

TRAYECTOS DE LECTURA EN *ESPACIO*, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Ángel Luis LUJÁN ATIENZA

Resumen

El estudio de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, a partir de la teoría cognitiva de las metáforas conceptuales y la fusión de dominios conceptuales (*blending*), en confluencia con la filosofía heideggeriana, descubre en el poema dos movimientos contradictorios: el de la fuga y el de la búsqueda de un centro, que se pueden poner en relación con dos trayectos de lectura y dos tendencias hermenéuticas: la modernista y la post-modernista. En este contexto se tratan de explicar las paradojas y complejidades del poema y los problemas que plantea sobre la identidad del hablante e incluso del texto para acabar estableciendo que la única actitud hermenéutica posible ante esta magna obra es la apertura total y la imposibilidad de cerrar categorías críticas como consecuencia de la plenitud de sentido y no de su dispersión.

Palabras clave: *Espacio*, Juan Ramón Jiménez, metáforas conceptuales, Martin Heidegger, hermenéutica.

Paths of Reading in *Espacio*, by Juan Ramón Jiménez

Abstract

Reading *Espacio*, by Juan Ramón Jiménez, in the light of the cognitive theory of conceptual metaphors and conceptual blending, and the philosophy of Martin Heidegger, shows two contradictory movements in the poem: that of the flight and that of the search of a center, which can be related to two reading paths and two trends in contemporary hermeneutics: modernist and post-modernist. In this context, my aim is to explain the paradoxes and complexities of the poem, and the problems put by the identity of the speaker and even of the text. In the end, I propose, as the only hermeneutic behavior toward the great work, a total interpretative opening and the impossibility of closing the critical categories as a result of the plenty of sense and not of its dissemination.

Key words: *Espacio*, Juan Ramón Jiménez, conceptual metaphors, Martin Heidegger, hermeneutics.

Le passé, le présent, l'avenir, ne sont qu'un pour Dieu. L'homme est dieu par la pensée. Il voit, il sent, il vit à tous les points de son existence à la fois. Il se contemple lui-même, il se comprend, il se possède, il se ressuscite et il se juge dans les années qu'il a déjà vécu.

(Alphonse de Lamartine, «Première préface des *Méditations*»)

Pensando en aquello que en propiedad le conviene, espaciar es libre donación de lugares, en los cuales los destinos del hombre habitante se tornan en la gracia de la tierra natal o en la desgracia de la carencia de tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas.

(Heidegger, *El arte y el espacio*)

Espacio, el gran poema juanramoniano, es sin duda uno de los más complejos textos literarios en castellano; complejidad que arranca desde su historia textual: las versiones originales de los dos primeros fragmentos aparecieron en verso en *Cuadernos americanos* de México en 1943 y 1944 respectivamente, y el texto completo, en prosa y compuesto por tres fragmentos, vio la luz en España, en la revista *Poesía española*, en 1954.¹ Resulta curioso que en el paso del verso (que dista mucho de ser libre, como tantas veces se ha dicho) a la prosa el texto apenas sufre cambios, por lo que son reconocibles patrones métricos (no solo rítmicos) en la versión final,² lo que hace que cualquier lector se enfrente a la incertidumbre de si está ante un poema en prosa, una prosa poética o un poema en verso prosificado.

Esto plantea serios problemas sobre su adscripción genérica. Tradicionalmente la crítica viene considerando *Espacio* como poema en prosa, aunque presenta rasgos formales y estructurales que no se ajustan a esta caracterización, entre ellos el de su longitud, que supera con mucho lo esperable para un poema en prosa prototípico.³ Con razón, Teresa Font habla de un texto que se sale de «los límites convencionales de un género literario y forma categoría aparte», Sánchez Barbudo lo considera «un raro poema», y Mercedes Juliá, siguiendo a T. S. Eliot, lo caracteriza de «poema musical».⁴

Estas incertidumbres formales son apenas el inicio de las que asedian a quien se acerca a una obra que se ha leído desde distintos ángulos y perspectivas, muchas veces

¹ H. YOUNG, «Génesis y forma de "Espacio" de Juan Ramón Jiménez». *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1968, pp. 462-470.

² W. RAFOLS, «On the Genre of «Espacio (3 estrofas)»: The Camouflaged verses». *Hispanic Review*, 63: 3, 1995, pp. 363-385; A. L. LUJÁN ATIENZA, «Espacio, de Juan Ramón Jiménez. Entre el verso y la prosa». *Rhythmica* (en prensa).

³ M. V. UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad, 1999, p. 289; B. LEÓN FELIPE, *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, 1999, pp. 162-172; W. RAFOLS, art. cit.

⁴ M. T. FONT, *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ínsula, 1972, p. 185; A. SÁNCHEZ BARBUDO, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1962, p. 137; M. JULIÁ, *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema «Espacio»)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989, p. 70.

contradictorias, en una bibliografía cada día creciente. Dominan las lecturas del poema (vamos a llamarlo así) como culminación de la *Obra* de Juan Ramón a la luz de sus escritos anteriores y de sus vivencias personales, hasta llegar a considerarlo como una autobiografía lírica.⁵ Sin embargo, se puede acceder a él, como a todo texto, desde cualquiera de los dos presupuestos que, a grandes rasgos, desarrolla la hermenéutica contemporánea: la lectura textualista, para la que no hay *de hors-texte* (en terminología derridiana), derivada en último extremo de una interpretación de Heidegger;⁶ o desde una perspectiva experiencial que indaga en el sentido trascendental de lo comunicado, en cuanto que remite a un mundo exterior (personal o colectivo). Hay razones para ambos trayectos de lectura; de hecho, comprobaremos que en *Espacio* se dan dos movimientos en principio contradictorios: uno centrípeto, que atrae todas las realidades hacia el interior del texto, y otro centrífugo, que parece empujar el significado hacia sus afueras.

En este sentido, Wilcox distingue entre una imagen solar y otra lunar de Juan Ramón y las relaciona con los modos de lectura señalados:

The «bright» actant is an innocent pantheist, the earliest manifestation of the «Dr. Jekyll» persona, who will evolve into a Modern poet. The «dark» actant, who ruminates and broods, is the earliest manifestation of the «Mr. Hyde» persona. The «dark» actant foregrounds negative insights and comes up against a condition of *différance*; its destabilizing views will undermine the spiritual optimism of its «brighter» other. It is the «dark» actant which later acquires a post-modern impulse and threatens to undermine the perfection and beauty of the Modern poet's *Obra*.⁷

Intentaré dar cuenta aquí de las complejidades interpretativas del texto a partir de un estudio del «espacio» como metáfora, para lo que adoptaré la teoría de la metáfora conceptual desarrollada en la ciencia cognitiva. Esta opción parece decantarme automáticamente por una interpretación experiencial del texto, en tanto que la ciencia

⁵ M. T. FONT, *op. cit.*; B. GICOVATE, *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 124. De «plenamente, rabiosamente autobiográficos» califica J. A. GONZÁLEZ FUENTES a *Espacio y Tiempo* («Juan Ramón y la incorporación del lenguaje literario español a su radical contemporaneidad: *Espacio*». Pureza Canelo y Elena Diego (eds.), *El legado de Juan Ramón Jiménez en la poesía española contemporánea*. Madrid: Devenir, 2007, p. 85).

⁶ En esta línea, J. TALENS aplica la imposibilidad de toda escritura autobiográfica a *Espacio* («El poema *Espacio*: Final e inicio de una poética». *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1983, vol. 2, pp. 553-558); E. ESTRELLA CÓZAR defiende la inmanencia del yo de *Espacio* («*Espacio* de Juan Ramón Jiménez: extremos del poema en prosa, impura inclusividad, hundimiento del yo y resistencia a la fusión total». *Hispanic Review*, 79:3, 2011, pp. 453-472), y M. COKE-ENGLIDANOS considera el poema como paradigma de «inmanent work» (*Word and Work in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. Londres: Tamesis Books, 1982, p. 122).

⁷ J. C. WILCOX, *Self and Image in Juan Ramón Jiménez. Modern and Post-modern Readings*. Urbana: University of Illinois Press, 1987, pp. XI-XII.

cognitiva estudia cómo nuestra mente produce significados en tanto que poseedora de un cuerpo y actuante en el mundo por medio de él (*the embodied mind*).⁸

Sin embargo, convergerá en ello, de manera un tanto curiosa, una lectura de ciertos pasajes del texto a la luz del análisis existencial y la estética heideggeriana.⁹ Y es que si hablamos de metáforas espaciales, encontramos que el propio Heidegger basa sus análisis en una espesa red de metáforas conceptuales: apertura, estar-ahí, arrojamiento, caída, estar-a-la-mano, etc., hasta el punto de que encuentra la explicación de la omnipresencia de estas metáforas en el desarrollo de su propia investigación:

La temporalidad extática de la espacialidad peculiar al «ser ahí» hace comprensible justamente la independencia del espacio respecto del tiempo, pero también, a la inversa, la «dependencia» del «ser ahí» respecto del espacio, que se hace patente en los conocidos fenómenos de que la auto-interpretación del «ser ahí» y el contenido semántico del lenguaje en general estén ampliamente dominados por «representaciones espaciales». Esta primacía de lo espacial en la articulación de significaciones y conceptos no tiene su fundamento en una específica potencia del espacio, sino en la forma de ser del «ser ahí».¹⁰

Se trata, entonces, de que el concepto de «espacio», en tanto que metáfora fundacional, nos sirva como hilo conductor de los itinerarios de lectura del poema, pues a la hermenéutica propiamente dicha debe preceder un trabajo de esclarecimiento de cómo leemos, cómo es posible la lectura, y de ello trata la poética cognitiva.¹¹

El espacio como metáfora

Empecemos por indagar en la estructura de la metáfora conceptual que organiza todo el texto juanramoniano y que le da título. Bastante se ha escrito sobre el concepto de espacio-tiempo en Juan Ramón y su relación con la teoría de la relatividad o con

⁸H. GARDNER, *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. Nueva York: Basic Books, 1986; G. LAKOFF y M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books, 1999.

⁹No me consta que se haya llevado a cabo un estudio sistemático de la relación entre Juan Ramón Jiménez y Heidegger, a pesar de la afinidad en muchos aspectos, según se verá. B. de PABLOS, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1965, trae a colación algunas ideas heideggerianas al hilo de su análisis sobre el tiempo en Juan Ramón Jiménez, pero sin profundizar, y no deja de resultar curioso que en un trabajo con tal título no haya ningún ejemplo ni se aluda en ningún momento a *Espacio*, por no hablar de *Tiempo*. También J. BLASCO, *Poética de Juan Ramón Jiménez*. Salamanca: Universidad, 1981, aduce algunas concomitancias entre la estética juanramoniana y la heideggeriana en algunos momentos de su trabajo, pero sin ahondar en su explicación.

