

LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL LUIS  
"La huida hacia delante. Leer a Juan  
Ramón Jiménez después de *Diario de  
un poeta recien-casado*", en *Revista  
OCNOS* nº 5, 2009, p. 7-23. ISSN 1885-  
446X.

# La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recien-casado*

Ángel Luis Luján Atienza  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

## PALABRAS CLAVE:

Juan Ramón Jiménez, metáfora  
conceptual, psicología de la lectura,  
semántica cognitiva.

## KEYWORDS:

Juan Ramón Jiménez, conceptual  
metaphor, psychology of reading,  
cognitive semantics.

## RESUMEN:

El artículo propone una lectura de la obra de Juan Ramón Jiménez a partir de *Diario de un poeta recien-casado* (1917) basada en la aplicación de la metáfora conceptual de "fuga". La metáfora conceptual, estudiada por la semántica cognitiva, se presenta así como una herramienta útil para explicar no sólo la lectura de una obra sino su poética implícita y explícita. Aplicada a la obra de Juan Ramón Jiménez permite dar cuenta de su nueva concepción de la forma poética al compararla con un movimiento dinámico que escapa de los patrones cerrados y conduce a una poesía de la conciencia que se renueva a cada momento.

## ABSTRACT:

This paper is a proposal of a reading of Juan Ramón Jiménez's poetry starting from *Diario de un poeta recien-casado* (1917) based on the conceptual metaphor of "escape" (fuga in the poet's words). So, the conceptual metaphor, a main topic in cognitive semantics, is presented as a useful tool in order to explain not only the process of reading a text but also its poetics, implicit as well as explicit. If applied to Juan Ramón Jiménez's poetry, this conceptual metaphor can account for his new idea of poetic form by comparing it with a dynamic force which escapes from closed patterns and creates a poetry of the consciousness always renovating itself.

La crítica, los lectores y el propio Juan Ramón Jiménez están de acuerdo en que a partir de *Diario de un poeta recien-casado* (1917) arranca una nueva etapa en su creación poética, que va, además, a marcar el rumbo de la poesía española que vendrá a continuación. Con este libro el poeta abre el camino a la renovación del lenguaje poético y a la estética lírica que va a desembocar en las vanguardias de los años 20. Con *Diario de un poeta recien-casado*, como han señalado diversos autores, la poesía española entra en la Modernidad poética.

Con todo, siguen existiendo algunos equívocos y malentendidos con respecto a este libro y al resto de la producción de Juan Ramón Jiménez que culmina con *Espacio*, equívocos debidos, en parte, a

la proliferación de declaraciones y programas por parte del autor no siempre concordantes, pues la realidad es que estamos ante un proceso continuo de creación, una obra en marcha, y no podemos tomar las palabras de Juan Ramón Jiménez como si estuviera proponiendo una estética cerrada o como las únicas posibles para interpretar su obra (Cuevas, ed. 1991; Blasco Pascual 1982). Un ejemplo claro es que el propio Juan Ramón habla, con respecto a *Diario de un poeta recien-casado*, de haber sido pionero en el uso del verso libre y la renovación de la sintaxis poética. Hay algo de verdad en ello, pero es difícil hablar exactamente de verso libre en este libro (así como en las primeras versiones de *Espacio*), como vamos a ver. Se habla también a propósito de esta etapa

\* Fecha de recepción: 15/01/2009  
Fecha de aceptación: 12/02/2009

juanramoniana de intelectualismo y de desnudez, pero seguimos teniendo una poesía en ocasiones fuertemente sensual y sensorial, y poemas bastante complejos en su concepción.

Como pretendo demostrar, la clave para interpretar tanto los cambios a los que asistimos en esta etapa como las dificultades explicativas que provocan a la hora de analizarlos y enjuiciarlos derivan de la huida del poeta moguerño de las formas arquitectónicas que había cultivado en su etapa anterior, esto es: se aparta de lo que tradicionalmente se venía entendiendo por lírica según el modelo modernista o simbolista, que constituía el prototipo de discurso lírico al que él y la sociedad circundante se atenía en esos años. Esta huida de lo prototípicamente lírico afecta de manera radical a la forma externa: es cuando Juan Ramón Jiménez empieza a prodiigar su prosa (los poemas en prosa del *Diario* y la publicación de *Platero y yo*) y a plantearse el pasar a prosa toda o gran parte de su producción anterior; y afecta también, de una manera menos visible, a la articulación interna entre metro y expresión lingüística, como analizaré más adelante, que le lleva a la inclusión de prosaísmos en sus versos.

Aello concurre también una transición en sus influencias. Como ha indicado una y otra vez él mismo, Juan Ramón pasa de interesarse por la poesía francesa a volcarse en la poesía en lengua inglesa, de la que traduce junto con Zenobia abundantes textos (Jiménez 2006)<sup>1</sup>. Ello tiene necesariamente un reflejo en su forma de escribir. El francés es una lengua más cercana al español, y los poetas españoles podían (porque habían aprendido durante siglos) copiar los efectos melódicos de la poesía francesa en nuestra lengua. No ocurre lo mismo con la lengua inglesa cuya sintaxis, fonética y prosodia están más alejadas de las españolas. Traducir del inglés obliga al poeta

a inventar una nueva manera de expresión en español. Creo que tal fenómeno se aprecia en Juan Ramón, que al tratar de traspasar el verso inglés al español encuentra en su forma poética mucha más extrañeza, mucha menos belleza formal y mayor fuerza en la idea. Que se fije más en los conceptos que en la forma externa de esta poesía se explica también si tenemos en cuenta que la poesía por la que se siente atraído (Yeats y Eliot entre otros) es de raíz más intelectual (Young 1983). Como consecuencia, se produce un rechazo de la poesía francesa que por entonces le empezaba a resultar demasiado preciosista y en exceso pegada al oído. La obra de Valéry, por ejemplo, es un tipo de poesía pura que a Juan Ramón no le convence porque se queda demasiado en lo auditivo y melódico y no ahonda en la idea, además de mantenerse fiel a las formas arquitectónicas y a los artificios externos del verso (Jiménez 1985: 34; 1990: 412). Lo mismo le ocurre con la poesía de Saint John Perse, al que critica en varias ocasiones<sup>2</sup>.

