

Espacio, de Juan Ramón Jiménez: «Canto» y «Cuento»

ANA ALMANSA MONGUILOT

FORMA DE LA HUIDA

«Una obra atraerá tanto tiempo cuanto dure su secreto revelado» (I, 869)¹. El secreto dura; y la obra juanramoniana seguirá imantando a lectores presentes y futuros con inagotable poder de atracción. Sobre todo, porque, como el propio Juan Ramón Jiménez matiza en un aforismo posterior, «en poesía no importa tanto aclarar el secreto, como hacerlo evidente, descubrirlo, espresarlo» (I, 2307). Ésa fue su vocación —su «trabajo gustoso»— y ése ha sido el empeño —felizmente, nunca realizable del todo— de la poesía que, no importa en qué lengua ni en qué tiempo, ha querido tantear en lo inefable. Es la paradójica verdad que expresa el siguiente poema de *Poesía*, recogido en todas las antologías posteriores:

¡Voz mía, canta, canta;
que mientras haya algo
que no hayas dicho tú,
tú nada has dicho!

[P, 65 (LP, 725, pág. 903)]

El poeta, heredero de la tradición romántica, cree en la palabra como vía de pensar y de conocer —de plantear secretos— y se dedica a la construcción de un sistema simbólico-expresivo, progresivamente trascendente, que le acerque,

¹ Remitimos a la siguiente lista de abreviaturas para la lectura de las referencias bibliográficas: I = JRJ, *Ideología*, ed. A. Sánchez Romeralo, Barcelona Anthropos, 1990; LP = *Libros de Poesía*, ed. de A. Caballero, Madrid, Aguilar, 1957; PP = *Política poética*, ed. de G. Bleiberg, Madrid, Alianza editorial, 1982; SPL = *Selección de prosa lírica*, ed. de F. J. Blasco, Madrid, Austral, 1990; CL = *Cartas literarias*, ed. de F. Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977; CI = *La corriente infinita*, ed. de F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1961; CU = *Cuadernos*, ed. F. Garfias, Madrid, Taurus, 1960; TAP = *Tercera antología poética*, Madrid, Bib. Nueva, 1970; PUE = *Poesías últimas escogidas*, ed. de A. Sánchez Romeralo, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

en clarividencia sucesiva, al primer y último secreto: el de la totalidad. Debe conformarse, mientras tanto —y el «mientras tanto» es la poesía y es la vida—, con el testimonio del anhelo o, como dice el bello poema de *Piedra y cielo*, con la «forma de la huida»:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
la medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

[PYC, 70 (LP, 611, p. 777)]

La lucha entre el código de un lenguaje insuficiente —el «rebelde y mezquino» idioma del que ya se quejara Bécquer— y la poesía como experiencia que no cabe en aquél, es la historia misma de la poesía, aunque la modernidad la haya enarbolado como signo propio, subrayando a veces el dramatismo derivado de esa experiencia, inventando —otras— soluciones destinadas a vencerla.

La ambigüedad es el producto de esa lucha y es ingrediente esencial de la que Juan Ramón llamaba «poesía de los poetas»: la que confía su eficacia a la onda expansiva y contagiosa de palabras que simulan lo inefable y que, aun no diciendo, dicen —¿hacen?—; la plurivalencia significativa genera, a su vez, diversidad de lecturas e interpretaciones y puede sorprender la sensibilidad del lector con ecos imprevistos o, mejor dicho, «inauditos», que de oír se trata fundamentalmente. «La gran poesía 'difícil' —confirma Juan Ramón— comunica por soplo, imán, majía, fatalismo, como fue creada, y no por análisis metódico, su secreto profundo» (I, 2386). De otro modo lo oímos en el *Ión* platónico, por boca de Sócrates: «la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados»². No pretendemos, pues —sería absurdo—, agotar significados, pero tampoco renunciamos al placer y al riesgo de sumarnos, afinando el oído, al diálogo aún no interrumpido de esa inacabable «cadena de inspirados». Riesgo que no es otro que el que crea, en su expansión entusiasta, el cerco subjetivo y sugerente de la palabra poética.

«VIVIR EN POESÍA»: ORDEN PRESENTE

No riesgo, sino vértigo, será seguramente el sentir de un poeta que, como Juan Ramón Jiménez, hace suyo muy pronto el legado fundacional del romanticismo y convierte la conflictiva identificación de vida y poesía, el «vivir en poesía», en un proyecto de realización personal y cívica, metafísica y religiosa. Lentamente, como en todo, «sin prisa, pero sin pausa», Juan Ramón irá madurando la concreción de esa «dinamía» y esa inercia en un sistema ético-estético de exigentes consecuencias; una poética apoyada, con coherencia y rigor cre-

² Platón, *Diálogos*, Madrid, EDAF, 1965, pp. 168-169.

cientes, en los conceptos de unidad y totalidad, de sucesión y de perfección, que el poeta vive con la fidelidad y el valor sólo debidos a las causas más altas.

«Para mí —dice en la conferencia «La razón heroica» (PP, pág. 163)—, cielo es sucesión, y poesía, poetización: poetizar, que es llegar, venir a ser yo cada día en una nueva visión y nueva expresión de mí mismo y del mundo que yo veo, mi mundo».

La «poetización» exige un renovado «orden presente» y obliga al poeta a traducir constantemente el «yo» (vital y poético) a la «verdad» (vital y poética) del momento, verdad —la única integral— que ilumina retrospectivamente el pasado y prefigura embrionariamente el futuro.

