo un símbolo privilegiado. El pájaro expresa para él el símbolo del poeta (como en J. R. Jiménez), porque puede interiorizar toda la realidad al estar en el regazo:

Este canto puede, por un instante, hacer del mundo entero un mundo interior, pues sentimos que el pájaro no hace distinción alguna entre su propio corazón y el del mundo. Todo cuanto es animal y humano gana mucho en este trasplante de la vida que madura en un regazo materno, pues esta se convierte tanto más en el mundo, cuanto que, en el exterior, la participación del mundo en esta madurez se halla restringida¹¹⁸.

Así, el animal tiene una relación con el Todo de la que el hombre ha sido apartado y a la que tiene que volver: “O Seligkeit der kleinen Kreatur, / die immer bleibt im Schoosse, der sie austrug; / o Glück der Mücke, die noch innen hüpf, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooss ist Alles”¹¹⁹.

3. EL PUEBLO

Al inicio de este trabajo se apuntaba la crítica de Juan Ramón al alejamiento del pueblo por parte de Rilke debido a una falsa concepción de la aristocracia. Para el

¹¹⁶ Rilke (1989: 148).

¹¹⁷ *Op. cit.*: 42.

¹¹⁸ Cit. de Angeloz (1955: 227).

¹¹⁹ Rilke (1994: 76).

poeta español el campesino es panteísta y místico, porque “ama su tierra, su agua, su aire, su fuego elementales” (1982: 63). El pueblo se encuentra asimilado a la naturaleza, es su prójimo, su semejante, su confidente; por ello, ésta le confía sus secretos y, así, el pueblo puede crear igual que ella. Si los elementos, como veíamos antes, lo contienen todo, son la inmanencia de lo existente, así el pueblo (equiparado, por tanto a lo elemental) lo abarca todo:

Cuando nos representamos los elementos de la naturaleza, tierra, aire, fuego, agua, nos parece como si ellos lo supieran todo, como si fueran reserva, inmanencia secreta y total. [...] Pues el pueblo es humanidad elemental y podemos estar seguros de que lo contiene todo, como la naturaleza, y de que todo podemos aprenderlo de él (1982: 410).

Al estar íntimamente unido a la tierra, está cercano a la fuente de la poesía. Por eso para crear poesía panteísta hay que estar ligado al pueblo: “Los poetas panteístas suelen ser de oríjen humilde o han vivido su infancia en el campo o en los pueblos, cerca del pueblo verdadero” (1982: 87). El pueblo contiene el secreto de la poesía y de la verdad. Como ha observado Domínguez Sío (1991: 1010), esta concepción de lo popular, fundamental en la obra de J. R. Jiménez, tiene su origen en el krausismo.

Rilke, atacado por Juan Ramón por este alejamiento del pueblo, está sin embargo, muy cercano a los principios señalados anteriormente. En su viaje a Rusia había descubierto, frente a la sociedad occidental aburguesada, un pueblo que vivía unido con la naturaleza. Ya observamos antes en una cita cómo para Rilke Dios no es la riqueza sino “el labrador barbudo”. En el libro tercero de *El libro de horas* es donde mejor se ofrece el contraste entre la ciudad y la naturaleza. Frente a la riqueza y la aristocracia, reivindica al pobre, que es más puro que los ricos. Es el pobre errante, el leproso expulsado de la ciudad con el que se identifica Dios (“Du bist der Arme, du der Mittellose, / du bist der Stein, der keine Stätte hat, / du bist der fortgeworfene Leprose, / der mit der Klapper umgeht vor der Stadt”¹²⁰), símbolo muy cercano a la “aristocracia de la intemperie” que propugna Juan Ramón (y que se encuentra en tantos poetas de la época). Rilke une estos pobres a la naturaleza: su vida es como la de los animales, están llenos de recuerdos de prados, piedras y nieve¹²¹, se les compara a los pájaros, a arroyos, a la lluvia; sus ojos han visto el mar; su casa es como la tierra.

La figura de San Francisco culmina en Rilke la concepción del hombre y del poeta en *El libro de horas*. En su vida se encuentra en comunión con la naturaleza (plantas y animales) y de su canto salen los pólenes que fecundan la tierra (“Dann aber lösten seines Liedes Pollen / sich leise los aus seinem roten Mund / und trieben träumend zu den Liebevollen / und fielen in die offenen Corollen / und sanken langsam auf den Blütengrund”¹²²). Al morir, su cuerpo se reparte y se funde con la naturaleza (como el Narciso de Juan Ramón) a la que fecunda: “Und als er starb, so leicht

¹²⁰ Rilke (1989: 196).