Juan Ramón busca por esa época no parecerse a nadie, ni siquiera a sí mismo (un sí mismo previo, entiéndase). Se embarca en un proceso de creación que conducirá a la poesía de la conciencia que es *Espacio*. De ahí que adopte la forma de diario para el libro que inaugura esta nueva etapa. La obra tiene que dar la impresión no de lo pensado y meditado, sino de la anotación de la vivencia poética tal como surge, haciendo que vivencia y poesía coincidan, así como mundo y poeta. Por eso habla de una continuidad entre el balanceo del barco y la escritura; y por eso le dice a Gullón que es un libro que ha hecho de una vez sin corregir (Gullón 1958: 83), porque la vivencia y la conciencia del mundo son ya la verdadera poesía pura (frente a la "falsa" poesía a lo Valéry), poesía que no se escribe y si se escribe se hace de manera precaria para convertir la conciencia del lector en conciencia poética.

<sup>1</sup> Este trasvase de influencias queda especialmente claro en una carta que escribe a Cernuda: «Yo estaba ya por aquellos años [se refiere al periodo en torno a *Diario*] demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas; y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickison, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico, y no leí ciertos libros que antes me eran favoritos» (Jiménez 1977: 57).

<sup>2</sup> «Saint-John Perse es, sobre todo, didáctico y bíblico. Le salva su amor por la palabra francesa; su amor por esa lengua que cultiva y domina muy a fondo. Pero carece de visión profética. Es una mezcla de perfección a lo Valéry y de visión a lo Claudel, pero ni alcanza la perfección de aquél ni la grandeza del segundo. Aparte eso, con un prosaísmo a lo Hugo, que a veces sabe hacer grandioso» (Gullón 1958: 96).

Como pretendo mostrar, es la metáfora de la fuga y de la huida la que sirve a Juan Ramón para dirigir —y al lector para entender— el nuevo proceso creativo a partir de *Diario*. La idea de fuga, recurrente en esta etapa, constituye lo que conocemos como una metáfora conceptual, aquella que organiza todo un campo de significados y sentidos. Una metáfora conceptual es un esquema mental que nos ayuda a situarnos en un dominio abstracto a partir de una base tomada de un dominio más conocido, normalmente del ámbito sensorio-motor y de nuestra experiencia mundana (Lakoff y Johnson 2007; Gibbs 1999; Lakoff y Turner 1989; Turner 1996; Fauconnier y Turner 2002). Por poner un ejemplo del mismo campo semántico, si decimos que alguien, ante una adversidad, «se refugió en su trabajo o en su familia», estamos usando una metáfora conceptual que funde dos campos, uno de base, que forma parte de la experiencia cotidiana: el hecho de encontrar un lugar seguro ante la inclemencia del tiempo o una persecución; y otro campo constituido por la búsqueda de tranquilidad anímica, en el que la familia o el trabajo o los amigos tendrían el lugar de un espacio físico que nos libra de un peligro. Entendemos la frase porque a una situación abstracta, la búsqueda de paz anímica, le aplicamos el conocimiento que tenemos de una realidad más básica como es la de la huida de un peligro físico.

Vamos a profundizar, pues, en el concepto de fuga, tomado del campo básico del movimiento, como elaboración imaginativa y clave de una poética que nunca se puede considerar cerrada. El propio poeta proclama casi al comienzo de su poema *Espacio*: «No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin» (Jiménez 1999: 96). Lo que me propongo, en definitiva, es estudiar cómo las metáforas conceptuales sirven no sólo para hacer legible un texto sino para dar cuenta de su estética. En este sentido dividiré mi

exposición en dos secciones, una que enfoca el cambio de cosmovisión del poeta en términos de la asunción vital del concepto de fuga y la segunda que, como consecuencia, lleva a una nueva manera de entender y realizar la creación poética.

### **La nueva cosmovisión juanramoniana: el tiempo como sucesión y fuga**

Que la cosmovisión de Juan Ramón Jiménez a partir de *Diario* ha cambiado lo deja claro Sánchez Barbudo:

Este libro supone un cambio radical de enfoque y de actitud en Juan Ramón al mirar el mundo, y al mirarse a sí mismo. Y también un cambio de creencia en cuanto a lo que poesía fuera. Antes, sobre la base de vagos sentimientos que generalmente él no trataba de esclarecer, sino que oscurecía, componía sus poemas con música; y agregando, coloreando, embelleciendo; y humedeciéndolo todo con más o menos sinceras lágrimas. Ahora lo que quiere es fijar de un modo escueto y exacto sus impresiones clarificadas, analizadas (Jiménez 1970: 11-12).

Este cambio tiene que ver no sólo con las sensaciones y la sensibilidad representada en los poemas sino también y principalmente con la noción de tiempo y la situación en que dentro de su texto se coloca el poeta ante la realidad que lo circunda. En la etapa anterior, el locutor del poema se representaba como un punto fijo e inmóvil, una fuente de enunciación que pudiéramos considerar congelada en medio de un espacio total en fuga. Esta poesía está llena de sensaciones vagas, que escapan a los sentidos, de sonidos lejanos oídos en la noche: un canto por otros valles, un piano tocado por manos desconocidas. En definitiva, el tiempo y el espacio escapaban al poeta incapaz de aprehender o soportar a veces la intensidad del instante, y en medio de esa fuga de toda la realidad el poeta no podía huir a su vez hacia esos

parajes ideales que le anuncian las cosas que se marchan.