«La función del poeta —dice JR en un aforismo titulado «Vida poética»— creo yo que es hacer presente el pasado y el porvenir; llevar el presente alzado a medida que lo que llega y lo que pasa se equilibran, se nivelan, se sitúan en el todo, tras la sucesiva revolución diaria que supone el tiempo. (I, 3466)

De ahí, el afán —no siempre bien entendido— de «empezar y volver a empezar», de corregir, depurar, ordenar, proyectar y reelaborar sin descanso...; su resistencia a terminar —a cerrar— un poema o la obra es resistencia a morir, es querer sentir en cuerpo y alma —en carne y obra vivas— la transición permanente que es la vida.

«Nadie menos satisfecho que nuestro poeta —comenta Díaz de Castro— a la hora de editar sus poemas por segunda, tercera o enésima vez, insatisfecho siempre, demostrando en la práctica su voluntad de ser poeta de y en transición. En realidad, toda obra poética verdadera es de transición en este sentido. La poesía es una lucha contra la poesía. Todo poeta verdadero que no se queda cómodamente instalado en un yo poético y en una perspectiva estática ante la realidad y la conciencia está en lucha permanente con esa misma conciencia y, sobre todo, con la palabra que la ha de transmitir al crearla, con el lenguaje como ámbito y objetivo a la vez de su actividad»³.

Que su ideal fuera alcanzar la perfección y el estatismo de lo eterno, no lo dudamos, es más, ésa es probablemente la fe que impulsa el incesante movimiento y progresión de su «Obra en marcha», pero el poeta sabía —eso también es evidente— que la consecución del ideal pasaba fatalmente por la muerte y el silencio, únicos cierres posibles —y no siempre se ven como esperanza y plenitud— de vida y obra.

Entre la fe y la duda, que, como apunta en un aforismo, «puede ser la fe verdadera» (I, 4087), erige Juan Ramón otro concepto clave de su poética: el de

³ «Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez», en C. Cuevas, ed., *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha (Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea)*, Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 279.

«éxtasis dinámico» o «dinamismo estático», perfectamente explicado en las imágenes del poeta, con su carga de verdad simbólica:

«Yo creo que la poesía es poetizar. No creo en el poema cerrado, sino en el abierto como una estrella.

Si miramos una estrella, nos parece en cada momento perfecta. Pero es sucesiva, se está siempre haciendo, siempre está caminando hacia sí misma, hacia su posibilidad y su imposibilidad.

Pues así la poesía.» (I, 3414)

Pues así el poeta. El anhelo de fusión de vida y obra, la aspiración a la «penúltima imperfección», la necesidad de constante actualización y puesta al día... (que, por lo que tienen de rectificación y arrepentimiento —rechazar y salvar— implican muchas veces todo un ejercicio de ascesis), constituyen la característica esencial de la producción juanramoniana, encaminada desde sus inicios hacia «su posibilidad y su imposibilidad», sobre todo, desde que aceptara como reto y como programa la «acción goethiana» a la que alude el primer poema de *Eternidades*: significativamente rehecho a partir de *Canción* (1936):

No sé con qué decirlo, *no sé con qué decirme, acción goethiana*; porque aún no está hecha ni *callada* palabra.
(*Leyenda*, 686)

Sin embargo, es el poeta desterrado —alejado de «su sitio fiel» —y recordemos que, para Juan Ramón, su lengua es también su «patria»— el que, sintiendo en toda su crudeza la acción destructora del tiempo y de la historia en la vida y la palabra, y viendo la inevitable y peligrosa divergencia de las «edades» de su pensamiento y de su «español perdido», acuña el concepto de «revivificación» y lo lleva hasta sus últimas consecuencias, intensificando la actividad correctora y revitalizando los proyectos de edición de la obra. Es un último y desesperado intento de darse completo —«perfecto»—, con esa perfección provisional que, como alternativa al soñado e imposible «libro en blanco», es la única manera de acordar su vida —su obra— con su destino.

«(...) Escribir poesía —dice uno de los fragmentos más conocidos de su «Diario poético»— es aprender «a llegar» a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica ese libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y trasfiguración!

Los que hubiesen leído mi obra poética, yo mismo, contemplando ese libro en blanco, sorprenderíamos, sin duda, en sus páginas sin nada fijo y con todo en onda, una completa poesía suprema, una síntesis de combinaciones poéticas, clave de toda mi obra escrita y superior en absoluto a ella, un yo sobre el yo mío.

Y ésa sería la «utilidad bella», el «destino verdadero» de mi obra, mío, de mi vida» (I, 3067)⁴.

⁴ «Escribir -le dice a Cernuda en carta de 1943 y después de aludir a *Espacio*- no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta» (CL, p. 59).

ANALOGÍA E IRONÍA. LA HETERODOXIA JUANRAMONIANA

No un libro en blanco, sino un extraordinario poema de lenta y larga elaboración, iniciado en verso en La Florida y terminado en prosa en Puerto Rico, el poema *Espacio*, es el que nos ofrece, en apretada síntesis, «sin nada fijo y con todo en onda», si no la «clave» y la «superación» de toda la obra juanramoniana, la última y definitiva concreción en palabra —en poema— de esta ambiciosa poética o, al menos, el último testimonio del intento. Y es el texto que —sin olvidar el complementario *Tiempo*, paralelo en su génesis— debería reclamar nuestra atención preferente si nos decidimos a adoptar el «vivir en poesía» como tema y perspectiva para la lectura de su obra. Al congregarse el poeta en este texto último, todo su mundo humano y poético, sus paisajes interiores y exteriores, su realidad y su imaginación, su temática y su simbología..., *Espacio* es la expresión más fiel del talante sucesivo, total, perfecto y unitario de la obra juanramoniana; una obra resignada, finalmente, a convertirse en texto —en espacio textual— la posibilidad y la imposibilidad de «ser poesía y no poeta» o de constituir «en blanco» —fuera del tiempo y de la historia—, «un yo sobre el yo mío».