¹⁰M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 399.

¹¹«Cognitive poetics is all about reading literature» (P. STOCKWELL, *Cognitive Poetics. An Introduction*. Londres: Routledge, 2002, p. 1).

otras concepciones científicas o filosóficas, fundamentalmente con Bergson;¹² pero a pesar de que sabemos que el poeta tenía en su biblioteca varios libros de y sobre Einstein y que, como todos sus coetáneos, había leído a Bergson, lo que importa a la hora de entender su obra no es una teoría del espacio físico-matemático sino el desarrollo metafórico y simbólico del concepto, o si queremos, en términos heideggerianos, el espacio como momento existencial.

El espacio, o la espacialidad humana, evidente para cada uno por la experiencia de su propio cuerpo, está en la base de la inmensa mayoría de las metáforas conceptuales. Para la ciencia cognitiva, nuestra mente da sentido a la realidad y aprende gracias a la capacidad que ha desarrollado de formar y entender relaciones e ideas abstractas en términos de experiencias conocidas que parten de nuestra comprensión espacial básica y nuestra actuación concreta con el mundo.¹³ Así, las posiciones «arriba» y «abajo», por ejemplo, están profundamente imbricadas en nuestra percepción emocional (arriba es positivo, mientras que abajo es negativo) y los movimientos espaciales articulan toda una serie de concepciones vitales, empezando por la conocida alegoría de la vida como camino o como travesía, por no multiplicar los ejemplos.

A la misma conclusión llegaba Heidegger, como hemos visto, por distinto camino. Y para Bergson, este mismo fenómeno, que reconoce como un hecho, no deja de ser motivo de queja por la confusión que, según él, genera y que acaba en la denigrada «espacialización del tiempo»:

tout se passe comme si, dans cet ensemble d'images que j'appelle l'univers, rien ne se pouvait produire de réellement nouveau que par l'intermédiaire de certaines images particulières, dont le type m'est fourni par mon corps.¹⁴

El poema *Espacio surge*, según su autor, de la percepción asombrada de un lugar: la gran llanura de Florida. Cito el tantas veces repetido fragmento de la carta de Juan Ramón en que da cuenta de la génesis de *Espacio* a Enrique Díez-Canedo:

La Florida es, como usted sabe, un arrecife absolutamente llano y, por lo tanto, su espacio atmosférico es y se siente inmensamente inmenso. Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de es-

¹² J. J. LANZ, «Juan Ramón Jiménez y Albert Einstein: a vueltas con el cronotopo en *Espacio y Tiempo*». Pureza Canelo y Elena Diego (eds.), *El legado de Juan Ramón Jiménez en la poesía española contemporánea*. Madrid: Devenir, 2007, pp. 191-203; para la relación con Bergson véase M. COKE-ENGLUIDANOS, *op. cit.*, pp. 131-138, y A. de ALBORNOZ, «Estudio de la obra». Juan Ramón Jiménez, *Espacio*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 83-84.

¹³ G. LAKOFF y M. JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2007, 7ª ed.

¹⁴ H. BERGSON, *Matière et mémoire*. París: Quadrige / PUF, 1990, p. 12.

pacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás de mi vida. Estos libros se titulan, el primero, *Espacio*; y el segundo *Tiempo*, y se subtitulan *Estrofa y Párrafo*.¹⁵

Llama la atención que Juan Ramón personifique la fuga (que nos ocupará después) y la embriaguez como entidades que le «dictan» el texto. Con ello estamos ya en el terreno de las metáforas conceptuales, pero hay aquí una más esencial que funde el espacio físico con el proceso de creación poética; fusión no en el sentido en que habla aquí el poeta de fundir «ideología y anécdota» en *Tiempo* sino en un sentido más técnico, acuñado por Mark Turner.

La teoría de la «fusión» (*blending*) resulta de un desarrollo de la teoría de las metáforas conceptuales llevado a cabo por Fauconnier y Turner,¹⁶ que describen todo el funcionamiento de nuestra conceptualización, la base de la inteligencia humana, como producto de una fusión de dominios de significado. Según estos autores, la generación de conceptos se produce porque nuestra mente toma elementos de dominios conceptuales distintos y los funde en una estructura conceptual nueva cuyos rasgos emergentes no se pueden explicar por la simple suma de los rasgos de los dominios de partida tomados por separado. Quedará más claro con el ejemplo juanramoniano.

En el texto citado se parte de dos campos: el espacio físico de la Florida y la creación poética, que se fusionan a partir de una característica que comparten ambos: la sensación de inmensidad (énfasis en la expresión: «inmensamente inmenso»), lo que genera una realidad nueva, ya que no se trata de que el espacio geográfico evoque el espacio de la creación o a la inversa, sino que surge una experiencia inédita de la creación-espacio como algo abierto e inmenso y que ofrece nuevas posibilidades interpretativas que no tenían estas dos realidades por separado, como por ejemplo el hecho de que la creación poética pueda presentar un recorrido y tenga direcciones, albergue movimientos, etc., o que el espacio geográfico pierda su materialidad para pasar a ser un receptáculo de la vivencia íntima y de la imaginación.

Cuando en el prólogo que Jiménez pone al «Primer fragmento» publicado en 1943 escribe: «Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto...» (95),¹⁷ la fusión inicial se hace más

¹⁵ J. R. JIMÉNEZ, *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977, pp. 65-66.

¹⁶ G. FAUCCONNIER and M. TURNER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Basic Books, 2003.

¹⁷ A partir de ahora las citas del texto de *Espacio* se harán siempre por J. R. JIMÉNEZ, *Lírica de una Atlántida*. Ed. Alfonso Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, pp. 93-114, indicando entre paréntesis el número de página de la edición.

compleja con el añadido de otro dominio conceptual: el del texto como fijación de la experiencia poética; texto que, al contrario que el ímpetu creador, ocupa una extensión física como el espacio geográfico de la Florida. La nueva estructura que surge es la del espacio textual, simultáneo al de la creación, pensado en términos del lugar geográfico que sirve de base: inabarcable, ilimitado, de múltiples recorridos, y todas las implicaciones que el lector quiera sacar de esta red conceptual. Por tanto, cuando Juan Ramón habla de «un poema de espacio» no hay que entenderlo como un poema *sobre* el espacio sino como un poema y una creación que *son* en sí mismos espacio. El texto se presenta, pues, ante el lector como una extensa llanura que puede recorrer sin fin en varios sentidos (y entiéndase «sentido» en todos los sentidos), sensación que se refuerza y es coherente con el paso de verso a prosa. La textualización de la conciencia, o la experiencia en términos de texto, que constituyen el poema, se explica por esta triple fusión.¹⁸

La apertura que caracteriza a este espacio-texto se hace presente también en el prólogo citado: «Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que la obra entera de un poeta, como su vida, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar» (95), donde encontramos, además, la indicación explícita de la fusión entre vivencia y poema, experiencia y texto. Esta apertura del espacio nos lleva a la primera afinidad con una metáfora conceptual de Heidegger. Aparte de las referencias constantes a la «apertura» del Dasein que aparecen en *Ser y tiempo*, nos interesan en especial las reflexiones que hace el filósofo al hilo del poema de Hölderlin, «Regreso al hogar»:

La nube se aclara en lo sereno, lo contento. En efecto, lo que ella condensa, lo que hace poesía, es lo «dichoso», es decir, lo «sereno». A esto también lo llamamos lo «despejado». Desde ahora y en adelante pensaremos esta palabra en un sentido estricto. Lo despejado es algo cuyo espacio ha sido liberado, aclarado y dispuesto. Lo sereno, lo despejado, es lo único capaz de abrirle un espacio adecuado a otra cosa. Lo dichoso tiene su esencia en lo sereno, en lo que aclara. A su vez, lo sereno se muestra en primer lugar en eso que alegra. Desde el momento en que la serenidad todo lo aclara, lo sereno le regala a cada cosa el espacio esencial al que cada cosa pertenece de acuerdo con su modo de ser, a fin de que pueda estar allí, en el brillo de lo sereno, como una callada luz, satisfecha con su propia esencia.¹⁹

¹⁸ J. BLASCO, «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 1989: «Espacio es el intento de convertir la conciencia en *espacio textual* antes de que se difunda en el todo» (p. 93); F. J. DÍAZ DE CASTRO, «Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez». C. CUEVAS y E. BAENA (eds.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 1991: «Así, Espacio, viene a hacerse, a ser el yo poético como texto: la sustancia, la conciencia del protagonista último de Juan Ramón como texto a hacer y rehacer, y desmoronarse en su libertad de acarrear materiales que solo son los materiales del pasado» (p. 284).

¹⁹ M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2005, pp. 19-20. Cfr.: «Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene

Estas palabras reflejan con enorme exactitud lo que Juan Ramón nos quiere transmitir cuando dice que se siente invadido por la apertura del espacio, apertura que además, como indica aquí Heidegger, produce dicha, gozo y alegría («una embriaguez rapsódica»²⁰).

Este espacio vivencial del que habla Heidegger, marcado por la apertura, es, pues, un lugar de encuentro y de liberación de la verdad de los seres; no es un espacio medible por distancias sino un espacio de cercanías y lejanías con respecto al ser. La espacialidad del ser-en-el-mundo está constituida por el «des-alejamiento»,²¹ y esto es lo que refleja *Espacio*: las realidades con las que se encuentra el poeta o que le salen al paso (el iris, el pájaro, el perro, el mar, el cangrejo, etc.) son en verdad llamadas desde una lejanía y son hechas comparecer en la esfera de desvelamiento que supone la creación poética. Eso explica el brusco presentarse de cosas y personas a que asiste sorprendido el lector del poema: la lejanía absoluta que supone un «afuera» de la conciencia-texto es suprimida súbitamente y los seres ocupan el lugar que le es propio en el poema, se ordenan en la vivencia de la lectura. Parece que esté pensando en ello Juan Ramón cuando en el prólogo citado describe el poema ideal como «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia».