Es revelador de esta actitud el poema de *Elejías* que comienza: «En estas vagas horas que acercan a la noche» (Jiménez 1991: 131) en el que el poeta expresa su completo aislamiento en medio de los sonidos nocturnos, como un niño que no puede participar de la exuberante realidad que bulle a su alrededor. La ausencia de mundo, que ha abandonado al poeta, queda fijada finalmente en el sonido del tren alejándose: «Y el coche va hacia el tren, y el tren solloza, y lleva / hacia el mundo,... ¡hacia el mundo, si todavía existe! / Yo sueño, volviendo, con una patria nueva, / viajero de mis lágrimas, solo, exaltado y triste». La inmovilidad y desasistencia del poeta, perfectamente recogida en ese sintagma paradójico: «viajero de mis lágrimas», presagia la percepción de las cosas ya desde la muerte, anticipando la ausencia total, como se ve en tantos otros poemas (Luján Atienza 2002). En esta cosmovisión la tendencia a las formas cerradas (especialmente en *Elegías*, forjadas de marmóreos cuartetos y serventesios alejandrinos) representa un intento desesperado de contener esa fuga por medio de su enclaustramiento en patrones que dominen y atrapen algo de esa realidad que a raudales se escapa.

Si nos detenemos en uno de los poemas más significativos de esta etapa, «El viaje definitivo» (Jiménez 1991: 167), nos quedará claro el carácter paradójico de ese movimiento quieto al que acabo de apuntar y que caracteriza al poeta en esa época, pues el irse del protagonista poemático («... Y yo me iré») es en realidad un quedarse en la rigidez de la muerte mientras todo lo demás sigue su curso. Se trata de un poema constituido en paradigma de la angustia ante la muerte que recorre toda la etapa primera de Juan Ramón. La actitud aquí presente puede contrastarse con la del poema 122 de *Eternidades* donde

el terror ante la muerte ha desaparecido y ha dado paso a una seguridad, una aceptación y una alegría del tránsito, donde ya no hay elegía sino canción: «Sé bien que soy tronco / del árbol de lo eterno... Sé bien que cuando el hacha / de la muerte me tale, / se vendrá abajo el firmamento» (Jiménez 1979: 673). Los pájaros que en «El viaje definitivo» se quedaban cantando ajenos a la desaparición del poeta son ahora «pájaros míos» asimilados a «todos los claros sueños». Aquellos pájaros reales y referenciales de antaño que objetivamente iban a abandonar al poeta sufren ahora un proceso de alegorización que los convierte en símbolos (el poeta-árbol acoge en sí a los pájaros-sueños). Con ello Juan Ramón ha hecho suyo el universo, lo ha interiorizado, acomodándolo a su paso y a su existencia extendida. La consecuencia es clara: el mundo no es visto ya como algo que va a huir del poeta y que va a permanecer cuando él desaparezca, sino que lo va a acompañar en el momento de su muerte, lo que no supone la desaparición del mundo sino, al contrario, la convicción de que se ha producido una simbiosis perfecta entre poeta y realidad que los hace compartir el mismo destino y el mismo trayecto. Aplicando la teoría de la relatividad podemos decir que cuando dos móviles se desplazan juntos a velocidad constante no hay sensación de movimiento, son dos sistemas que parecen quietos, en perfecta armonía (Lanz 2007). De ese tipo es el nuevo movimiento existencial de nuestro poeta.

Aunque las raíces de este cambio de actitud son, sin duda, diversas, encuentran un punto de cristalización en el viaje que, como fuga de una cosmovisión anterior, inaugura *Diario*. En primer lugar, se trata de un viaje real y de ninguna manera definitivo. El poeta ya no es una especie de ente irreal que fantasea con su muerte sino el hombre concreto que viaja en un transatlántico a Estados Unidos, y que

en ese viaje no sólo material aprende a acoplar su ritmo al de lo que antes era sólo huida de la realidad. El poeta comprende que si la esencia de la vida es movimiento y cambio (¿y cómo no sentirlo al cruzar el mar?), que si el instante no puede entenderse más que en su continua movilidad, él debe moverse también al ritmo de lo que se mueve para sentir esa armonía con el todo que antes buscaba inútilmente desde la inmovilidad estática. En este sentido hay que entender su afirmación en la entrada del libro: «La que viaja, siempre que viajo, es mi alma entre almas». El poeta ha sustituido esa sensación de soledad y aislamiento de ser entregado a diálogos imposibles (por monológicos), por la de pertenencia a la colectividad que le acompaña en el viaje. Este nuevo estado de armonía no sólo con las personas que le rodean sino también con la naturaleza queda perfectamente expresado en las declaraciones a Gullón: «El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por primera vez el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado» (Gullón 1958: 84). Ambas afirmaciones insisten en esa relación del poeta con el instante único y repetido; y el hecho de que Juan Ramón relacione el ritmo del mar sentido en el barco con el nuevo ritmo de su poesía es índice de ese dejarse llevar ahora por el movimiento general del mundo, en lugar de verlo pasar desde su exterioridad absoluta.