La crítica ha coincidido en señalar el carácter de recapitulación, «summa», balance, testamento o culminación del poema dentro de la Obra, pero hasta que Octavio Paz —teorizador de la modernidad— no llamó la atención sobre él como «uno de los momentos de la conciencia poética moderna»⁵, no se valoró, además, la novedad del texto como «autocrítica»; porque *Espacio* es también —no lo olvidemos— una valiente reflexión metapoética: la angustiada constatación, que nace en el texto y revierte en él, de la imposibilidad de traducir en palabra la totalidad de la conciencia o, lo que para el poeta es lo mismo en ese momento, la conciencia de conciencias: «El mayor fracaso del hombre como conciencia, es no poder darle conciencia de Dios a su dios», dice un aforismo de su última época (I, 3110).

Las connotaciones metafísicas y religiosas del poema se entenderían mejor considerando esa aspiración a la unidad y a la síntesis que, partiendo de la temprana vivencia de la polaridad de todo, y la más dolorosa, la de la escisión del hombre en «cuerpo» y «alma», caracteriza, como progresión dialéctica, la trayectoria entera del poeta de Moguer, determina en lo literario sus «afinidades electivas» —Blake, Shelley, Yeats...— y culmina, en lógica consecuencia, en este gran poema final. El tiempo es el que impone la perspectiva: que el «todo» sea la «nada», el «sí» sea «no», o que la inocencia primera, que era fe y proyecto, nostalgia del «alma», pase a ser duda ignorante y angustiada, nostalgia del «cuerpo» (ver I, 3877).

La instalación de la «ironía» y de la «crítica» en el ámbito consolador y habitable de las «correspondencias» o de la «analogía» es —por seguir con la terminología de Octavio Paz— característica constitutiva del discurso poético moderno; un discurso que encarna la quiebra del principio de identidad y nos mues-

⁵ *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1956, 1986³, pp. 94-95.

tra, cuestionando desde dentro la suficiencia de la palabra, los avatares de un «yo» que, desde su radical soledad metafísica y existencial, se busca en la alteridad y siente como amenaza la nueva concepción del tiempo y del espacio; Hölderlin —simplificando— leído por Heidegger: la interpretación existencial del romanticismo. Una lectura que, entre nosotros, inaugura, con su acertado diagnóstico de la nueva época —aunque sin caer nunca en el nihilismo—, el poeta cubano José Martí, del que, curiosamente, proceden muchos de los símbolos que van a poblar el universo lírico de Juan R. Jiménez («carbón del sol», «raíces y alas»...).

No habría que ir mucho más allá —ni, por supuesto, mucho «más acá»— para explicar la singular textura del poema *Espacio*, que, por fechas y naturaleza, supone la evolución última de tendencias latentes en toda la obra juanramoniana, pero claramente manifiestas ya en su etapa final (la del exilio americano); la importancia y el protagonismo que cobran en ella los conceptos de *conciencia* y de *destino* anuncian el enfrentamiento irresoluble entre el sentimiento de plenitud de un «yo eterno, creador e infinito» que ha llegado al endiosamiento de su conciencia («Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo») y el sentimiento de vacío y oquedad de un «yo histórico y temporal, criatura mortal» que siente la limitación fatal y destinada de su realización espacio-temporal; la lucha por encontrar en la palabra el deseado punto de intersección entre «raíz y alas», la fusión de «canto y cuento», es la lucha del poeta en *Espacio*. «Canto y cuento es la poesía —dice, en significativa coincidencia expresiva el último Machado⁶—. / Se canta una viva historia, / contando su melodía.»

El esfuerzo por dar cuenta de esa tensión en un mismo texto, incorporando a *Espacio* —parece probable— el espíritu confesional y de «diario» del proyecto *Tiempo*, revela una novedosa inflexión en la ideología lírica del autor; pero la novedad no hace sino confirmar la naturaleza paradójica y dialéctica que señalábamos como motor y entraña permanente de todo el quehacer juanramoniano. Un poeta, siempre disconforme con su propia ortodoxia, atento a las «opiniones» de «otros yoes» (los que le hablan desde el subconsciente, el sueño o el instinto, o desde la realidad a secas, sin el concurso del arte), que busca continuamente *soluciones formales* para la dualidad de su pensamiento y de su poética, y que acepta, provisionalmente, el reparto en prosa y verso de sus distintas percepciones de la realidad: «Las ideas en el verso, que es canto, han de ser fatalmente más aladas e intuitivas que en la prosa, que es cuento» (I, 3393). La incapacidad de disociar forma y fondo del verso explica, por otra parte, la frontal oposición del poeta a la poesía entendida como puro formalismo o como puro testimonio social y su preferencia —de nuevo, la síntesis— por la poesía completa y el hombre completo.

No es que Juan Ramón rechace los materiales que aportan a su obra la realidad, el sueño, el instinto o lo irracional (de hecho, son ellos los que integran ese «diario», no siempre escrito, que acompaña en paralelo a su obra lírica),

⁶ *Poesías Completas*, ed. de O. Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 663.

pero pretende «dar cuenta» de ellos —de sí mismo— convirtiéndolos en «voluntad e inteligencia» y los aloja, mientras tanto, en cauces siempre distintos a los del verso editado: en los libros de prosa (la mayor parte de ellos inéditos) o en los libros de verso que sólo dio a conocer en las antologías⁷.