Algunos críticos han hablado de un «espacio temporalizado» en Jiménez,²² dando la vuelta a la metáfora conceptual, por influencia de la negativa de Bergson a considerar el tiempo en términos espaciales. Sin embargo, el papel determinante que juega el espacio como clave interpretativa ha quedado claro en lo que acabamos de ver y, si no partimos de las características del espacio físico como componentes de entrada (*inputs*)

abierto lo abierto del mundo» (M. HEIDEGGER, *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010, p. 32). Insiste Heidegger en esta idea en la conferencia «Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio»: «el espacio espacia (*der Raum räumt*). Espaciar significa «hacer roza» (*roden*), «hacer [que algo sea] libre», dar libertad a un ámbito libre, abierto. En la medida en que el espacio espacia, en que da libertad a un ámbito libre, concede en verdad él por ver primera, con este libre espacio, la posibilidad de comarcas, de cercanías y lejanías, de direcciones y límites, las posibilidades de distancias y magnitudes» (M. HEIDEGGER, *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*. Trad. Mercedes Sarabia. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, 2003, pp. 81-83); y acaba relacionando este sentido del espacio con el hecho de vivir en un cuerpo: «El hombre no tiene ningún cuerpo ni es cuerpo alguno, sino que vive su propio cuerpo-vivo (*Leib*). El hombre vive en tanto habita corporalmente (*leib*) y, de esta manera, está introducido en lo abierto del espacio, y por este hecho de [introducirse] de antemano ya se mantiene en relación con los congéneres y con las cosas» (*Ibid.*, p. 83).

²⁰ «No es que poetizar le cause dicha al poeta, sino que precisamente poetizar es la dicha, el serenamiento, porque es en el poetizar en donde reside el primer llegar a casa (...). Hacer poesía significa estar en la dicha que preserva en palabras el misterio de la cercanía a lo más dichoso» (M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, p. 29); «Cuando un hombre tiene una relación libre, despejada con el mundo, decimos que está bienhumorado [que, para él, las cosas están en su lugar, o sea que está *aufgeräumt*, «a sus anchas»]» (M. HEIDEGGER, *Observaciones relativas al arte*, p. 87). Cfr.: «Cuando el espacio se le da felizmente al ser vivo, según su condición, le permite al par que la respiración, la visión» (María Zambrano, *Claros del bosque*. Barcelona: Seix-Barral, 1986, p. 143).

²¹ M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, op. cit., pp. 119-125.

²² A. de ALBORNOZ, op. cit., pp. 83-84; M. JULIÁ, op. cit., p. 77.

de la fusión, no podremos entender la base interpretativa del texto y de la conciencia como despliegue de la vivencia, incluida la vivencia temporal.²³

En cualquier caso, la reversibilidad de la formulación del conglomerado que forma la fusión de espacio-texto-creación-vivencia-conciencia, refuerza la idea de que se trata de una fusión real, que no se explica por el hecho de que veamos unas realidades en términos de otras, sino que todas forman un conjunto compacto, una nueva realidad conceptual que no depende de la prioridad interpretativa de ninguna, pero que tiene su base experiencial en la percepción del espacio.

Esta imbricación tiene como resultado que sea el propio recorrido de lectura el que cree lo que leemos, que nuestro transcurso por el texto al paso de la lectura genere el poema y no leamos algo que preexiste sino que asistamos al hacerse el poema bajo nuestros ojos; es decir, que la experiencia temporal vivida sea simultánea a la apertura del espacio textual. Lo que dice Coke-Enguidanos a propósito de «Cielo» de *Diario de un poeta recién casado* se puede aplicar a nuestro poema:

For the textual structure of the poem as a whole is so timed as to permit, within the time it takes to read it, the internal time-realization of the experience. Thus we have two classes of time simultaneously at work, the one upon the other: the historical or external time involved in the reading of the poem, which is of course governed by the poem's organism; and the internal chronology of the poetic experience. The two are integrated perfectly.²⁴

Así, pues, estamos ante un espacio-creación-texto abierto y que abre, además, las experiencias y las realidades que tendrán lugar en él, haciendo que el tiempo vivido sea simultáneo al tiempo de lectura. En este espacio-texto encontramos dos movimientos contradictorios: el de la fuga (alegado por Juan Ramón) y el del recogimiento. Como ha señalado Díaz de Castro: «lo autobiográfico es un recurso para plasmar la búsqueda imposible de una síntesis válida universalmente, en un doble movimiento, dentro del texto, de extraversion y ensimismamiento».²⁵

El espacio de la fuga

Desde *Diario de un poeta recién casado* la palabra «fuga», o su variante «huida», se convierte en un término recurrente en la poesía y la prosa de Juan Ramón y clave para entender la poética de esta segunda época.²⁶ Sin ir más lejos, *Espacio* arranca con la

²³ F. J. DÍAZ DE CASTRO, art. cit., p. 270, habla de «espacialización de temporalidad estática».

²⁴ M. COKE-ENGUIDANOS, *op. cit.*, p. 70.

²⁵ F. J. DÍAZ DE CASTRO, art. cit., p. 269. WILCOX, *op. cit.* lo ve, según se ha dicho, en términos de lucha por la *Obra* entre una identidad luminosa (moderna) y otra sombría (post-moderna).

²⁶ A. L. LUJÁN ATIENZA, «La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado*».

identificación entre hablante y «fuga»: «No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin» (96). Esta metáfora tiene que ver, en primera instancia, con la huida de las formas arquitectónicas que dominaban su poesía anterior en busca de una expresión más pura, más libre, más ilimitada, hasta el punto de plantearse escapar a la escritura misma, llegar a «ser una poesía y no poeta», como escribió a Cernuda.²⁷

La elección de la «fuga» como concepto-metáfora, supone, como todo proceso de categorización, la selección de entre diversas posibilidades conceptuales, de entre diversos rasgos de un dominio de significado e incluso de entre diversas posibles lexicalizaciones. Langacker establece los siguientes factores para cualquier categorización: concreción o especificidad, focalización (relación entre figura y fondo), prominencia o relevancia (perfil y organización trayector/hito) y perspectiva (organización de los puntos de vista y dimensión temporal).²⁸ Aquí nos interesa sobre todo la prominencia o el perfilado. De todos los movimientos posibles en un espacio abierto como el que se nos ha presentado, la «fuga» es el que perfila o da relevancia al punto de partida y al movimiento en sí, más que a la meta. Quizá es por eso que Heidegger utiliza este mismo concepto como metáfora en *Ser y tiempo* para explicar cómo el Dasein huye de sí mismo y de la muerte, como la más extrema posibilidad de su existencia, y da la espalda a su propio ser.²⁹ En esta metáfora, aunque usada con una finalidad distinta a la de Juan Ramón, sin embargo vemos que ambos coinciden en poner en primer plano solo el punto de partida y el movimiento, el «ante qué» de la huida, como dice Heidegger, pero no el hacia dónde, que queda sin definir con exactitud.

María Zambrano interpreta, a su vez, la poesía como huida más cerca del sentido heideggeriano. Para ella la poesía es «huida y búsqueda; requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar por rehuir; una angustia sin límites y un amor extendido»,³⁰ pues el poeta, ante el terror de verse tan pleno, ante la revelación que lo puede encerrar en una soledad absoluta, decide huir, renunciar a la plenitud y prolongar indefinidamente la búsqueda y el anhelo que lo une a los otros. Pone como ejemplo paradigmático de esta actitud el poemario *Cuerpo perseguido*, de Emilio Prados. Como vemos, no es la actitud de Juan Ramón, que sí busca la plenitud, que no renuncia a ella, aún a costa de su soledad y de su endiosamiento.

sado». *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, 5, 2009, pp. 7-24. Cuando hablo de «segunda época» lo hago en el sentido dado a la expresión por SÁNCHEZ BARBUÑO, *op. cit.*

²⁷ J. R. JIMÉNEZ, *Cartas literarias*, p. 59. Véase lo que escribe en *Tiempo*: «Veo toda la naturaleza como algo mío y ella me mira toda como algo ajeno, la flor, el vuelo, el mal olor, el mosquito. La sombra, la luz, la huida ¿la llegada? ¿De quién huyo, qué me espera, a quién voy, naturaleza? No, no hay detalle. La armonía infinita, lo total de que soy una nota, como el pico del aura carnífera y el ala de la florecilla blanca. Este estar en medio de todo y fuera de todo, esto ¿soy yo?» (J. R. JIMÉNEZ, *Tiempo y espacio*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: EDAF, 1986, p. 74).

²⁸ R. W. LANGACKER, *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2008, pp. 55-85.

²⁹ M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, *op. cit.*, pp. 204-211 (§40) y pp. 275-278 (§ 51).

³⁰ M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, en *Obras reunidas. Primera entrega*. Madrid: Aguilar, 1971, p. 204.

Todas estas aplicaciones de la metáfora básica de la huida (en lo existencial o en lo metapoético) tienen en común el dejar claro que se parte de la evitación de algo visto como negativo, pero no queda claro el destino, a la vez que es el propio movimiento el que crea su propia identidad, en una dinámica que se constituye en fin en sí misma, de ahí que Zambrano identifique «huida» y «búsqueda». El propio Juan Ramón, en uno de sus diversos proyectos, pensó titular *Forma del huir* a un libro suyo, en el sentido de que es el propio movimiento de la huida el que crea la forma.

La fuga, pues, de que habla Juan Ramón al explicar la génesis de su poema es el movimiento privilegiado en ese espacio inmenso que es el del texto-conciencia. Esta fuga va abriendo el espacio y descubriendo realidades que pasan a conformar el mundo de la fuga, y a darle forma y contenido: «Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido» (96). El movimiento, por tanto, es simultáneo a la creación del poema y a la creación del espacio: «viene, va viniendo, diciéndose: *haciéndose y haciendo el poema*».³¹

Que la fuga es el movimiento en que toma forma la creación poética se ve claramente cuando Juan Ramón, después de comparar sus versos de gran aliento con los de Claudel y Goethe, exclama: «¡Cómo pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por mis ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes y qué oros diluidos en rojo, a qué compases infinitos!» (107-108). Quizá es el momento del texto más cercano al surrealismo. En él el principio dinamizador del texto (el ritmo) se funde con la imagen de la fuga (de faisán) y con el pasar del río, con todas sus evocaciones simbólicas.

Este dinamismo que genera y abre el mundo en su movimiento hay que entenderlo, además, como una metamorfosis: «solo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo» (96); «¿Hay otra cosa más que vivir de cambio y gloria?» (98); «es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis» (105); incluso con tonos heideggerianos: «la vida que es la muerte en movimiento» (109). Y recordemos que Juan Ramón consideró en determinado momento titular *Metamorfosis* al conjunto de su obra.³²

Parece, no obstante, que en esta fuga que lo cambia todo o que asiste al cambio de todo, el único que no cambia es el propio sujeto en movimiento: «tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo» (101). O en otras palabras, su identidad consiste precisamente en el permanente cambio (la «sucesión» del subtítulo), ya que el sujeto está prisionero en su fuga, en su propia huida creadora, es «el creador sin escape» del que habla Juan Ramón: «Un poeta ha de aumentar el mundo en alguna forma y

³¹ A. de ALBORNOZ, *op. cit.*, p. 72 (subrayado de la autora).