Donde con mayor claridad se aprecia este cambio es en la manera que adopta el *yo* de presentarse en los poemas, que no se concibe ya como centro quieto y aislado de sensaciones, sino como "sucesión". Esta palabra va a ser otra de las claves en el nuevo proceso creativo y constituye junto con el concepto de fuga uno de los dos pilares semánticos de este nuevo mundo. Sucesión y fuga son dos nociones que se implican. Frente al

*yo* escurridizo del simbolismo, situado siempre al margen del poema, un *yo* que no se comprende, que aparece casi como una abstracción o una voz desvaída, ahora tenemos el *yo* visto en actualidad continua y continuo renacimiento: «¡Ve despacio, no corras, / que el niño de tu *yo*, recién nacido / eterno, / no te puede seguir!» (Jiménez 1979: 586). La existencia y la identidad no pueden entenderse ahora más que como un continuo nacimiento, bajo la figura del niño venido a la luz a cada instante. Esta nueva investidura del *yo* se aprecia claramente en otro poema de *Eternidades*: «Olvidos de estos *yos* / que, un punto, creí eternos! / ¡Qué tesoro infinito de *yos* vivos» (Jiménez 1979: 588). Se trata, como vamos viendo, de poemas en que el entorno está borrado, pues se diría que el *yo* absorbe el mundo, se lo apropia. El poeta ha dejado de buscarse a sí mismo a través de la exterioridad y se reconoce a sí mismo directamente, haciéndose él mismo paisaje, como vimos en el ejemplo del poema 122 de *Eternidades*, en sucesión continua.

De hecho, podemos considerar que *Diario de un poeta recién casado* no es más que la crónica del paso del niño, privado de responsabilidades y al que el mundo se le impone o se le niega, al hombre que asume su responsabilidad y se sitúa en su circunstancia para apropiársela, si queremos usar términos orteguianos. De ahí también la aceptación en el poema de realidades contemporáneas que antes eran desechadas por la estética simbolista: los anuncios luminosos, el metro de Nueva York, los carteles, etcétera. Gran parte de los poemas del inicio de *Diario* constituyen la dramatización de este conflicto provocado por la pérdida de la inocencia y el temor que produce la salida al mundo, la asunción de responsabilidades adultas. Lo vemos especialmente en el poema VI titulado «Soñando», en que asistimos de nuevo al movimiento paradójico (que vimos ya en «El viaje definitivo») del niño, que

no puede ser otro que el propio Juan Ramón, que «llora y huye / sin irse, un punto, por la senda». El poema dramatiza la tensión entre el deseo de pasar a la madurez plena, «lo ignorado que el alma nos desvela», y el temor que lleva al poeta a seguir refugiándose en una infancia consoladora y despreocupada. La opción final es renunciar a la permanencia en la infancia que no obstante persiste como un sueño. La fuga en este caso consiste en el abandono de esa infancia que se deja atrás, aunque desde la perspectiva del poeta es el niño el que huye, pues el poeta ha tomado posesión de su centro vital, coincide con su edad real. Si comparamos este poema con el 7 de la serie «En tren» de *Melancolía* donde se dice: «Quisiera el corazón, cual un niño indolente, / quedarse..., aunque se fuera... / Pero el tren, sordo, parte» (Jiménez 1991: 183), vemos que en este caso el tren se opone a la voluntad del poeta de disfrutar del instante. Lo que estaba claro en *Melancolía* es objeto de drama y lucha en *Diario*: aquel niño al que se aferraba el poeta es el que ahora suelta de la mano y deja huir en *Diario* para acomodarse a las nuevas exigencias del mundo.

Un poco más adelante Juan Ramón compara su viaje a Estados Unidos con el paso de la infancia a la adolescencia, en el poema XXXIV, «Cielo»: «Igual que, cuando / adolescente, entré una tarde / a otras estancias de la casa mía / —tan mía como el mundo—, / y dejé, allá junto al jardín azul y blanco, / mi cuarto de juguetes, solo / como yo, y triste...». El viaje es la huida de la infancia en determinado sentido pero a la vez la asunción de esa infancia repetida y renaciente que forma la nueva realidad.

Lo que quisiera destacar sobre todo es cómo a partir de entonces en el léxico juanramoniano empieza a tomar importancia el concepto de “fuga”, unido al de “sucesión”, con sus derivados y afines. En 1932 aparece un

conjunto de pliegos que titula precisamente *Sucesión*, y en los aforismos que escribe por esa época se repiten declaraciones en el sentido de entender el tiempo como una fuga o una sucesión de presentes absolutos: «Un presente que sea como el medio de una fuga infinita hacia adelante, retenida infinitamente desde atrás» (Jiménez 1990: 334).

Entresecaré algunas muestras de este léxico que me parecen especialmente relevantes. En el poema 28 de *Eternidades* (Jiménez 1979: 578) encontramos motivos que pertenecen a la lírica popular y al cante jondo: el corazón pisado por la amada, el poeta descrito como perro sin amo, y se cierra con esta declaración: «...¡Te habías ido ya! Y tu pie pisaba / mi corazón, en un huir sin término, / cual si él fuera el camino / que te llevaba para siempre...». A partir de ahora todas las fugas serán sin término (frente a aquel “Viaje definitivo”) porque, como vamos a ver, importa más la trayectoria que el destino. En esta nueva cosmovisión el camino (en este caso el corazón del poeta) se mueve con quien camina (en este caso la amada) lo que hace que la huida no tenga fin nunca y nunca llegue a su destino.

Igualmente, el poema 33 de *Eternidades* es significativo en este sentido:

Cada abril, se me va  
de nuevo en el recuerdo.  
Fuga de fuga  
de fuga.  
Recuerdo de recuerdo  
de recuerdo...

¡Huir interminable,  
más suave cada vez,  
más pequeño —y más triste,  
porque te ibas y porque tu ida  
va ya a dejar de irse!—  
¡Aroma del aroma  
del aroma!  
¡Costumbre dulce y triste de su ida,  
qué triste cuando tú te pierdas;  
qué triste ahora, y no por ella que se fue,  
sino por ti, que vas a irte,  
fuga!