EL MAR: CUERPO Y ALMA DEL VERSO

El *Diario* es el ejemplo más claro de esta polaridad y un primer y decisivo paso hacia la síntesis, no sólo porque en él se reúnen las abstracciones líricas de los poemas y el realismo impresionista y crítico de las prosas (donde también cabe lo confesional, lo biográfico, lo feo de la realidad, lo irónico y lo social), sino, sobre todo, porque es en el mar, convertido en símbolo esencial, donde el poeta va a encarnar sus ansias de absoluto y eternidad, el ideal de vida y obra —el de la propia conciencia— y los problemas de la creación, fundiendo ya definitivamente la reflexión metafísica y la poética. La versión de *Unidad*, fechada en 1924, del poema 173 del *Diario*, «Mar despierto», subraya, con la ampliación de la última estrofa, la identificación del mar con la conciencia poética y, sobre todo, la distancia que todavía media entre realidad y deseo:

¡Mar, ojo en dura metamorfosis,
contemplador sin tregua ni cansancio
del espectáculo total
del sol y las estrellas;
mar, mayor que la muerte
y más fuerte que el cielo;
con raíz en tus mismas flores mágicas,
libre y a gusto en tu lugar inmenso,
hablando solo en el silencio único;
quien fuera tú, siempre despierto mar!

El ritmo libre, abierto e inestable del mar, siempre igual y distinto, es, además, el directo responsable de su apuesta cada vez más clara por los únicos cauces formales apropiados a su ritmo interno —Canción, romance y verso libre (y prosa jeneral) son las tres formas en que yo libertaría hoy gustosamente toda la poesía española o, al menos, la mía» (PP, pág. 216)— o de la formación de conceptos como el de «poesía abierta», fundamental en sus últimos años:

⁷ Los antologizados en *Poesía y Belleza* y, ya antes, en los libros inéditos de Moguer, donde junto a la «tensión entre lo sensual y lo espiritual (...) encuentran acomodo (...) toda otra serie de líneas, que apenas apuntan en los libros editados y que aquí reciben un considerable desarrollo: a) la preocupación religiosa que (...) emerge ahora con una expresión entre la oración y la queja (*Arte menor* y *Apartamiento*); la preocupación erótica, que se debate entre la placidez del recuerdo salvado por la memoria y el arrepentimiento (...) (*Libros de amor*); y c) la preocupación social, que apunta en una doble dirección: histórica —crítica de la vulgaridad burguesa (*Esto*)— y metafísica —testimonio de la radical injusticia que supone la existencia de la enfermedad y la pobreza (*Historias*).» (F. J. BLASCO, «Introducción» a JRJ, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 51.)

«La vida sin el mar no se comprende —dice en la conferencia «Poesía abierta y poesía cerrada—; yo, por lo menos, no la comprendo, y todas mis eternidades se las debo a él; el mar es vida sin sueño, siempre abierta; vida sin mar es vida cerrada, poesía cerrada. (...) Yo he renovado siempre mi poesía cuando estoy en alta mar.» (PP, pág. 203)

La concepción de fondo y forma como «carne y alma» del verso la veíamos ya, como comparación, en el poema 72 de *Eternidades*:

¡Tan bien como se encuentra
mi alma en mi cuerpo
—como una idea única
en su verso perfecto—,
y que tenga que irse y que dejar
el cuerpo —como el verso de un retórico—
vano y yerto!

[Et. 72 (LP, 476, p. 622)]

pero su formulación más completa se encuentra en el artículo «El único estilo de Eugenio Florit» (escrito en La Habana en 1937 y publicado en *Revista Cubana*, abril-junio 1937), que es una síntesis de los principales conceptos de la ética-estética juanramoniana, simbolizados en el mar:

«(...) Sí, nos confirmábamos una vez más en que la poesía es sentimiento, idea, anécdota tanto como evasión, sonido o color, espíritu en sentido corporal, y que el cuerpo, el verso, tienen que ser hasta en el detalle más mínimo continente completo del alma, y por eso y para eso son palabra y carne. (...) Y el verso no es más denso por contener palabras más pesadas, plomo, adoquín, etc., sino por contener lo alto y lo profundo. El éstasis pesa más que el movimiento. El verdadero dinamismo es éstasis, fuerza hacia dentro, hacia el centro, fuerza que no se pierde, fuerza que nos da energía bella fundamental. Acto de poderío inmanente, en que nuestro ser llega, por intensidad de contemplación, a darse cuenta de su elemento, a entenderse, como otro elemento, con los elementos, el agua que se busca, el aire inseparable, el fuego totalizador, la entrañable tierra; en que nuestro ser encuentra por su vida su secreto, su destino y su eternidad.» (CI, pp. 147-148)

O en una carta escrita hacia 1949 ó 1950, en la que el poeta nos presenta ya como ineludible necesidad esa personal somatización y espiritualización de la palabra:

«Alma y cuerpo son para mí, Anucha Gándara, una sola y misma sustancia y esencia, como espíritu y forma en poesía, y no los puedo desunir; tanto que, muchas veces, como en poesía, me olvido de mi forma, de mi cuerpo; y para darme cuenta de que lo tengo, tengo que palpármelo todo como forma en mi poesía escrita. Por eso creo yo en un dios individual y lo he cantado con alma y cuerpo; en un ser todo conciencia, conciencia plena de alma y de carne en un solo existir. El Alma, Anuche, tiene que estar sentida con sangre.⁸

⁸ JRJ, *Selección de cartas*, Barcelona, Eds. Picazo, 1973.