³² E. ESTRELLA CÓZAR, art. cit., habla del movimiento del poema como una «labor de transformación activa y continua. Más que la posesión de esa conciencia total, es el movimiento en su interior lo que es valioso» (p. 471).

manera por su pensamiento, su sentimiento o su expresión; por eso dije andaluz universal, cansado de su nombre, vencedor oculto y creador sin escape». ³³ Podemos poner esta actitud en paralelo con la teoría de Bergson de que no existen cosas que se muevan o sustancias, lo único que existe es el movimiento mismo. ³⁴

En el plano hermenéutico, el movimiento centrífugo se puede relacionar con todos los puntos de escape que el texto ofrece para remitir a una realidad fuera de sí. Hemos visto que la carga autobiográfica del poema ha sido puesta de manifiesto por varios estudiosos como clave interpretativa. Las constantes referencias a episodios de la vida del poeta, lugares, personas, obras anteriores, lecturas y citas de toda la cultura, invitan al lector a «salirse» del texto para interpretarlo. De otra forma, referencias tan locales como las calles de Moguer o de Madrid donde ha vivido Juan Ramón, o tan personales como los médicos o amigos que se nombran, resultarían opacas.

Esta tendencia hacia una lectura centrífuga tiene su máxima expresión en Gicovate, para quien el poema es comprensible «solamente para el lector más asiduo de la obra de Jiménez» y el que conozca en profundidad toda su obra anterior. ³⁵ El crítico pone, además, de manifiesto que una lectura referencial, debido a la dispersión que provoca y más como lo hace aquí Juan Ramón, lleva al poema a su fracaso como unidad de sentido, ³⁶ y no le falta razón. Queda, no obstante, sin señalar la existencia del otro movimiento en dirección contraria, el que busca la unidad, que después estudiaremos.

El concepto de fuga viene realizado en el plano formal por varios medios. ³⁷ En primer lugar, ya hemos dicho que el paso de verso a prosa contribuye a dar esa sensación de movimiento continuo y libre, a la vez que crea en la estructura externa un espacio compacto y amplio por el que se mueve el lector. Pero formalmente lo que más llama la atención del poema es el continuo cambio de foco, que hace que la atención del que lee se dirija de un lado a otro de manera en apariencia un tanto caótica. No pretendo ni hay lugar aquí para realizar un estudio exhaustivo del estilo de *Espacio*, tarea que, por otra parte, está por hacer, pero vamos a fijarnos en cómo las repeticiones y las correcciones, como mecanismos estilísticos, contribuyen a transmitir esa sensación de movi-

³³ J. R. JIMÉNEZ, *Crítica paralela*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Narcea, 1975, p. 145.

³⁴ H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*. Paris: Quadrige / PUF, 1990. La idea se desarrolla entre las páginas 157 y 176, pero la formulación más directa es: «Ainsi, qu'il s'agisse du dedans ou du dehors, de nous ou des choses, la réalité est la mobilité même. C'est ce que j'exprimais en disant qu'il y a du changement, mais qu'il n'y a pas de choses qui changent» (p. 167).

³⁵ B. GICOVATE, *op. cit.*, p. 162. E insiste en que para un lector no familiarizado con la obra anterior «"Espacio" no tiene existencia en sí» (p. 168).

³⁶ *Ibid.*, p. 162.

³⁷ No me puedo detener aquí a explicar cómo la gramática cognitiva, y la poética que de ella deriva, reconocen como principio básico de la generación de sentido el de iconicidad, por el que existe una continuidad entre el plano conceptual y los distintos planos formales de la expresión. Véase LANGACKER, *op. cit.*, pp. 14-26.

miento fugado y continua metamorfosis a la vez que garantizan en buena medida la cohesión del texto.

Muchas de las oraciones de *Espacio* se abren retomando alguna expresión del cierre de la oración anterior, en una continua anadiplosis y concatenación: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo **yo**.” **Yo** tengo, como ellos, la sustancia...» (96); «¡y qué viento más plácido levantan esas nubes menudas al cenit; qué dulce luz es esta **suma** roja única! **Suma** es la vida, y **dulce. Dulce** como esta luz era el **amor**; ¡qué plácido este **amor** también!» (99); «Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo; que mi oído es tan justo por tu **canto**. Ajústame tu **canto** más a este oído mío» (102); «¡Qué regalo de mundo, qué universo májico, y todo para todos, para mí, **yo**! ¡**Yo**, universo inmenso...» (103); «... Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi **infancia. Infancia**, niño vuelvo a ser y soy» (104); «Deering, sólo el Destino es inmortal, y por eso yo te hago a ti **inmortal, por mi Destino. Sí, mi destino es inmortal...**» (106).³⁸ Se diría, a la vista de estos ejemplos, que el sentido se va moviendo, se va fugando, por la superficie textual a base de encadenamientos, en ocasiones con clara metamorfosis, como en el ejemplo segundo en que «suma» queda ambiguo en su categoría gramatical (¿sustantivo o adjetivo?).

Con «corrección», por otra parte, me refiero a la figura retórica que consiste en retomar un enunciado o expresión anterior para modificarlo. Sabemos que Juan Ramón corregía incansablemente su obra, pero es que también en el interior de los textos, en su segunda época, es frecuentísimo encontrarse con la sustitución de palabras e ideas, en un intento de que el lector tenga la sensación de que no lee un poema cerrado, prisionero para siempre de la escritura, sino que asiste al propio proceso de creación del poema, a las vacilaciones y arrepentimientos del poeta. Esto es especialmente relevante en *Espacio*, que hemos visto que se basa en la idea de que la forma surge en el propio movimiento de fuga, es decir, el lector sigue al poeta en su proceso de descubrimiento del poema en lugar de encontrárselo hecho.

Veamos algún ejemplo: «Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia: sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz» (96). Se diría que el poeta vacila entre dos maneras de expresar lo vivo y cambiante y se decide por «luz» para evitar las connotaciones destructivas que puede tener «fuego», término que también había acudido a su conciencia. Otros ejemplos: «El niño todavía me comprende, la mujer me quisiera comprender, el hombre... no, no quiero nada con el hombre» (102); «Y todo debe ser o es echarse a dios y olvidarse de todo lo creado por dios, por sí, por lo que sea. “Lo que sea”, es decir, la verdad única» (102). Incluso aprovecha Juan Ramón para corregir expresiones que aparecían

³⁸ En todos los casos las negritas son mías.

en su obra anterior: «y lo menos parece siempre, con la muerte más. No, no era todo menos, como dije un día, “todo es menos”; todo era más...» (101). Pero quizá la corrección más llamativa es esta: «¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad?» (103), donde la interrogación no afecta solo a la duda sobre el futuro de la eternidad sino principalmente a la manera de expresar ese anhelo, teniendo en cuenta que en la pronunciación andaluza e hispanoamericana se produce homofonía entre «vamos a hacer» y «vamos a ser».

En el caso de: «Cuando te quedas libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?)» (113), la corrección puede ponerse en relación con el problema del locutor escindido que ocupa el final del «Fragmento tercero», pues aquí parece que es una voz ajena la que reclama al yo que se explique.

La fusión de espacios y tiempos se aprovecha también de la corrección como fórmula expresiva, como en el episodio del perro, que después veremos, o: «¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero» (105-106).

La idea de que la fuga tiene una articulación formal se encuentra también en Heidegger con respecto al poema de Hölderlin titulado «Memoria» (*Andenken*), al que el filósofo califica como «una fuga articulada en sí misma gracias a esos “peros”, una fuga que nombra la clave del enigma bajo cuya forma *lo surgido puramente* permanece en el origen». ³⁹ Se refiere Heidegger a la sintaxis del poema que avanza a base de adversativas encadenando una especie de huida hacia lo originario. En Juan Ramón la fuga se articula principalmente por los dos mecanismos que acabamos de ver, pero llama la atención que coincidan ambos en apuntar hacia el hecho de que la fuga tenga una forma, o mejor dicho que la fuga genere forma; movimiento que, según el alemán un poco más abajo, acaba en una fundación de la memoria y del origen:

Poetizar es hacer memoria. La memoria es fundación. El morar fundante del poeta indica y consagra el fundamento para el morar poético de los hijos de la tierra. Algo que permanece llega a la permanencia. Hay memoria. Sopla el Nordeste. ⁴⁰

Además de la sensación de fuga que nos produce la «salida» lírica final del pasaje, que es el cierre también del trabajo, quiero destacar cómo en Heidegger, como en Juan Ramón, las repeticiones, a veces pleonásticas («lo que permanece llega a la permanencia»), lo que hacen es incidir en esa idea de que es el propio movimiento el que se instaura a sí mismo, que la memoria como proceso es la que se funda a sí misma, que todo está siempre a punto de empezar.

³⁹ M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, op. cit., p. 167.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 167.

La articulación del texto como memoria, o de la memoria como texto, esa fundación continua y permanente que genera el yo en su movimiento de fuga, se hace posible porque (o es consecuencia de que) en cada momento ese yo en movimiento tiene acceso a todo su pasado, y aquí confluye Bergson:

notre *caractère*, toujours présent à toutes nos décisions, est bien la synthèse actuelle de tous nos états passés. Sous cette forme condensée, notre vie psychologique antérieure existe même plus pour nous que le monde externe, dont nous ne percevons jamais qu'une très petite partie, alors qu'au contraire nous utilisons la totalité de notre expérience vécue.⁴¹

Juan Ramón explota otra metáfora conceptual en relación a la fuga al final del «Fragmento tercero». Esta vez él adopta un tópico en el que se ha basado la tradición filosófica dualista de Occidente para explicar la relación alma-cuerpo y su separación tras la muerte. Así, la conciencia o espíritu se nos presenta como una sustancia que busca evadirse del cuerpo que lo encierra como una prisión: «Bueno, si tú te vas, dímelo antes claramente y no te evadas mientras mi cuerpo esté dormido; dormido suponiendo que estás con él» (113).