(Jiménez 1979: 583)

Este enigmático poema, con su recursividad, sólo puede entenderse en un sentido que aúna dos concepciones de fuga. Hay en primer lugar una «fuga» básica, la que podríamos decir que caracteriza a la primera producción de Juan Ramón en la que la amada (al parecer ese *tú* del poema, aunque enigmático) se marcha y abandona al poeta; pero con la recursividad de la fuga y del recuerdo, el poeta nos está tratando de decir que ese tipo de fuga deja de existir para dar paso a una fuga nueva en que se supera su sentido anterior, porque ahora el poeta va a seguir en sucesión a ese objeto, que ya no se va a escapar, es decir la sensación de «fuga» desaparece porque ahora todo va a ser fuga.

En el poema 70 de *Piedra y cielo* (Jiménez 1979: 777) se compara a la belleza con una mariposa de luz que se escapa siempre ante la llegada del poeta que quiere atraparla y cree incluso haberla atrapado, pero: «¡Sólo queda en mi mano / la forma de su huida». Aquí está claro que la huida tiene una forma, su propia forma, que es la del hueco, la de la ausencia y el vacío (como el hueco del cangrejo que aparecerá en *Espacio*). Para hacer suya esa forma vacía el propio Juan Ramón tiene que hacerse fuga, fugarse con la belleza. Este texto es a la vez replicado en otro poema posterior de *En el otro costado* (Jiménez 1999: 69), en que el poeta reformula su aserto anterior con el estribillo: «Ella me deja su huir, / yo la dejo que ella corra» donde Juan Ramón avanza un paso más: la belleza hace entrega de su puro huir que ya ni siquiera puede considerarse una forma (Sánchez Romeralo 1983: 73-76). Hay que recordar, además, que en *Poesía y Belleza* uno de los libros recogidos se titula «Forma del huir (1919-1920)».

Por último me detendré en dos composiciones de la etapa final. En la *Estación total*, en concreto dentro de la sección de *Canciones de la nueva luz*, aparece un

texto que se titula «Huir azul». Se trata de la impresión que produce un río, visto entre la verdura, como si fuera el cielo (que se refleja en él) que huye: «El cielo corre entre lo verde. / ¡Huir azul, el agua azul! / ¡Hunde tu vida en este cielo / alto terrestre, plenitud!». La plenitud se describe aquí como un hundirse en tal cielo continuamente en fuga, con la confusión entre tierra y cielo. En el mismo sentido va el cierre: «Alma y cuerpo entre cielo y agua. / ¡Todo vivo de entera luz! / ¡Este es el fin y fue el principio! / ¡El agua azul, huir azul!». Vemos que toda la realidad se funde, el agua pierde su esencia para ser sólo un huir azul, toda la existencia toma la forma de la huida, lo que al sucederse funde y funda la realidad.

La relación de la huida con los ríos, que aparece en este poema, es determinante para entender la última etapa creativa de Juan Ramón, teniendo como referencia al fondo el manriqueño aserto de los ríos que van al mar. No sólo es que el último libro se titule: *De ríos que se van*, es que *Una colina meridiana*, contiene un romance fundamental: «Riomío de mi huir» (Jiménez 1999: 252). Hay que poner este romance en relación con la referencia: «El Romance, río de la lengua española», pues el poema ha de ser leído no sólo en clave cosmovisionaria sino también metapoética. El texto plantea la inmersión en esa huida, que es la del lenguaje y a la vez la del tiempo, como una entrega a la armonía total: «¡Cómo me gusta tu entrarme / en la armonía perpetua». Para ello el poeta fuerza el lenguaje para hacer transitivo el verbo *entrar*, que tiene como consecuencia que el sujeto que habla se convierta en un ser pasivo, que se deja llevar, un «ser de fondo / de aire», es decir ligero.

El poeta, además, consigue en este poema una visión imposible en que es a la vez objeto y contemplador del proceso de su propio fundirse en el movimiento del todo: «¡cómo me gusta dejarte / ir

con lo que te me llevas, / verte perderme en la mar / que se apropia mi leyenda, / en un fundirnos que es / aumento de dos presencias». El movimiento de fuga, en lugar de abismar la percepción, lo que hace a Juan Ramón es darle una conciencia mayor desde la que puede contemplarse como huido él mismo, con lo que se cierra el círculo. Esa capacidad de verse uno a sí mismo en la huida es también una huida de la misma huida como hemos visto, la definición del instante como eternidad en sucesión. Por eso dice este mismo poema que esa fusión con la armonía perpetua «no apaga la pesantez de la piedra», y el poema precisamente acaba con una contraposición entre el huir y ser, a la vez, «una bestia presa / por las plantas de los pies», el huir que ha de compensar «el mustioso amapolar / que cubra mi parte quieta!», reversión total de las imágenes de la muerte que veíamos en la primera parte, pues el poeta está seguro ahora de que la muerte le va a permitir seguir inmerso en esa armonía total, la huida del río del ser, mientras que la parte perecedera de él (su cuerpo) quedará quieto.

Estos ejemplos deben bastar para comprobar cómo la idea de huida se relaciona con la cosmovisión renovada que abandona la esfera vital del simbolismo. Así la metáfora conceptual cumple la primera misión que le habíamos encomendado: guiar la lectura del universo de significados que compone una obra, hacer legible el texto al lector que se acerque a él, que a partir de su propia experiencia de «fuga» encontrará una guía para asumir y moverse en este discurso.

Queda ahora la segunda parte. Toda cosmovisión nueva exige un lenguaje nuevo. En este caso la metáfora conceptual de la fuga nos servirá para guiar la lectura de esta etapa creativa de Juan Ramón pero en otro nivel, en el nivel crítico. El mismo concepto nos guiará por la poética implícita y explícita que riga la creación de esos años.

### Una poética de la fuga y la sucesión

Ahondemos un poco más en el concepto de fuga, incluido en el esquema mayor del movimiento en general, como queda reflejado en el análisis somero que acabo de hacer de algunos movimientos que tienen que ver con el espacio y con el tiempo. El poeta decide declararse en fuga para responder al impulso general de la naturaleza y del transcurrir del tiempo humano. Pero ¿cómo debemos entender esta fuga en el ámbito creativo?