¹²¹ *Op. cit.*: 202.

¹²² *Op. cit.*: 212.

wie ohne Namen, / da war er ausgeteilt: sein Samen rann / in Bächen, in den Bäumen
sang sein Samen / und sah ihn ruhig aus den Blumen an¹²³.

Este ideal franciscano de pobreza unido a la creación poética (frecuente, por otra parte en el Fin de siglo) caracteriza toda la obra de Rilke¹²⁴: el artista ha de ser un pobre¹²⁵, como van Gogh, en quien “revive algo de San Francisco”¹²⁶, pues “lo ve todo como pobre”¹²⁷ y lo expresa “con toda sencillez, como para gente pobre que pueda entenderlo”¹²⁸. La pobreza es la mejor preparación para la identificación con las cosas¹²⁹.

En Juan Ramón, la persona de Francisco Giner de los Ríos actúa como contrafigura (laica y consciente —de ahí que lo asocie a San Agustín¹³⁰—) de San Francisco; el poeta reacciona contra la identificación de ambos¹³¹. Francisco Giner encarna la persona hecha poesía, mostrando numerosas concomitancias con el San Francisco de Rilke: la pobreza (como se manifiesta en “El pobre señor ha muerto”), su identificación con los cuatro elementos (“Fue como la estatua viva de sí mismo, estatua de tierra, de viento, de agua, de fuego”¹³²) y de un modo especial con la luz, su amor por cada ser¹³³ hasta hacerse uno con ellos¹³⁴, pero no por gracia sobrenatural sino por esfuerzo constante y consciente que se vence a sí mismo¹³⁵.

¹²³ *Op. cit.*: 214.

¹²⁴ Cfr. Blanch (1981: 31).

¹²⁵ Rilke (1985: 50-1): “Otra vez un pobre. Y qué progreso en la pobreza desde los tiempos de Verlaine (si no es que Verlaine fue ya un retroceso), quien en “Mon Testament” escribe “Je ne donne rien aux pauvres parce que je suis un pauvre moi-même”, y en casi toda su obra muestra este no dar, esa amargada exhibición de manos vacías, para la que no tuvo tiempo Cézanne en los últimos treinta años”.

¹²⁶ *Op. cit.*: 24.

¹²⁷ *Op. cit.*: 25.

¹²⁸ *Op. cit.*

¹²⁹ Cfr. Rilke (1976: 217, 264).

¹³⁰ Jiménez (1998: 186): “Don Francisco Giner, aquel San Agustín que algunos, que no le conocieron, tomaron por un San Francisco de Asís”. *Ibid.*: 201: “La madera de santo. (No un Gonzaga, un S. Pablo o S. Agustín.) No S. Francisco de Asís como tanto se dijo”.

¹³¹ *Op. cit.*: 115: “(¿Qué nombres eran, entonces, los que le pusieron, vivo y muerto, a este incendio agudo, esos que tan bien lo desconocieron? ¿Qué fue aquello de “San Francisquito”, “Don Francisquito”, “Don Paco”, “Asís”, “Santito”, “Paco”? ¡No, no; nada de eso! De ponerle algo más que su nombre, y como él se lo ponía, Francisco Giner, o como se lo ponían los más suyos, “Don Francisco”, más bien algo de un infierno espiritualizado)”.

¹³² *Op. cit.*: 116. Esta asociación con los cuatro elementos se destaca igualmente en su retrato (“Francisco Giner”), *op. cit.*: 115.

¹³³ *Op. cit.*: 115: “Y sus lenguas innumerables lo lamían todo, (rosa, llaga, estrella) en una caritativa renovación constante”.

¹³⁴ *Ibid.*: “En todo era todo en él: niño en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre: el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor, y, más que nada, luz, graciosa luz, luz.

¹³⁵ *Ibid.*: “Bueno, sin duda, mejor que bondadoso; buenísimo; pero por gusto, por embriaguez verdadera, por arranque de enamorado, por dolor y por remordimientos totales. Sí, una alegre llama

No nos encontramos, pues, lejos del pensamiento heideggeriano (“La esencia del habla”) para quien la boca y el cuerpo pertenecen al fluir y al crecimiento de la tierra, en cuyo seno los mortales florecen y del que reciben la autenticidad de sus raíces. El habla es la flor de la boca y en ella florece la tierra hacia el florecimiento del cielo. Cantar es estar unido a las raíces, a la tierra, al todo, de ahí que sólo en comunión con la naturaleza pueda crear el poeta.