LA PALABRA COMO ABRAZO

Los trece largos años que *Espacio* «vive» en la pluma del poeta (1941-1954), la selectiva eliminación, incorporación y ordenación de materiales que revela el estudio de su proceso genético, la inclusión —como motivos de reflexión lírica— de la mayoría de experiencias, anécdotas, lecturas, intuiciones, recuerdos, pensamientos... que aloja la prosa confesional de *Tiempo*, la abrupta inserción en el fragmento tercero de lo biográfico y anecdótico como contrapunto irónico a la arrebatada y entusiasta visión analógica de los dos primeros, la conversión final del verso en prosa... son hechos bastante elocuentes por sí mismos sobre el sentido e intenciones del poema y revelan la voluntad de Juan Ramón Jiménez de ser fiel a su difícil verdad evolutiva y de demorar obstinadamente su conclusión hasta efectuar la síntesis en el interior del conjunto textual. No hay que olvidar, por tanto, esta concepción unitaria si queremos leer *Espacio* en su verdadero contexto, como síntesis y culminación de la última etapa del poeta y, con ella, de toda su obra anterior, para terminar trascendiendo, en cierto modo, a ambas. Porque *Espacio*, en su versión final, abarca y resume todos los momentos de la trayectoria americana del poeta, que son, sintetizando, los de la búsqueda, encuentro y superación de la idea de dios a través de la palabra —«en lo mejor que tengo, mi espresión»—.

La dificultad de leer *Espacio* como poema «exento» radica precisamente en su carácter sincrético y globalizador⁹: su vastedad y densidad ideológica, el protagonismo de la cita y la autocita, la recuperación —a veces con nuevo sentido— de toda su simbología, fundida e interrelacionada con el ritmo musical de la recurrencia y la sorpresa, el protagonismo compartido de sus tres normas vocativas (la mujer, la obra y la muerte), las peculiaridades de un lenguaje —agenérico, pero intensamente lírico— convertido en inquietante y trascendente «hablar mágico», su carácter sinfónico y polifónico... nos envían y desvían en todas direcciones, diríamos que hacia una «cuarta dimensión», difícilmente acotable salvo por negación: no se puede leer *Espacio* descontextualizado, sin tener en cuenta la «tradicón», la vital y la poética, la propia y la ajena, la realizada y —no creemos exagerar— la no realizada, la que se quedó «en ese 'por decir' que tentará siempre, como en el amor, al hombre fatal y más cierto», como dice Juan Ramón en la conferencia «Poesía y literatura» (PP, pág. 104); «roces» de otras voces y otras manos que, desde la poesía española y universal o desde la disidencia y la disociación de la propia conciencia, encuentran eco en la palabra totalizadora del poema; una palabra destinada más que nunca —y más que nunca consciente de sus limitaciones— a llenar huecos («Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco»), a suplir el vacío de la dispersión de conciencias, y a superar la incomunicación y el doloroso aislamiento que el poeta percibe entre las cosas y los

⁹ En la carta que Juan Ramón escribe a José García Nieto, en febrero de 1954, ofreciéndole el poema para su publicación en *Poesía Española*, se refiere a él, significativamente, como «síntesis de un libro mayor» (CL, pp. 274-275), aludiendo, probablemente, al proyecto *Lírica de una Atlántida*, que iba a reunir los cuatro últimos libros del poeta, los escritos en América.

seres cuando no media entre ellos la luz, el amor, la palabra o la conciencia, («un instante de hueco, / y lo feo aparece», dice en el poema «Estado» de *La estación total* —LP, 925, p. 1144—). El deseo de verlo «todo unido y apretado como un abrazo en el tiempo y el espacio» (F. III) choca con la dolorosa percepción —también presente en *Espacio*— del desajuste inarmónico de la realidad, percepción que coincide casi siempre con estados transitorios —entre la noche y el día, entre el sueño y la vigilia—, antes de que el alma del artista haya podido añadir a los objetos —pactar con ellos¹⁰— la visión amorosa procedente de su propia conciencia; ése es el sentimiento que domina en muchos de los poemas de *Hijo de la alegría* —libro mencionado, significativamente, en uno de los borradores de *Espacio*, al principio del Fragmento 3^o—, como «Tranvía del campo»:

El niño mira fijo al sol poniente;
yo, fijo, al niño; la mujer
a mí, fija. ¡Silencio!
Ninguno (¡amor, dolor!)
nos comprendemos.
(Y el sol se muere:
Y nuestra triple ignorancia
se queda en sombra. ¡Silencio!)

[Poesía, 121 (PUE, 99)]

o el titulado «5 y 1/2 de la mañana», que expresa la queja de J. R. Jiménez, nunca resignado —como Unamuno— a estar, como conciencia, solo en el Universo¹¹:

De pronto, sólo un mal sabor
de... ¿boca?
¿El amanecer?
(¿Somos
el primer hombre?)
Tierra,
¡te cojimos tu embuste en tu traslumbre,
en tu trasombra, (antes
de que saques el sol para cegarnos,
ya sin la venda azul llena de estrellas!)
Por toda tú,
trasparente de engaño,
se ve lo negro de esa nada
llena de piedras mitad rojas,
mitad negras (juego triste
de ¿verdad? y ¡mentira!).
¡Soledad! ¿Soledad?