En este pasaje se hacen presentes serias paradojas, pues a pesar de que parecemos partir de una base metafísica sólida como la que acabo de glosar, enseguida encontramos que quien habla se presenta como «yo, el tercero, el caído» (113), con connotaciones heideggerianas. Pero, ¿en qué sentido puede quien dice «yo» desligarse o ser un «tercero» de la unión de su cuerpo y su conciencia? ¿Dónde reside el yo si puede ver desde fuera, incluso interrogar, a su cuerpo y su espíritu juntos o por separado? Quizá la clave esté en la respuesta del yo ante la pregunta sobre cómo la conciencia ha conformado al cuerpo: «¿Tendré que preguntarte lo que fue [el cuerpo]? Esto lo sé yo bien, que estaba en todo» (113). El yo se puede desligar porque es una instancia superior y distinta a la temporal confluencia de cuerpo y alma, y sin embargo depende de su unión. La conciencia se va a fugar del cuerpo con la muerte, pero es que previamente el yo ya se ha fugado de la conciencia al hacerla texto-espacio; le ha dado así un cuerpo material, la ha desplegado en el texto como en un espacio-cuerpo y eso le ha permitido recorrerla en fuga y encontrarse (¿construir?) lo que contenía. Como consecuencia de esta operación, el final material del texto es también el de la unión de la conciencia con el cuerpo que le sirve de soporte, y por tanto la disolución del yo, pues ya está imposi-

⁴¹ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 162. Cfr.: «Como para crear el futuro es necesario preparar algo de él en el presente, y como la preparación de lo que será sólo puede hacerse utilizando lo que ha sido, la vida se dedica desde sus comienzos a conservar el pasado y a anticipar el futuro en una duración en la que pasado, presente y futuro se invaden y penetran entre sí formando una continuidad indivisa. Esa memoria y esa anticipación constituyen, como dijimos, la conciencia misma. Y por ello es por lo que, si no de hecho, de derecho, la conciencia es coextensiva con la vida» (H. BERGSON, *La energía espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, pp. 23-24).

bilitado de recorrer los caminos de su conciencia, y ha perdido la sustancia de los dioses: el asistir a la coincidencia de un cuerpo y un espíritu y poder leerlos-escribirlos como un texto.

El problema de la identidad se plantea entonces, precisamente, en el contexto del movimiento de la fuga,⁴² movimiento que parece propiciar la disgregación del yo, pero que según lo que acabamos de ver lo verdaderamente disgregado es la conciencia, mientras que el yo permanece uno al contemplar tal dispersión. El final de la conciencia, pues, no debe suponer la muerte del yo, pero sí que este se quede vacío de contenido, ya no tenga nada que contemplar ni que crear, ningún espacio por el que moverse.

Con esto se cierra el análisis de la fuga, que nos lleva a una interpretación abierta, enigmática en muchos casos, y compleja siempre. La comparación que muchas veces se hace entre la estructura de la obra y la de una sonata o sinfonía,⁴³ por sus tres movimientos, en realidad no acierta; pues si con un género musical se puede comparar *Espacio* es con el de la fuga, evidentemente. Y así como toda composición fugada (un término también metafórico para un género musical) tiene, si no un destino, al menos un horizonte tonal al que se dirige y toda composición pictórica, aprovechando otra vez la metáfora, tiene un «punto de fuga», o lugar imaginario al que tienden todas las líneas de la composición, así este poema vislumbra en ocasiones un límite: «esta dureza de ir más allá de la mujer, de la mujer que es nuestro todo, donde debiera terminar nuestro horizonte» (98), o un punto central indeterminado: «A esa isla, ese iris, ese canto yo iré» (97).

El espacio interior

La fuga, a pesar de su poder generador como dinamismo continuo, aspira en algún momento a detenerse, a fijarse en un horizonte o un punto. Entramos, así, en otra de las metáforas espaciales del texto con el movimiento como base, y que podemos formular como «la búsqueda del centro». En este régimen, los trayectos de lectura revierten el sentido de la dispersión visto hasta ahora y asistimos a una atracción de las realidades hacia el centro estable del texto en busca de una unidad.⁴⁴

Vamos a comprobar, en primer lugar, cómo la sensación de estar en el centro, estar rodeado o estar limitado aparece temáticamente en el poema, lo que produce en el

⁴² Como afirma J. BLASCO de *Tiempo y Espacio*: «Los dos textos, como conjunto, surgen del replanteamiento del yo, como *historia*—en esa «escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico», que es *Tiempo*—y como *espacio de conciencia*—en ese «poema de espacio» que es *Espacio*» («Introducción», pp. 92-93). Según él, *Tiempo* persigue la definición del yo como historia y en la historia; *Espacio*, la definición del yo ante la eternidad (p. 93). El problema de la identidad en Juan Ramón ocupa todo el estudio citado de J. C. WILCOX.

⁴³ M. JULIÁ, *op. cit.*, p. 68; A. de ALBORNOZ, *cit.*, pp. 71-73 habla de poema sinfónico.

⁴⁴ Véase a este respecto, de María Zambrano, el epígrafe: «El centro y el punto privilegiado» de *Claros del bosque* (p. 59).

lector el efecto de que, junto al vertiginoso pasar de realidades, existe una tendencia de las cosas a rodear, incluso a asediar al yo, que parece situarse muchas veces en el interior de algo. Seleccionaré algunos ejemplos: «las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas» (97); «Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!, y él qué insigne con lo suyo» (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» (98); «Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento» (98); «Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro» (100); «Todo lo rodeaban piedra, cielo, río» (100); «Y ella [Eloísa], en medio de todo, intacta de lo bajo entre lo pleno» (100); «como yo, tiene el verde, el oro, el grana en la raíz y dentro, muy adentro, tanto, que llena de color doble infinito» (100-101); «Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar» (105); «Pero tú en medio, tú, mujer de hoy, negra o blanca» (110).

Podría interpretarse que tal tendencia hacia el centro y asedio es de lo que quiere huir el poeta en su fuga, lo cual haría complementarios ambos movimientos. Sin embargo, no es así, pues los ejemplos muestran a las claras que este centrarse es visto en términos positivos y, por tanto, debemos mantener en tensión interpretativa la incompatibilidad de ambas trayectorias.

La posibilidad de un centro de pureza y plenitud se identifica con el paraíso, o mejor dicho, con un paraíso al que todavía no se le ha dado un nombre: «Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado» (97), ya que al poeta no le sirven las denominaciones tradicionalmente asignadas: Edén, Oasis, Paraíso, Cielo. Punto central que debemos identificar, a la vez, en el plano hermenéutico con la instauración del poema como unidad, su fijación en el uno absoluto: «Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño. Unidad de unidades es lo uno» (99).⁴⁵

Para Heidegger, igualmente, el claro en el que aparece el ser del ente se representa simbólicamente como un centro:

En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro. Pensado desde lo ente, tiene más ser que lo ente. Así pues, este centro abierto no está rodeado de ente, sino que el propio centro, el claro, rodea a todo lo ente como esa nada que apenas conocemos.⁴⁶

⁴⁵ G. AZAM, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Madrid: Editora Nacional, 1983, relaciona este lugar central de pureza y plenitud «principio y fin de todos los destinos» con el que aparece en el poema «Su sitio fiel» (de *La estación total*) (p. 542). Se puede relacionar también con el «punto» que aparece en el poema «Yo y Yo» (de *Piedra y cielo*) como lugar de encuentro con uno mismo y de plenitud de identidad, un espacio donde el amor y la poesía se integran con la visión espiritual interior, un centro de energía, como interpreta WILCOX, *op. cit.*, pp. 121-123.

⁴⁶ M. HEIDEGGER, *Caminos de bosque, op. cit.*, p. 38.

Como ocurre con los dos movimientos contradictorios, aquí Heidegger cae en una paradoja al tratar de explicar la aparición desveladora de los entes, pues la luz del ser que permite que los entes aparezcan como tales es un centro que simultáneamente está en medio de los entes y los rodea, se sitúa dentro y fuera: «Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro».⁴⁷ Paradoja que comparte el yo de *Espacio*: «¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad!» (103). Nos debemos abstener de nuevo en nuestra lectura de la tendencia a reducir la paradoja, y pensar en *Espacio* como la búsqueda de un centro y una unidad por medio de un rodeo fugado por la conciencia-texto que va dando luz, dejando aparecer multitud de vivencias, las va dejando ser; vivencias que vienen de un afuera absoluto donde también podría localizarse el centro.

Nuevamente nos encontramos con metáforas producto de fusiones de varios campos nocionales para conceptualizar ese lugar esencial. Para designarlo se toman elementos geográficos (la isla), artísticos (el canto, que puede suponer una autorreferencia), fenómenos naturales (el iris, la luz de dentro), pero la identificación más sostenida a lo largo del poema es con la mujer, particularmente en el episodio de Eloísa, que está «enmedio de todo, intacta de lo bajo entre lo pleno» (100) y «era el centro de tu vida» (100). Igualmente, en el «Fragmento tercero», el barco «marenmedio» (significativo neologismo) (105), alberga una suerte de paraíso en que el poeta y su mujer se funden con las figuras de Adán y Eva, que a la vez simbolizan el encuentro con la pureza absoluta:

El mar, el sol, la luna, y ella y yo, Eva y Adán, al fin y ya otra vez sin ropa, y la obra desnuda y la muerte desnuda, que tanto me atrajeron. Desnudez es la vida y desnudez la sola eternidad... (...) Eva se desnuda para comer como para bañarse; es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis. (105)

En este fragmento se produce tal saturación de fusiones que el simbolismo salta por todos lados y en todos los sentidos, ya que los campos de partida (los *inputs*) de la fusión son al menos cuatro, en un nuevo caso de fusión múltiple: por un lado tenemos la situación real (una pareja en un barco), por otro la imagen tradicional del Paraíso, con Adán y Eva como contrapartidas de la pareja real, a ello se añade el campo estético, representado por la obra, y el campo existencial, donde aparece la muerte. Todos comparten el elemento de la desnudez en tanto que pureza. De esta múltiple fusión surge un complejísimo entramado simbólico que convierte al barco en el punto central («isla» en movimiento) en medio del mar, que representa un paraíso puro, que es a la vez la realidad inalcanzable de la obra pura, a la que parece salirse por la muerte... Ciertamente, tan nutrido simbolismo nos lleva simultáneamente por varias direcciones interpre-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 38.

tativas y su saturación significativa emula la saturación de plenitud a que quiere remitir.