El esquema conceptual de fuga contiene dos elementos: el móvil y la trayectoria. Ésta consta, a su vez, de tres fases: el punto del que uno se fuga, el trayecto de la fuga y el destino o punto de fuga. En principio se trata de un esquema similar a los de las acciones de escapar o huir, pero los separan algunas diferencias, especialmente en la forma en que lo usa Juan Ramón. Porque otra de las características de las metáforas conceptuales es que no se aplican siempre como un bloque y en todas sus dimensiones al campo comparado, más bien lo que ocurre, y por eso son operativas, es que focalizan sólo algunas características o elementos del complejo conceptual. El hecho de que Juan Ramón, como hemos visto, haga casi sinónimos fuga y sucesión nos indica que en su uso de esta metáfora conceptual va a destacar más el movimiento y la trayectoria que los puntos de partida y destino, como se deduce del hecho de que privilegie la palabra «fuga», que tiene que ver con la música, y no por ejemplo «huida» (que también se constata, pero menos) o escape (que no aparece casi nunca), que parecen centrar la atención principalmente en el punto de partida, allí de donde se escapa. Tampoco el punto de llegada será determinante en este esquema, pues éste es precisamente lo desconocido, lo inaprensible e indecible, la poesía no escrita, tal ese punto de fuga de la perspectiva pictórica, que es siempre un punto virtual. Lo que a Juan

Ramón le interesa de la metáfora de la fuga es el movimiento en sí, la capacidad de renovarse que tienen el móvil a lo largo del recorrido, su capacidad de sucederse, en definitiva. Es quizá en esta línea que Paul Celan señala: «Los poemas, en ese sentido, están en camino: se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia algún lugar abierto que invocar, que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar» (Valente 2006: 648). Y no se olvide que el poema emblemático de Celan lleva por título *Fuga de muerte*.

Para Juan Ramón la poesía es fuga en el sentido de que ésta se renueva a sí misma constantemente en su sucederse y renueva también al que la escribe, dando forma a una conciencia nueva: «la poesía no es sino aspiración constante a algo nuevo» (Jiménez 1982: 210). De ahí que a partir de cierto momento Juan Ramón sólo admita como posibilidad poética formas abiertas que se caracterizan por estar en constante metamorfosis, sin clausura y cuya forma no se amolda a patrones definidos. Esta actitud marca el punto de partida, aquello de lo que se escapa.

Con *Sonetos espirituales* Juan Ramón Jiménez pone fin a una manera de hacer poesía caracterizada por las formas cerradas, las que podemos llamar arquitectónicas. Veamos la declaración del propio autor que cuando está aún escribiendo estos sonetos se plantea acabar con estas formas rígidas, y ¿cuál lo es más que el soneto?:

Creo que llegan a la perfección [Los Sonetos], pero no entienda usted esto en el sentido vano de la palabra —no es eso lo que le digo—, creo que son, me parecen, perfectos, porque están hechos naturalmente, de una vez, sin corregir nada... Además, yo cuando voy a escribir algo, no sé nunca en qué metro lo voy a escribir: es aquello de sentir el primer verso, balbucearlo, fijar la atención y salir el soneto perfecto completo. Tengo tal odio a lo inútil, que cuando algo sale con una palabra innecesaria, lo

tiro, lo rompo. Sólo se debe escribir lo justo, lo honrado. A veces pienso que tal vez esté en las postrimerías de mi obra poética, porque al fin y al cabo encuentro algo artificioso en la forma poética, y me pregunto: ¿es honrado esto? Acaso no, a pesar de su belleza. Por eso tal vez escriba ya prosa solamente, una prosa que, claro está, sea poética, elevada, pura... Debemos escribir como se habla, de una manera clara, elevada, natural... (Guerrero Ruiz 1998: I, 33-34).

Varias cosas nos llaman la atención en estas palabras. En primer lugar nos ofrecen una idea de la pureza poética que poco o nada tiene que ver con la del adalid nominal de este tipo de poesía: Paul Valéry. Para Juan Ramón Jiménez la poesía pura se relaciona con eso que él aquí llama «lo justo, lo honrado» y con el hecho de escribir como se habla, de una manera clara y natural, mientras que para el poeta francés la pureza poética estriba precisamente en todo lo contrario: en lo elevado, alejado, construido, artificial. Como ya sucedió con Juan de Valdés, ese escribir como se habla no es más que una quimera jamás alcanzable, pero en cualquier caso marca un término ideal al que se quiere acercar ahora la poesía del moguerense, y así adopta, como veremos, una sintaxis a veces repetitiva, entrecortada, que no se avergüenza de imitar algunas torpezas del habla impremeditada. Ese escribir como se habla puede ser una de las características del inaprensible punto de fuga que se propone, y en su contexto hay que entender la peculiar renovación ortográfica que lleva a cabo el poeta.

Asimismo Juan Ramón relaciona el abandono de las formas arquitectónicas con la escritura en prosa, tema que le obsesionará a partir de ahora. La prosa sería el camino elegido por el poeta para esa propuesta de huida de las formas arquitectónicas. Se trataría de una prosa de formas sueltas, casi habladas. No es extraño, pues, que *Espacio* un poema fugado, se convierta

en prosa después de las versiones originales en verso.

Será a partir de estos elementos: las formas arquitectónicas como punto del que se huye, la prosa y las formas habladas como trayectoria de huida y la sorpresa como punto de fuga, como estudiaremos la poética del Juan Ramón de esta etapa creativa.