¹⁰ Ver los poemas titulados «Pactos», de *La estación total* (LP, pp. 1267-70).

¹¹ Ésa es también la idea que desarrolla el temprano artículo de Ortega, «Adán en el paraíso» (en *Mocedades*, Buenos Aires-México, Austral, 1941, pp. 72-101), cuya repercusión en *Espacio* y, en general, en la ideología lírica juanramoniana es fácilmente constatable.

¡No, Tierra, no eres nada nuestro,
 no somos nada tuyos;
 eres extraña, extraños somos; solos somos, sola eres!
 Y eso otro que nos acecha, feo,
 desde la infinita extrañeza solitaria,
 escondiéndose entre astros, mitad negros,
 mitad rojos,
 ¿qué más podría hacernos que... ¿matarnos?
 ¿que vivirmos?
 ¿Qué es, entonces, el miedo? ¿Qué tememos?
 ¿Hay algo más que vida y muerte,
 que luz y sombra?
 ¿Estamos muertos?
 ¿Somos (¡mujer, verdad!, ¿y la mujer?)
 el hombre último?

[*Belleza*, 19 (PUE,92)]¹²

La voluntad de abarcar por la palabra la totalidad de la conciencia —sin desechar ya ninguno de los ámbitos de su realización—, explicaría la aceptación final de ese «otro yo» («que hablas como yo y que no hablas como yo») al que Juan Ramón se rinde en *Espacio* y la paradójica y consciente fusión, en una ambiciosa unidad poética, de blanco y negro, luz y sombra, verso y prosa, cuerpo y alma, canto y cuento. No es otro el sentido y la novedad de las últimas correcciones de *Leyenda*:

«La influencia del simbolismo jeneral (tan nociva para mí en un sentido y benéfica en otro) me hizo creer que debía quitar de mis poemas todo rastro realista, humano, dejando sólo el comentario musical o la suscitación por el color, más emoción visual y auditiva que ninguna otra cosa. Mi revivirlos de luego y de hoy no es sino una busca del fundamento humano que los decidíó.

Como ese fundamento quedó dentro de mí, puedo sacarlo y lo saco. No es un añadido sino una reposición, una reintegración. Es un secreto revelado.» (I, 2809)

«Reposición» necesaria para quien crea y nos entrega la rosa esencial y universal («Todas las rosas son la misma rosa»), pero añora y señala con el dedo a la rosa singular y existencial, la que echa sus raíces en tiempo y en espacio («Sí, pero aquella rosa»); para un poeta cuya vocación de eterno está, sin duda, en su gran amor a lo presente.

¹² No es casualidad la coincidencia con el siguiente pasaje del fragmento I de *Espacio*: «¿Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado! ¿Esperan más que verdear, que florear y que frutar; esperan, como un yo, lo que me espera; más que ocupar el sitio que ahora ocupan en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse sin luz, más que dormirse y despertar? Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos.» Y un poco más adelante, insiste: «¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria?»

EL «CARBÓN DEL SOL»

El resultado, en *Espacio*, es un poema construido en claroscuro, dialécticamente, que funde tesis y antítesis y nos da, en paradójica unión, los dos momentos esenciales de toda meditación, de toda aspiración a saber: los de la fe y la duda («Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida»), lucidez de la luz y lucidez de la sombra. Y lo que se cuestiona es, nada más y nada menos, que el destino de la conciencia individual (el «por qué he nacido/venido/vivido...»), pregunta que en su trascendencia supera las fronteras de lo personal y expresa la inquietud más humana y universal.

«Hemos venido —dice un aforismo que parece una explicación de *Espacio*— solamente para comprender por qué y para qué hemos venido.

Y el único saber que puede compensarnos (en nuestro papel de ignorantes de la representación humana sucesiva de nuestro volver a lo otro oscuro sin el seguro secreto entre cuyo sol anduvimos tanto) es el amor de nuestra materia animada por la semilla de la sucesiva verdad completa e ignorada». (I, 3118)

En *Espacio*, subraya Juan Ramón la filiación platónica de la idea al plantear la pregunta clave del poema, la del sentido de la existencia, no como mero interrogar, sino como *recordar* y mediante el protagonismo concedido al sol y a la luz, nuestro «origen perdido»: «Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora» (F. I). Luz física y luz del conocimiento, derramada en belleza y en palabra — prendida en existencia— que ahora se quiere envainar, por medio del recuerdo y del olvido, en la conciencia.

Por el camino del idealismo, en una auténtica olimpiada espiritual —más alto, más hondo— que, a pesar de la influencia del simbolismo y del «meliorismo» krausista, arrastra siempre al cuerpo y a la historia consigo, y no le impide ver el «carbón» al «sol», Juan Ramón lucha por superar, trasladando el problema a la palabra, la dualidad —a veces agónica— entre el poeta, que quiere reflejar en su obra el lado bello y positivo de la realidad y de sí mismo («¡Qué lucha en mí entre mi bueno y mi mejor!» —I, 1009—), y el hombre que registra lo que de artificial tiene esa disociación de belleza-fealdad, espíritu-materia, muerte-vida, historia-poesía... Hay un pasaje en el Fragmento 6 de *Tiempo*, núcleo probable de su desarrollo posterior en *Espacio*, en que el poeta —ya como «herido de Apolo»—, tiñe la expresión de matices expresionistas y convierte la idea en grito y rebeldía:

«Si tal hombre se diera cuenta fija de la luz del mundo en su tierra, de lo que de ausencia fúnebre, fugaz lejanía, imposible eterno hay en la luz del mundo en su vida (splendor que lo trae y lo lleva prendido en su engaño) no podría vivir sin dejarse quemar cada día, sin desaparecer en luz. La trágica farsa bella de toda la luz del mundo en la vida ¿está en que la luz viene de tan fuera? Orilla, onda, ola de luz de un centro que no podemos situar ni cojer, que no situaremos ni cojeremos nunca. Porque el sol no es toda la luz, sino una avanzada. Campos,

mares, pueblos, ríos, caminos de la tierra, con luz de lo infinito esterno; belleza y fealdad, mediocridad y altura humanas a la completa luz ausente. ¡Qué confusión de vida a la luz del mundo (...) La luz del mundo en la vida; espanto, broma, aullido, ironía incomprensibles. Tan alumbrados todos, todo, amor y muerte, paz y guerra, y todo tan negro, todos tan negros. ¿Para qué, para quién esta claridad cegadora? ¿Quién, qué, que no es el sol, ni la luna, nos enfoca y nos mira así, inánimes, vendidos, perdidos? Y ver este solar, este lunar, este campo, esta laguna de la luz del mundo en la tierra[,] ¿es el don sublime que lo otro le regala al poeta? Valeroso, triste poeta que te encaras solo con lo encendido imposible, y a ratos, quemándote en el todo sin nada, en el oro de lo negro, encanece de extraña ceniza.¹³

Y como «herido de Apolo» se expresa también en muchos de los textos que, concebidos o publicados como poemas independientes en esos años, pasaron a formar parte de *Espacio* (es el caso de la «Leyenda de un héroe hueco»), o aluden obsesivamente, en clara sintonía de ideas, a esa «claridad cegadora» que termina imponiéndose al poeta como consecuencia del exceso de luz o de la «fundición» (PUE, 483) de la belleza en su conciencia («Volcán» —PUE, 444—, «¿Al fin poetas?» —PUE, 453—; «Y las chispas me alumbraron» —PUE, 566—), con el miedo añadido de ser ahora «Un ojo no visto del mundo» (PUE, 491; SPL, p. 303) o una «central ciega» (PUE, 482) («En nada más» —PUE, 385—; «Colores, ideas» —PUE, 456—...).

El raciovitalismo orteguiano —ha explicado Blasco¹⁴— que postula una realidad «creada» por la «relación que cada sujeto sea capaz de establecer con los objetos externos», le sirve a Juan Ramón, en primera instancia, para hacer frente a la inadecuación de mundo de fuera y mundo de dentro, como forma de prolongar el sueño analógico y conjurar el nihilismo, a base de crear, desde la poesía y la palabra, una belleza propia, consciente y voluntaria; y esa misma resistencia será la base del progresivo endiosamiento de la conciencia creadora que, con el cultivo de la «inteligencia sensitiva» o de la «sensibilidad inteligente», terminará culminando su «aristocracia de intemperie» y dará satisfacción finalmente a sus aspiraciones como ser pensante y sentiente.

«Yo canté primero —explica Juan Ramón (I, 3998)— sin saber ni por qué cantaba. Luego quise saber por qué. Luego creí que era para crearme un mundo con mi canto, como dios poder crear el suyo. Luego para darle al mundo una conciencia de un dios suyo.

En suma, el proceso mismo del universo, desde la belleza, su espejo. Porque ¿qué es un poeta más que un espejo de sentidos con conciencia?»

La conciencia como «espejo, mirada y belleza» es la respuesta que ya da el poeta a sus «otros yoes» en una prosa temprana de los *Cuadernos*, titulada

¹³ El texto está fechado en 1938. Se publicó, como texto independiente, con el título «La luz del mundo en la vida. Canción» en *Espuela de Plata*, La Habana, enero-febrero-marzo 1940, pág. 3. Se puede leer también en *Historias y cuentos*, ed. de A. del Villar, Barcelona, Bruguera, 1979, pág. 188 y en *Guerra en España*, ed. de A. Crespo, Barcelona, Seix-Barral, pp. 201-202.

¹⁴ Ver *Poética de Juan Ramón*, Salamaca, Eds. Universidad de Salamanca, 1982, pp. 140-150 y 153-158 y *Selección de prosa lírica*, op. cit., pp. 36-47.

«Gusto (Belleza conciente)», cuando éstos le invitan a registrar en su obra el «pozo oscuro de lo feo definitivo»:

«Le pregunté a mi amada: ¿Para qué te embelleces tanto?»

«Para gustarme a mí misma —me contestó—. Porque hay instantes en que soy, a la vez, el espejo, la mirada y la belleza; instantes en que me siento, a la vez, el amor, el amante y la amada.» [*Unidad*, 8 (CU, p. 127)]

El «dios deseado y deseante» de Juan Ramón Jiménez —«amor, amante y amada» a la vez— tiene la belleza y la simplicidad de todas las construcciones mentales o fantásticas, pero el poeta es consciente de su carácter: «belleza de símbolos, no verdad» (I, 4101) transfiguración —y no figura—, que no soluciona, por tanto, el problema del hombre viejo que, en las «penúltimas de su vida», siente arreciar el temporal de dudas sobre su trascendencia:

«(...) Ahora el asunto —dice un aforismo de 1953 titulado «Destino presidente»— es más serio y más urgente pues que tengo setentidós años. Es un problema de viejo que vuelve a su infancia concientemente, de viejo que existe, sin duda, porque ve, oye, huele, gusta y toca, que, sin duda alguna, existe por sí mismo ¡y cómo!