Hacia la mitad del «Fragmento tercero» (108-109) encontramos otra evocación más extensa del paraíso, articulada por la anáfora «allí», que en este caso tiene más de utopía social que de aspiración estética o existencial, pues se trata de un lugar de igualdad entre blancos y negros, donde se vuelve a la naturalidad de lo salvaje, lejos de lo artificioso de la civilización; está situado en «la ciudad del sur», la «ciudad de la unidad posible», por lo que vemos que se destaca, no la pureza como en la anterior imagen paradisiaca, sino la unidad, y en este caso las evocaciones no son culturales (como la identificación con el paraíso bíblico), sino antropológicas o cósmicas: «Y el hablar es lo mismo que el rumor de los árboles, que es conversación perfectamente comprensible para el blanco y el negro» (109). La fusión con la naturaleza anterior al lenguaje y a los conceptos une a la humanidad en una fraternidad primigenia, donde tampoco falta la mujer, esta vez en forma de una Ofelia negra «que, como la violeta silvestre oscura, es delicada en sí sin el colejo ni el concierto, sin el museo ni la iglesia» (109).

Con la constante evocación del paraíso y de una plenitud perdida, *Espacio* se coloca en una de las líneas principales de la poesía contemporánea, que se caracteriza por la añoranza de una inocencia primigenia abierta a la experiencia total. Así lo ha formulado María Zambrano:

El poeta, al no querer existir sin otro que le sobrepase, se vuelve hacia el lugar de donde salió, hacia el origen. La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado en la caída; el sueño de la inocencia anterior a la libertad (...). La poesía busca realizar la inocencia, transformarla en vida, y más allá de la conciencia: en palabra, en eternidad.⁴⁸

También Heidegger se extiende sobre el anhelo del retorno al origen a propósito de la poesía de Hölderlin; origen que, en muchas ocasiones, se relaciona no con un lugar sino con un estado: la pureza y la inocencia de la infancia, como declaró Rilke: «la verdadera patria del hombre es la infancia».⁴⁹ En esta línea, Juan Ramón pone al niño por delante incluso de la mujer en la escala de pureza: «El niño todavía me comprende, la mujer me quisiera comprender, el hombre... no, no quiero nada con el hombre» (102).

Vamos a ver ahora cómo este llamamiento hacia el centro y la unidad se refleja textualmente. Para ello me fijaré en los deícticos y los mecanismos de referencia, elementos lingüísticos ambos que en principio sirven para llevar al texto fuera de sí, anclarlo en un mundo exterior, pero que en Juan Ramón son utilizados para interiorizarlos, en un nuevo movimiento paradójico.

⁴⁸ M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, op. cit., pp. 195-196.

⁴⁹ Véase F. CABO, *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

La deixis ocupa un lugar central en la teoría cognitiva de la lectura,⁵⁰ pues de ella depende la posibilidad de crear mundos textuales y orientarse en ellos. Ya he señalado que el análisis existencial de Heidegger se puede reducir muchas veces a coordenadas deícticas: ser-ahí, estar-ahí, venir-a-la-luz, estar-a-la-mano. Retomando lo ya dicho en el apartado anterior, *Espacio* se organiza deícticamente en torno a un interesante juego de lejanías y cercanías. Por una parte, acabamos de ver que la evocación del paraíso como utopía social se sitúa en un «allí», que articula anafóricamente el lugar donde negros y blancos se igualan fuera de la civilización, y hemos visto que igualmente el iris, el canto, la isla se sitúan en un «allí», insinuando un horizonte para el movimiento de la fuga. No obstante, este deíctico de lejanía no acaba de remitir a un «afuera» del texto, pues hemos constatado que ese exterior podría ser también un centro, lo que nos deja con la impresión de que el «allí» señalado en el texto no es un lugar fuera de él (extra-textual), o que remite simultáneamente a un adentro y un afuera.

Vamos a comprobarlo con el ejemplo quizá más llamativo de *Espacio*:

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. (101)

Aparte de la impresionante fusión espacio-temporal que propician los deícticos, nos encontramos con un mecanismo que ya hemos explicado antes: la *correctio*, que fusiona el momento de escritura o creación con el momento de lectura, confundiendo aún más los estratos temporales, hasta el punto de que cabe la posibilidad de entender «allí» y «aquí» como remisiones intratextuales, y entonces el pasaje tiene el sentido de que el «perro» es oído justo unas líneas más adelante (simultáneamente en todos los lugares referenciales) y cuando esas líneas ya han discurrido, en el aquí exacto del texto en que se encuentra el lector el perro ya no se oye. Y es que quizá no se trata de un perro extratextual sino de un perro que solo existe dentro del texto-conciencia, al que se le deja ser (en sentido heideggeriano) en el poema. De hecho, el perro acaba equiparándose al yo: «Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo» (101). Por eso hay que entender a Juan Ramón literalmente cuando en el «Fragmento tercero» dice: «Y ése era el que hablaba, qué mareo, ése era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa» (108). El «perro» ladraba tanto *en* Moguer como *en* la primera estrofa, en dos lugares que están al mismo nivel de referencia. El lugar geográfico y el textual se vuelven equivalentes en términos de localización.

⁵⁰ P. STOCKWELL, *op. cit.*, pp. 41-57; R. TSUR, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008, pp. 595-622.

El mismo tipo de corrección se produce en: «No, no fue allí, en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo» (105-106), donde el mar referencial, debido a los mecanismos de composición lingüística, se convierte en un mar de texto, de palabras, y asistimos a su metamorfosis en lenguaje: mismo y verde = verdemismo.

Así, pues, si el «allí» remite a posiciones del propio texto, más que a posiciones exteriores, con mucha más razón el «aquí», deíctico de proximidad que domina el poema en lo que tiene de búsqueda de un centro unitario de la experiencia, y de ubicación del yo en un punto que garantice la unidad del mundo textual, que no obstante no deja de moverse, según dicta la fuga. Se puede decir que la centralidad de este yo se aprecia en el hecho de que atrae todas las realidades hacia sí, o hace que lo rodeen, según vimos. Un «aquí» que, no debemos olvidar, señala al lugar textual pero también al momento de la creación, simultáneo con la escritura que leemos.

Esta posición centradora tiene muchas veces resonancias heideggerianas, pues se presenta como un lugar de caída: «Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbró?» (96); «Vendrá la noche inmensa, abierta toda, en que me cantarás del paraíso, en que me harás el paraíso, aquí, yo, tú, aquí, ante el echado insomnio de mi ser» (103); o de falsedad existencial, para lo que Juan Ramón aprovecha la metáfora ya lexicalizada en tópico de la vida como teatro: «Todos somos actores aquí, y sólo y sólo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte ¡el mundo!» (110).

El «aquí» centrador señala el lugar del encuentro, donde convergen las realidades llamadas al poema, e incluso cuando el poeta dice «vuelvo a ti, mar», en realidad describe un atraer el mar hacia sí: «y del amor es este mar que ahora viene a mis manos» (100). Podemos entender esto de nuevo como un deíctico textual, pues la mención del mar «allí» en la realidad, al ser invocado, se convierte en «este mar» de ahora textualizado, el que acabo de nombrar. Lo mismo ocurre al final del «Fragmento primero», cuando el pájaro regresa, pero no como un pájaro del todo real sino como una referencia intratextual, una criatura del texto: «¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul, gris cargado de diamante!» (102). Lo mismo ocurre con: «Ya pasó lo anterior y ya está, en este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros, igual que una pesadilla náufraga o un sueño dulce, claro, embriagador, con ello» (107). La acumulación en estas líneas de deícticos completamente indeterminados, que no llegan a identificar nada exterior, solo puede indicar al propio texto, a la realidad lingüística de lo que estamos leyendo.

El ejemplo más claro de que el deíctico indica la propia textualidad es el pasaje en que la condición de estar «aquí» da realidad a todos los demás elementos: «Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están» (108). Díaz de Castro justifica así esta presunción:

Deering es un nombre que alude a alguien real, pero que J.R.J. usa, además, demostrando que en su texto cualquier signo puede arrastrar a otro, y que Destino se asocia a Deering porque a él le da la gana, porque esa es su voluntad y en eso consiste su dominio divino de la escritura.⁵¹

Pero habría que preguntarse a este respecto si Juan Ramón lo hace como un acto de volición, por puro voluntarismo textual, o simplemente describe el modo como funciona la creación poética o el ponerse en obra la verdad, en términos heideggerianos.

Los deícticos, según esto, permiten una doble lectura en el poema, de acuerdo con el doble movimiento: pueden remitir simultáneamente hacia afuera (un perro que ladraba en Moguer), pero también hacia dentro (un perro textual que ladra solo en el espacio del texto que ocupa). De igual manera se comportan los mecanismos referenciales, que sirven, más que para anclar el texto en una circunstancia externa, para fijar lo referido en su textualidad y hacerlo simbólico.

Se puede interpretar el uso de continuos referentes como un intento de eternizar el mundo del poeta, como ha hecho Mercedes Juliá,⁵² lo cual no singulariza a *Espacio* frente a otros poemas, pues tal aspiración está presente en toda poesía. El propio Juan Ramón tematiza esta función: «Deering, sólo el Destino es inmortal, y por eso te hago a ti inmortal, por mi Destino. Sí, mi Destino es inmortal y yo, que aquí lo escribo, seré inmortal igual que mi Destino, Deering» (106), valiéndose de una ligera pronomasia.

Por su parte, Jenaro Talens nos dice:

Estas referencias, más que buscar, por acumulación o multiplicación de sistemas referenciales, un enriquecimiento de la significación –característica de *The Cantos* o de los superrealistas–, buscan una neutralización de la noción de sujeto como centro emisor de esa significación.⁵³

De nuevo, nos encontramos con dos interpretaciones contrapuestas que provienen de dos trayectos de lectura divergentes. Como en el caso de los deícticos, la primera posición (la de Juliá) es evidente o de sentido común, la segunda es la que requiere explicación. ¿Cómo se hacen textuales las referencias que en principio deberían remitir más allá del texto?

La primera muestra que tenemos de que las realidades exteriores se textualizan es que no son meramente referidas sino interpeladas en el texto. Cuando el discurso se

⁵¹ Art. cit., p. 279.

⁵² «Si advertimos que «Espacio» es la historia trágica de un enamorado de la vida que no quiere morir, podemos entender las alusiones autobiográficas como artificio para lograr la eternidad. El poeta se inmortaliza doblemente: en la creación del poema y, dentro del texto mismo, en las constantes referencias a su vida y a sus amigos» (M. JULIÁ, *op. cit.*, p. 16).

⁵³ J. TALENS, *op. cit.*, p. 556.

mantiene en su función puramente referencial, la propia textualidad pasa a segundo plano y el mundo representado a través del lenguaje ocupa el primer plano o la atención, pero cuando se interpela en el texto a entidades imposibles, de pronto la propia textualidad salta al primer plano o centro de atención y se retrae la relación con la realidad. La apelación a alguien o a algo, aunque conlleve referencialidad, sin embargo pone de manifiesto, sobre todo, una copertenencia de los interlocutores al mismo mundo, que en el caso del poema es el mundo del texto.