Uno de los lugares donde queda más claro y explicado ese intento juanramoniano de huir de las formas cerradas es en la conferencia «Poesía y Literatura». En primer lugar, distingue el autor entre poesía escrita y no escrita, o entre literatura y poesía propiamente dicha. La escritura puede llegar a la perfección de acuerdo con la idea de perfección que Juan Ramón tenía en su época modernista, pero la poesía verdadera no busca ese tipo de perfección, la huye:

Y por eso también los verdaderos poetas no usan mucho para su concesión comunicativa las 'formas' escritas regulares sino casi siempre, o al menos, cuando están en su mejor momento, las formas inventadas, o convierten las formas ríjidas de los literatos en formas ondulantes. En esto de la llamada forma sí es anterior la literatura a la poesía; ha complicado la escritura. Y los poetas, los ruiñeños ciegos a lo exterior, caen a veces en el vicio formal, la trampa que le preparan los envidiosos y codiciosos literatos y los críticos malignos, y también hacen literatura, convierten su gracia en desgracia (Jiménez 1982: 84).

Juan Ramón identifica en esta conferencia la forma perfecta y cerrada con lo muerto y lo inerte. Por eso hay que tener cuidado cuando hablamos de que en esta etapa Juan Ramón persigue la perfección en poesía. Si hablamos de perfección tiene que ser una perfección abierta, en constante metamorfosis. Hay, pues, una primera noción de «forma» como algo que encierra y aprisiona la idea, y de la que, por tanto, hay que escapar. No es gratuita la comparación con el ruiñeño y la trampa que aquí aparecen.

No obstante, la huida de la forma no quiere decir «de cualquier forma», sino que a partir de ahora el poeta va a buscar un nuevo tipo de forma, y tal sería el trayecto de la fuga. De hecho, la fuga constante será el ideal de forma al que se adhiere el poeta, una forma en continuo movimiento hacia adelante, y la poesía verdadera, «pura» en el sentido juanramoniano será una forma de huida:

Y la poesía no se 'realiza' nunca, por fortuna para todos; escapa siempre, y el verdadero poeta, que suele ser un ente honrado porque tiene el hábito de vivir con la verdad, sabe dejarla escapar, ya que el estado de gracia poético, el éstasis dinámico, el embleso rítmico embriagador, el indecible milagro palpitante, de donde sale el acento esencial, la queja amorosa feliz o melancólica, es forma de la huida, forma apasionada de la libertad (Jiménez 1982: 85).

Ya lo hemos visto, *Forma del huir* era el título de uno de los libros incluidos en *Poesía y Belleza*, sintagma que se puede entender como una metáfora del tipo A de B: la forma en sí es una huida. Es decir, lo que genera la forma no es la fijación en unos patrones predeterminados (cuartetos alejandrinos, soneto, etcétera), como creía antes, sino la propia huida es la que engendra la verdadera forma del poema. Lo mismo vemos en la conferencia, cuyo título ya es todo un programa: «Poesía cerrada y poesía abierta». Ahí insiste Juan Ramón en la verdadera poesía como forma de huida: «Porque la poesía que llamo abierta, la de san Juan en este caso, tiene siempre mucha más cantidad de huida en ansia; y la cerrada, la de fray Luis de la vida del campo, mucha más de satisfacción en límite» (Jiménez 1982: 212).

Es curiosa la coincidencia en este punto con Ramón Gómez de la Serna, que habla también de huir de lo que él llama el «misticismo de las formas» en *El libro mudo* (1910), misticismo al que compara con «la bruja que hace perderse en el bosque a los niños», para

<sup>3</sup> «Al perder espíritu, al perder emoción y éstasis, la poesía se hace más lateral, parcial, consiguiente. Acentuada su disposición conceptual y culterana (es el momento del retorno al Góngora último, al filólogo de las *Soledades*, al Quevedo rotundo de los 'Sonetos', por redondos, y al Calderón dudoso de las décimas, por décimas) cobra un aparente dinamismo, una fuerza 'estructural' parecida, una amanerada perspectiva arquitectural, física forzada de la que no es sino cálculo. La dinamía verdadera es de fuera a dentro; el dinamismo del corredor es externo, superficial, disperso; el del estático, hondo, minador, unido. Como todo nuestro ser se funda en el espíritu, del que la materia es sólo retén, la poesía de nuestro ser, la poesía, al perder de nuestro espíritu, de su espíritu, pierde integridad, pierde ser, se hace cosa mueble, adjunta, objeto separado de vitrina, ciencia pura o arte puro, no poesía pura. Poesía pura no es sino poesía 'libre', poesía dominadora, envolvedora, asimiladora, escondedora de la forma. La pureza en poesía nada tiene que ver con la ciencia, con la cárcel, con el arte ni... con la castidad» (Jiménez 1982: 44).

acabar diciendo: «Ramón, hay que hacer cosas irreparables, para huir... Para que dejen huir... Después de hecho todo lo irreparable se ha huido de verdad» (Gómez de la Serna 1996: 600). En ambos autores, aunque desde puntos de partida divergentes, existe una necesidad de huida de las formas tradicionales, por una parte en favor de una expresión más personal y por otra parte como camino de búsqueda de terrenos no alcanzables por la poesía anterior, demasiado sonora, demasiado medida. Con todo, la labor poética de Juan Ramón divergirá sustancialmente de la línea a la que da nacimiento el arte de Gómez de la Serna, que se desarrollará en las vanguardias hispánicas por una parte y, de manera paralela, en la poesía pura a la manera de Guillén (descendiente directo de Valéry). Para definir estas corrientes, que Ortega integraría en el calificativo de poéticas deshumanizadas, por diferencia a la suya Juan Ramón empleará la distinción entre poesía pura (la suya) y arte puro (el de los jóvenes)<sup>3</sup>.