Herederos, tanto Rilke como Juan Ramón, del idealismo, conciben la poesía como canto que reintegra cada ser en el todo, devolviendo los seres a la unidad de la que se encuentran desgajados. La conciencia se funde así con la naturaleza, creando el dios final, la Belleza o lo Invisible, en quien lo existente encuentra su culminación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, J. L. (1984): *Historia crítica del pensamiento español (IV)*. Madrid: Espasa-Calpe.
 ——— (1988): *Historia crítica del pensamiento español (V, I)*. Madrid: Espasa-Calpe.
 ——— (1989): *Historia crítica del pensamiento español (V, II)*. Madrid: Espasa-Calpe.
 AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. L. (1987): *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Burgos: Deusto.
 ANGELLOZ, J.-F. (1955): *Rilke*. Buenos Aires: Editorial Sur.
 AZAM, G. (1989): *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
 BERMÚDEZ CAÑETE, F. (1981): “Rilke y J. M. Jiménez”. *Andarax. Revista de Artes y Letras de Almería* 23.
 ——— (1989): “Introducción”. En Rilke (1989: 7-14).
 BLANCH, A. (1981): *La trascendencia lírica. R. M. Rilke, Juan Ramón Jiménez, T. S. Eliot*. Madrid: Narcea.
 BLASCO PASCUAL, F. J. (1981): *La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
 ——— (1990): “Introducción”. En JIMÉNEZ (1990): *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 11-97.
 CARDWELL, R. A. (1991): “La “genealogía” del modernismo juanramoniano”. En Cuevas García, C. (ed.): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Barcelona: Anthropos, 83-106.
 COKE-ENGUIDANOS, M. (1982): *Word and work in the poetry of Juan Ramón Jiménez*. London: Tamesis Book.
 DOMÍNGUEZ SÍO, M.^a J. (1991): *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ed. de la Universidad Complutense de Madrid.
 GUERRERO RUIZ, J. (1998): *Juan Ramón de viva voz, I*. Valencia: Pre-Textos.
 ——— (1999): *Juan Ramón de viva voz, II*. Valencia: Pre-Textos.
 GÜNTHER, W. (1952): *Weltinnenraum*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
 HEFTRICH, E. (1962): *Die Philosophie und Rilke*. München: Verlag.

condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento; el espectro sobrecojido, ansioso y dispuesto de la pasión sublimada, seca la materia a fuerza de arder por todo y a cada hora, pero fresca el alma y abundante, fuente de sangre irrestañable en un campo de estío”.

- HEIDEGGER, M. (1995): *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- JIMÉNEZ, J. R. (1967): *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar.
- (1975): *Crítica paralela*. Madrid: Narcea.
- (1981): *Prosas críticas*. Madrid: Taurus.
- (1982): *Política poética*. Madrid: Alianza.
- (1987): *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1990): *Antología poética*. Madrid: Cátedra.
- (1994): *La estación total* (con *Las canciones de la nueva luz*). Barcelona: Tusquets.
- (1998): *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos)*. Moguer: Ediciones de la Fundación El Monte y La Fundación Juan Ramón Jiménez.
- (1999a): *Lírica de una Atlántida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (1999b): *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid: Visor.
- (1999c): *La realidad invisible*. Madrid: Cátedra.
- (2000): *Bonanza*. Moguer: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- (2001): *Tiempo*. Barcelona: Seix-Barral.
- LOZANO MARCO, M. A. (1997): "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín". En Mainer, J. C. & G. Jordi: *En el 98. (Los nuevos escritores)*. Madrid: Visor, 109-136.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1999): "Introducción". En JIMÉNEZ, J. R. (1999c).
- OLMO ITURRIARTE, A. del (1994): *La estación total de Juan Ramón Jiménez*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- ORDEN JIMÉNEZ, R. (1998): *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panteísmo*. Madrid: Publicaciones de la Universidad de Comillas.
- REYES CANO, R. (1989): "La huella de Goethe en la conciencia poética de Juan Ramón Jiménez". En *Sobre poesía y teatro: cinco estudios de poesía española*. Málaga: UNED, pp. 95-120.
- RILKE, R. M. (1976): *Epistolario español*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1980): *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1985): *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós.
- (1989): *El libro de horas*. Barcelona: Lumen.
- (1994): *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen.
- (1995): *Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Lumen.
- (2000): *Diarios de juventud*. Valencia: Pre-textos.
- SÁNCHEZ-BARBUDO, A. (1962): *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO (1961): "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire". *Revista Hispánica Moderna* 27, 302-19.
- SANTOS ESCUDERO (1975): *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2002): "Nietzsche (pensador y poeta) en Juan Ramón Jiménez (Notas preliminares)". *Amilamia, Revista de Literatura* 24, 22-3.