Las interpelaciones son constantes en *Espacio*: «Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós iris, iris, volveremos a vernos» (96); «Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar» (100); «Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así, el ideal existe» (100); «Eloísa, Eloísa ¿en qué termina el ideal, y di, qué eres tú ahora y dónde estás?» (100); «¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso» (102); o todas las invocaciones a la conciencia que cierran el «Fragmento tercero».

A ello se añade que las realidades invocadas vuelven a aparecer en el texto una y otra vez. Así, cuando Juan Ramón dice del iris que «volverá a verlo», es que realmente el iris aparecerá unas líneas más allá, y lo mismo ocurre cuando se remite a lo ya dicho: «Y para recordar por qué he nacido», conté yo un poco antes, ya por la Florida» (105). Hay que hacer notar que la distancia cronológica real entre la redacción del «Fragmento primero», donde aparece por primera vez esa expresión, y la del «Tercero» es de años, y sin embargo el autor nos dice «un poco antes», pues solo tiene en mente el espacio textual. También cuando el yo dice: «¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado!» (97), este regreso a sí mismo es claramente un reencuentro textual, después de un pasaje en que el tema se ha desviado hacia el mar y la isla, y los tiempos verbales hacia el pasado y el futuro, por no mencionar el contraste entre la intuición del paraíso que ha tenido lugar y el «jardín abandonado» al que se regresa.

Quiero ahora poner en relación la apelación como forma de presentación textual con estas reflexiones de Heidegger:

La memoria es un saludar (...). El auténtico saludo reconoce a lo saludado en lo que tiene de propio y se conforma con pertenecer a una voluntad diferente y por lo tanto distante. El saludo despliega la distancia entre el saludado y el que saluda a fin de que en esa distancia se funde una cercanía que no requiera intimar. El auténtico saludo regala al saludado la resonancia o eco de su ser. El auténtico saludo permite que lo saludado resplandezca por algún tiempo en su propia luz esencial, al punto de que pierda su falso yo. El auténtico saludo consigue que lo que se suele llamar «irreal» alcance la primacía por encima de lo meramente «real». El puro y al mismo tiempo simple saludar es poético. Su recordar o *pensar en* lo saludado permite que éste acceda originariamente a la nobleza de su ser, a fin de que, en su calidad de saludado, tenga ya a partir de ese momento su morada esencial en lo saludado.⁵⁴

⁵⁴ M. HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, op. cit., pp. 106-107.

El filósofo alemán parece estar describiendo lo que sucede en *Espacio* y que acabo de explicar en términos de funcionamiento referencial. En otro lugar, «El habla», Heidegger vuelve a explicar cómo el nombrar es una invocación que «acerca lo invocado», y para ello escoge como hilo conductor precisamente un poema.⁵⁵

Pero la invocación supone una escucha. Juliá ha señalado cómo «uno de los elementos unificadores más claros aquí es el acto de oír»:⁵⁶ el poeta escucha al pájaro, al perro, al mar, incluso escucha a «otro» que habla dentro de él: «dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora» (108). Esta escisión del yo, que ya había aparecido mucho antes en poemas de Juan Ramón, puede ponerse en relación con tal actitud de escucha, que según Heidegger constituye la esencia del habla.⁵⁷

Podía listar aquí algunos mecanismos más de textualización del mundo referencial, como el hecho de usar las minúsculas para nombres propios: «mares atlánticos, mediterráneos, pacíficos» (106); o extenderme sobre el sentido de horizonte (referencial y textual) como una realidad que limita al mismo tiempo que abre: «esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad» (103), de resonancias heideggerianas otra vez. Sin embargo, quiero acabar esta reflexión sobre la centralidad y la atracción hacia el interior del texto con un análisis del episodio que ha resultado más enigmático para los estudiosos y al que se han dado diversas y divergentes interpretaciones:⁵⁸ el del cangrejo, que fue editado con el título de «Leyenda de un héroe hueco» en *La Nación* de Buenos Aires (11/01/1953) antes de aparecer en la versión definitiva de *Espacio*.⁵⁹

Algunos vieron en este episodio una sátira personal, en particular Guillermo de Torre, al que Juan Ramón contestó en carta asegurándole que se trataba de una anécdota realmente ocurrida en Florida.⁶⁰ Ciertamente, el pasaje admite una lectura como sátira literaria, por la carga irónica y de reproche que contiene el título, y por el hecho de que la lucha se establezca con un arma literaria: «el lápiz de mi poesía y mi crítica», amarillo

⁵⁵ M. HEIDEGGER, *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, pp. 15ss.

⁵⁶ M. JULIÁ, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁷ M. HEIDEGGER, *De camino al habla*, *op. cit.*, pp. 133 y ss.

⁵⁸ E. ESTRELLA CÓZAR, art. cit., pp. 464-465.

⁵⁹ El texto de *La Nación* puede verse en J. R. JIMÉNEZ, *Tiempo y Espacio*, ed. cit., pp. 158-159.

⁶⁰ «No sé qué es eso que dice usted de un crítico. Forma parte del poema más largo espacio cuyos fragmentos he venido publicando hace años en diversas revistas. Cuenta un suceso real ocurrido en las marismas de Miami y no hay en sus versos alusión ninguna a nadie» (*Cartas literarias*, p. 231, fechada 20/01/1953) e insiste en carta a Ricardo Gullón: «(...) y me dice [Guillermo de Torre] que lo considera una sátira mía contra algún crítico (él probablemente). Pues no hay nada de eso. El poema es un trozo de "Espacio", poema muy largo, escrito en La Florida, que vengo publicando aquí y allá hace tiempo. 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» (p. 238).

para más señas. Este es solo el principio de la ambivalencia de sentido del fragmento, que muchos han considerado clave para entender alegóricamente todo el poema.

Una cosa parece clara: este episodio casi final del «Fragmento tercero» viene a invertir y convertirse en el negativo del «Fragmento primero», ya que en este el centro al que se aspiraba era la «isla» relacionada con lo paradisiaco, un centro de plenitud rodeado de seres que solo alcanzan su esencia en sus cercanías, cuando son llamados a él, mientras que en el episodio del cangrejo el centro está ocupado por un hueco, un vacío a la espera de una plenitud posible y circundante, o que contagia de su nada al resto de la creación. ¿O vienen a significar lo mismo, pues hemos visto que el centro es rodeado y rodeante a la vez?

En general, se ha interpretado este texto desde el punto de vista existencial como la angustia (de nuevo Heidegger) ante la conciencia de la nada, de lo vacío, de la ausencia de mundo, por no hablar de la asociación del cangrejo con el «cáncer» o la proximidad de la muerte. Así lo hacen Font y en alguna medida Juliá.⁶¹ Sin embargo, como también señala esta última autora, no podemos dejar de darle un sentido metaliterario, y más teniendo en cuenta la imbricación entre escritura y vivencia que nos ha acompañado hasta aquí.

Que hay simbolización metaliteraria queda claro no solo por la elección de las armas «el lápiz de mi poesía y de mi crítica», sino principalmente porque, tras el aplastamiento, la realidad que había debajo de toda esa gigantomaquia era «un nombre nada más, cangrejo» (112), una palabra bajo la que no hay nada, «ni un adarme de entraña», lo cual nos hace repensar de pronto todo el texto: ¿qué hay debajo de todo lo que se acaba de decir y de leer, solo palabras y nombres, la cáscara de la experiencia? Es interesante detenerse en las fusiones metafóricas que se producen aquí: con el plano real de la lucha de un hombre con un cangrejo se funde, dándole un fondo mítico, la lucha de David contra Goliat; pero en seguida asistimos a una inversión que hace tambalearse nuestros conceptos tradicionales y empieza a inquietarnos como lectores. En la lucha bíblica el personaje positivo es David, frente al antagonista Goliat, y en la fusión el poeta adopta en principio el papel del gigante, que le es apropiado por su tamaño, pero que nadie elegiría para sí, pues supone entre otras cosas convertirse en un «literato filisteo», como aquí mismo se lee; inversión que se aprecia también en el hecho de que sea el gigante el que voltee al cangrejo como una honda, hecho que pertenecía en el campo de origen a los atributos del David-cangrejo. La cosa se complica más aún cuando añadimos otro dominio de entrada como es el de la literatura, que ahora se convierte en un espacio o campo de batalla, en que el poeta, en su lucha por expresar el todo, se encuentra con la nada, con una cáscara sin entrañas, un lenguaje sin vivencias, justo al final del poema

⁶¹ M. T. FONT, *op. cit.*, pp. 176-77; «La obra persistirá, pero aún así, en el instante de la muerte, el hombre es un desamparado. Nada le sirve, ni obra, ni amor terrenal. Está solo y abandonado a una fuerza mucho mayor que él, cuyo significado no comprende, que le destruirá. Por eso el final es angustioso» (M. JULIÁ, *op. cit.*, p. 160).

que acabamos de leer. Ello propicia otra inversión dentro de la fusión que hace que el poeta se identifique ahora con el cangrejo que es aplastado por una fuerza superior a él; en realidad la identificación doble es simultánea y de ahí que se hable de la escisión entre Dios y yo, que abre el vacío.

Pero está también el silencio de que parte la escena: «Y, silencio; un fin, silencio» (112) y contagia al universo tras la derrota del cangrejo: «Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin» (112), que no puede tener más que una lectura metaliteraria, que paradójicamente va en una dirección positiva, no negativa, como indica el hecho de que el mismo Juan Ramón considere ese «silencio venenoso» como un principio y no un fin. En efecto, como escribe Talens:

Por eso la sucesión aparentemente inconexa que constituye el discurso de *Espacio* se convierte en un dispositivo mediante el cual, nombrando los objetos se borra su significado para permitir que surja su presencia. Las cosas no significan: están. Recuperar ese silencio es la función de la palabra al nombrar.⁶²

El hueco y la plenitud acaban siendo lo mismo, porque el hueco (el yo que está por encima de la conciencia) existe solo para ser llenado, y eso es lo que ha ido haciendo el poema hasta ahora: nutrir a un yo vacío, hueco, puro deíctico, con las vivencias acumuladas en una conciencia-memoria hecha texto. Eso genera una permanente lucha: «y mi infinita sombra me entraba al mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, porque el mar tenía que llenar todo mi hueco» (113), con lo que tenemos una nueva metáfora conceptual que abarca todo el texto.⁶³ Aparte de las reminiscencias leopardianas de la cita, el poeta parece decirnos que la lucha (como el movimiento antes) es el proceso que genera el poema, que la rapsodia es también agónica, y un ansia por ir haciendo de cada hueco, desde la ausencia y la lejanía, una plenitud que fluye cada vez hacia el centro de un yo en fuga. Por conservar la metáfora líquida, el movimiento es el del agua que se escapa por un sumidero y forma un vórtice; agua que pugna en cada momento por salir de su órbita pero que se ve arrastrada por leyes inexorables hacia el hueco abierto al fondo y en ese camino, quizá, va dejando aflorar lo que quedaba debajo. La conciencia como remolino.⁶⁴

⁶² J. TALENS, art. cit., p. 554. También en ESTRELLA CÓZAR se aprecia esa equivalencia entre plenitud y silencio: «El supuesto trabajo de preparación para la no escritura es la escritura extrema, lo que nos lleva a pensar, de nuevo, que las ideas del silencio, de la nada, son internas, no externas al poema» (art. cit., p. 461).