¿Y cómo puede nadie pensar en la problemática conciencia inmanente del universo total, con un problemita local tan grave como el mío, problemita de un minúsculo animal de fondo, que puede concebir, desde ese fondo, la profundidad eterna del universo?» (I, 3963).

La provisionalidad que tiene siempre lo definitivo en Juan Ramón y la conciencia cada vez más clara de ultimidad y finitud, le llevan a asumir con toda coherencia —sin ignorar ni evitar sus graves implicaciones—, el credo de la religión que él mismo se ha creado: su dios es —nos dice en las «Notas» a *Animal de fondo*— «un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente *resuelta en su limitación destinada*, conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito», y «la eternidad —añade en el poema «El desnudo infinito» (PUE, 525)— es lo que percibo yo de eternidad con todos mis sentidos dilatados, la eternidad que quiero yo es esta eternidad de aquí y aquí con ella, más que en ella porque yo quiero, dios, que tú te vengas a mi espacio, al tiempo que yo te he limitado en lo infinito, a lo que es hoy en lo infinito, a lo que tú eres de infinito, al fin de tanto vuelo en lo imposible».

La devoción tiene su consecuencia: afirmaciones convertidas en preguntas angustiadas («¿Sólo existe dios mientras vivimos?» —I, 3759—) y un progresivo sentimiento de escisión de la conciencia («Cuando el hombre se separa en dos, él y su conciencia, es que se encuentra con Dios, quizás con Dios en contra —I, 3233—), dramatizado en *Espacio* en el episodio final del «cáncer hueco». Aclarando, en una carta de 1953 a Ricardo Gullón, la malinterpretación hecha por Guillermo de Torre de la «Leyenda de un héroe hueco», el poeta explica: «Es un episodio de las marismas de Miami y no tiene la más mínima intención contra nadie que no sea yo por el remordimiento y la separación de mi conciencia en dos, Dios y yo» (CL, pág. 238).

El Juan Ramón final sabía, como Einstein —cuya obra le interesó vivamente en esa época—, que espacio y tiempo no son más que formas de intuición que no pueden divorciarse de nuestra conciencia y, desde el endiosamiento que ella proporciona, éstas son las coordenadas elegidas para reflejarla, antes de su disolución final; «extensión y pensamiento» —espacio y tiempo— son para el último Jiménez, como para Spinoza, los únicos atributos divinos accesibles al hombre, los «dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada» («Notas a AF»). Pero, sin cuerpo, sin forma y sin sentidos —sin «entrañas donde dibujarse»— la supervivencia de la conciencia —y en eso también coinciden filósofo y poeta— es algo difícilmente imaginable. Es la percepción de la vida como «río que se va», la conciencia de la muerte inminente, la que impulsa ese último esfuerzo creador del poeta por remontar —río arriba— la corriente de la vida y de la obra, para hacerla desembocar en ese mar sin orillas o en esa honda marea poética que es *Espacio...*; el resultado es una frase única —carne y alma; canto y cuento; mar en dinamismo estático— que reúne en un presente total (como el bergsonian) o en esa nueva dimensión de «los espacios del tiempo»¹⁵, el ámbito fatal de la divinización del hombre: las coordenadas espacio-temporales del cumplimiento o realización de la conciencia individual, como proyecto y como destino.

A diferencia del de San Juan de la Cruz, el misticismo de Juan Ramón Jiménez es un misticismo del aquí y el ahora, que se funda y se destruye a sí mismo consumiéndose en su propio deseo, como se crea y se consume a sí misma, en *Espacio*, la conciencia —«lengua de fuego», «llama de amor viva»—, al convertirse simultáneamente en sujeto y en objeto de la pregunta; esa inmensa pregunta sin respuesta que es el poema, o, como nos dice JR en el «Prólogo», «una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta», esencia de lo divino y de lo humano del hombre.

Nos queda —«verbo encarnado»— la «forma de la huida»: palabras que revelan la incondicional entrega de un poeta a la belleza («no soy yo quien la traiciona», dice en el poema «¿Quién será?»¹⁶); su «tradición» y su «traición». De ahí que prefiera, como Otelo, morir en un beso:

«... Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma; porque tú fuiste para él suma ideal y él se hizo por ti, contigo lo que es.» (...) Bueno, si tú te vas, dímelo antes claramente y no te evadas mientras mi cuerpo esté dormido; dormido suponiendo que estás con él. Él quisiera besarte con un beso que fuera todo él, quisiera deshacer su fuerza en este beso, para que el beso quedara para siempre como algo, como un abrazo, por ejemplo, de un cuerpo y su conciencia en el hondón más hondo de lo hondo eterno. Mi cuerpo no se encela de ti, conciencia; mas quisiera que al irte fueras todo él, y que dieras a él, al darte tú a quien sea, lo suyo todo, este amar que te ha dado tan único, tan solo, tan grande como lo único y lo solo.»

¹⁵ Ése es el título de un interesante poema de *Una colina meridiana* (TAP, 674), publicado en *Asomante* (año IV, nº 3, San Juan de Puerto Rico, julio-sept. 1948, p. 5-6) y posteriormente en *Inventario* (año 2, núm. 2, Milán, 1949, pp. 53-54), que remite por medio de la autócita a otros anteriores, relacionados todos ellos con el tema de la insuficiencia de la palabra poética.

¹⁶ Uno de los incluidos en esa andadura retrospectiva que nos invita a recorrer «En los espacios del tiempo» (*Reseña de arte y letras*, 4, nov. 1949; TAP, 657).