⁶³ WILCOX, que plantea toda la creación juanramoniana como una lucha de dos identidades por apoderarse de la *Obra*, titula el capítulo dedicado a *Espacio*: «An Integrated Self Disintegrating» (*op. cit.*, p. 131).

⁶⁴ María Zambrano identifica, en determinado momento, centro (corazón) y nada, acudiendo también a una metáfora acuática: «Y hay el perderse que es abismarse en un abismo único en que se funden —el corazón unifica siempre— el abismo que en él, dentro de la casa que él es, se abre, y el abismo que se abre como en el centro del

Hay una tonalidad positiva en ello, como se ha visto, y es la defendida por Coke-Enguidanos:

Here is the sudden awareness of the essential identity of consciousness between crab and man, between invertebrate and vertebrate organism, both enveloped in the universal consciousness of God: «Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos». But it must be realized that this is not a mystic – fusion between God and man. That «dos» is strongly positioned, and they remain emphatically separate entities. The fact that it is precisely the *space* of that hollow husk which jolts the poet into the knowledge of his own divinity, is supremely important. It relates directly with the title and totality of the poem (...). In this and other ways, the poet discovers his relationship with the world of phenomena: that of universal harmonious identity. It is the absoluteness of this self-integration with phenomena that gives him the grounds for his self-appointed godhood (...). JRJ is at the centre of this cosmic harmony: «Unidad de unidades es lo uno», he says, and «Espacio» is the hymn of praise to that perfect universal concordance whose corollary is Love and Beauty.⁶⁵

Sin embargo, Wilcox ve en el final de esta lucha por la *Obra* una victoria del actante sombrío (post-modernista) sobre el actante luminoso (modernista) y, por tanto, un fracaso del proyecto de totalidad juanramoniano:

In conclusion, in its final sequence *Espacio* undermines that ideal faith and optimism that the *Obra* in its second phase sustained. It finds no harmony between artificer and artifact, lover and beloved, body and soul. It concludes that self and god, lover and beloved, poet and *Obra* «somos dos» not «uno». It recognizes that a final shadow covers all; that the overwhelming power of the negative is inevitable.⁶⁶

Inconclusión

Las diversas interpretaciones que se le pueden dar al episodio del cangrejo nos ponen sobre la pista de la imposibilidad de cerrar el sentido de *Espacio*, a la vez que constatamos la tendencia de los críticos a hacerlo, como muestran a las claras la última declara-

universo donde se anonada. Y entonces ha de vérselas por el pronto a solas, o sintiéndose estarlo a lo menos, en el fondo de la nada. Y la nada no es así la simple nada, sino un abismarse en ella, un anonadarse. Y como él, el corazón, no ha perdido su condición de centro, sigue sintiéndose soplo de vida, aliento bajo las aguas de la postcreación. Y siente la nadificación en que toda la creación viniera a caer: como un agua por su inconsistencia, por su inasibilidad, por ser lugar de disolución donde todo se anega; lugar negado al movimiento y al reposo; al simple estar y al discernimiento por tanto» (*Claros del bosque*, *op. cit.*, p. 70).

⁶⁵ M. COKE-ENGUIDANOS, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁶⁶ J. C. WILCOX, *op. cit.*, p. 153. También: «In its third impulse the *Obra* attempts to blend lunar and solar aesthetics, but the «darkest» voice of the «lunar» persona, «Mr. Hyde», dominates what might be Jiménez's final poem, the third and final fragment of *Espacio* (1954)» (p. x).

ción triunfalista de Coke-Enguidanos o la fatalista de Wilcox. Podríamos multiplicar los ejemplos de estudios que intentan congelar el significado del poema en una sola expresión, generalmente además de carácter metafórico: búsqueda del yo, anhelo de inmortalidad, fracaso en la búsqueda del absoluto... La indeterminación del poema comienza, lo hemos visto, desde la incertidumbre de su propio lugar en el horizonte de los géneros literarios, y desde ahí solo cabe sumar perplejidades.

Siguiendo con las metáforas, se ha entendido en muchas ocasiones el poema bajo la forma estructural del círculo, figura que simbólicamente cierra el sentido y lo fija;⁶⁷ interpretación que se apoya, por supuesto, en rasgos estructurales como los diversos fenómenos de repetición y, sobre todo, en el hecho de que el final del «Fragmento tercero» repite la apertura del «Fragmento primero». Sin embargo, si queremos símiles geométricos, el poema se parece, más que a un círculo (con lo que supone de renovación, eterno retorno, etc.), a un vórtice, como acabamos de ver, o a una espiral:

La contestación a las preguntas ontológicas planteadas en el texto mueve éste hacia su resolución. Se crea una estructura hegeliana en espiral, pues las respuestas son a su vez preguntas en otro nivel. La respuesta a qué es la vida, por ejemplo, formulada en la primera estrofa es «suma» y lo que sigue, una exposición de lo que esta palabra significa.⁶⁸

A Díaz de Castro no le convence la circularidad, sea cerrada o en espiral, pues, según él, «habría que hablar de obra abierta y terminada en su más puro sentido de apertura, de imposible de cerrar» y se niega «a la reducción de la estructura de este texto en términos geométricos».⁶⁹ En realidad no se está hablando de geometría; y aquí vemos a las claras que cuando intenta hacer una lectura literal de una metáfora para desecharla, la crítica vuelve a caer a su vez en otras metáforas como las que suponen hablar de «obra abierta» y de la «imposibilidad de cerrar». Metáforas y espacio. Tampoco el círculo hermenéutico de Heidegger tiene nada de circular. Y sin embargo, la espiralidad, o mejor el vórtice, refleja algo de lo que nos dice *Espacio*, no de manera geométrica sino como Yeats habla de los *gyres* en «The Second coming»:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the worlds (...)⁷⁰

⁶⁷ M. T. FONT, *op. cit.*, pp. 64-66; Arturo del VILLAR también señala la circularidad: «Por eso la escritura de *Tiempo* es circular, igual que la de *Espacio*. No existen ni el principio ni el fin, ni el antes ni el después: se está en los espacios del tiempo» («Juan Ramón en los espacios del tiempo», en *Tiempo y Espacio*, *op. cit.*, p. 33).

⁶⁸ M. JULIÁ, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁹ DÍAZ DE CASTRO, art. cit., p. 281.

⁷⁰ *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. Nueva York: Scribner, 1996, p. 187.

Los dos movimientos que articulan en tensión todo el poema generan algo parecido a lo que aquí se nos describe: la realidad se desmorona y no se puede encontrar un centro, precisamente porque el centro está siempre ya rodeando lo que aparece (incluso en su desmoronarse), porque como sigue diciendo Yeats en el poema: «Surely some revelation is at hand».

Movimientos que, repito, remiten a dos tipos de lectura. La dispersión de significados, referentes, vivencias, se enfrenta, en lucha y sin solución, a la búsqueda de la unidad, del centro de saturación de sentido. Coke-Enguidanos ve en esta búsqueda de «unidad trascendental» a través de la dispersión (*disunity*) una paradoja solo aparente, que se resuelve acudiendo a Bergson;⁷¹ pero no es tan sencillo, como venimos viendo, sobre todo cuando en el plano hermenéutico se produce un cruce inesperado. Si identificamos la lectura a que nos lleva la metáfora de la fuga con la lectura referencialista, trascendental, nos encontramos con que es precisamente la que propicia la dispersión de significados y la inestabilidad del yo; y a la inversa, el trayecto de lectura que, al buscar el centro y la unidad, textualiza todos los referentes haciéndolos inmanentes al texto, nos lleva a la lectura de cohesión, de unidad de los significados, propio de la interpretación modernista. En otras palabras, lo que parece garantizar una lectura modernista de la obra se convierte en una lectura post-modernista y viceversa.

Y no acabamos de salir de las metáforas en nuestro análisis crítico. La poética cognitiva y la filosofía heideggeriana a las que hemos acudido como apoyos interpretativos vienen a coincidir en que la expresión de la vivencia, en todos sus niveles (desde el conceptual hasta el lingüístico), no puede ser más que metafórica y el metalenguaje crítico se ve preso también en esa metaforicidad base. Y sin embargo, ello no significa una carencia o una imposibilidad de llegar al sentido; al contrario: esas metáforas construyen el sentido y nos guían por él; porque todo sentido es construido y no dado de antemano es por lo que las metáforas nos encaminan en lugar de desviarnos.

Y ¿cómo construimos el sentido de *Espacio* a partir de lo visto? Reuven Tsur habla de dos «actitudes críticas»: la que tiende a fijar los significados en una unidad cerrada y la que es capaz de soportar la incertidumbre y no tratar a toda costa de clausurar categorías interpretativas,⁷² actitudes que no coinciden exactamente con la lectura modernista y la post-modernista que acabo de glosar y que desarrolla Wilcox en su estudio. *Espacio* pide, en grado extremo, una actitud crítica del segundo tipo, la de ser capaces de mantener la contradicción entre sus dos (o muchos) trayectos de lectura y que no entendamos eso como un sinsentido, sino como una plenitud. Lo que para una lectura post-modernista puede ser un hueco (un diferimiento o alejamiento), para la lectura que aquí defiende no es más que la riqueza esencial de la poesía, ejemplificada máxi-

⁷¹ M. COKE-ENGUIDANOS, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁷² R. TSUR, *op. cit.*, pp. 511-529.

mamente por *Espacio*. La poesía, un espacio inmensamente abierto, donde no obstante se producen múltiples encuentros, entre ellos el del yo del escritor con el del lector que se llenan, en el fugaz pero permanente movimiento de la lectura-texto, de una misma conciencia.

Ángel Luis LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha
AngelLuis.Lujan@uclm.es

Article rebut: 23 d'octubre de 2012. Article acceptat: 4 de febrer de 2012.