Dependiente de la idea de fuga está, como se ha dicho, la de continuidad y metamorfosis en el movimiento o, más en concreto en el vocabulario juanramoniano, la de «sucesión». La nueva forma que se persigue es continuo movimiento y dinamismo, que se sucede a sí misma. Si nos fijamos bien, esto pone unos límites semánticos a la idea de fuga. Una fuga puede ser desordenada, como la de un ejército en retirada caótica, pero la fuga en la que piensa el muguereño es una fuga ordenada, una fuga que se caracteriza por la sucesividad y renovación constante. Juan Ramón entiende, en primer lugar, «sucesión» como «provisionalidad», de ahí que *Espacio* lleve como indicación «sucesión» y esté lleno de correcciones, en las que después ahondaremos. Todo lenguaje es provisional, igual que lo es todo poema y

toda forma: «La sociedad y el hombre son sólo y siempre sucesión, provisionalidad, devenir, presente, y ésta es la gran fuerza del hombre» (Jiménez 1982: 162)<sup>4</sup>. Esto nos aclara la relación que establece el poeta entre una fuerza domada y una fuerza suelta que aparece en sus *Cuadernos*. En la fuga de la que estamos hablando el poeta domina y se hace uno con el movimiento:

Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coje esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina. El mío es el segundo.

Yañado, con la fuerza removiéndose dentro de mi abrazo; fuga perdida sin dominio de lo dinámico, es Romanticismo. —Dominio sin fuerza dentro, Academicismo. —Clasicismo, dominio retenedor de lo dinámico (Jiménez 1971: 221).

Juan Ramón replantea así el término «Clasicismo» para aplicarlo a su propia creación, distinguiéndolo de la fuga informe e incontrolada del Romanticismo y de la ausencia de fuga, que identifica con el Academicismo.

De aquí es fácil pasar a la segunda consideración a que antes apuntaba: la nueva relación que el poeta establece con la prosa. Ésta es más que otra cosa sucesión, y lo es mucho más que la poesía en verso, ya que si ésta en principio se limita a repetir un patrón métrico que recurre una y otra vez, en la prosa el lenguaje se sucede, no se repite. En este intento debemos considerar la propuesta de Juan Ramón de cambiar a prosa toda su producción anterior<sup>5</sup>.

Juan Ramón llega a la conclusión de que la distinción entre verso y prosa sólo existe para la vista, y que es solo la recurrencia de la rima la que hace que el oído detecte el verso. A partir de la experiencia de una lectura para niños ciegos Juan Ramón comprende que una prosa rítmica no se diferenciaría de un poema en verso, pues el verso se aprecia

<sup>4</sup> En este mismo sentido: «La transición permanente es el estado más noble del hombre. Cuando se dice de un artista que es de transición, muchos creen que se le está rebajando. Para mí, si se dice arte de transición, se está señalando el arte mejor y lo mejor que puede ser el arte» (Jiménez 1982: 173).

<sup>5</sup> «Estas observaciones son altamente reveladoras si pensamos en el deseo del autor de cambiar su verso en prosa durante sus últimos años, un deseo que logró solamente en un grado muy limitado. Por ejemplo, las dos primeras partes de *Espacio* (un poema extraño y largo que muestra una especie de escritura 'automática', en un libre fluir de la conciencia) se publicaron en 1943-1944 en verso libre, y más tarde las cambió a prosa. También hay poemas de *Dios deseado y deseante* escritos originalmente en prosa, y otros escritos primeramente en verso y cambiados después a prosa. Incluso sabemos que el autor, al final de su vida, pensó en la posibilidad de publicar en prosa muchos de los poemas que primero publicó en verso en el *Diario*. Por todo esto, Juan Ramón, en el segundo período de su producción literaria, no admite, en la expresión poética, distinción formal entre la prosa y el verso» (Predmore, 1975: 46); «Fue por entonces [1954] cuando Juan Ramón decidió que el futuro imprimiría como prosa su poesía. Más arriba indiqué cómo pudo influir en esta decisión la experiencia de sus lecturas a los ciegos, en Río Piedras, Santurce y La Habana. No me sorprendería que estuviera de algún modo presente en su memoria el ejemplo de las visiones rítmicas de don Miguel de Unamuno» (Gullón 2006: 181).

al oído simplemente por la recurrencia de las rimas; el verso libre o no rimado puede escribirse tanto en forma de prosa como de verso. La poesía es algo que está fuera de la distinción prosa-verso.

Este movimiento se ve ya en *Diario* donde Juan Ramón opta fundamentalmente por dos modos de expresión: el verso libre y la prosa. No obstante, con la noción de verso libre que maneja Juan Ramón hay que hacer algunas salvedades. En realidad, no estamos ante verso verdaderamente libre sino ante una libre combinación de formas métricas clásicas que, sin embargo, no se ajustan a patrones estróficos tradicionales, que no es lo mismo. Idéntica reflexión cabe hacer con respecto a las primeras versiones en verso de *Espacio* que no se pueden considerar en ningún caso verso libre, pues vuelven a estar constituidas por una combinación de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. Sin duda, Juan Ramón se refiere con «libertad» a esa libre combinación de estos metros en moldes estróficos no tradicionales. No me puedo extender aquí sobre este punto, pero también Juan Ramón puede aludir, con el término «verso libre», a la tendencia que detectamos a partir de ahora a la prosificación de su dición y a las repeticiones y correcciones de que llena ahora su poesía, remedando un estilo casi conversacional. En efecto, la inclusión de expresiones «prosaicas» y las repeticiones innecesarias en los versos ocultan en gran medida su descripción como patrones métricos acostumbrados, pues con esta técnica el poeta desautomatiza nuestra respuesta al ritmo, al encontrarnos con elementos a los que no estamos acostumbrados en la poesía anterior y que, de hecho, en la estética anterior se considerarían torpezas de poeta primerizo.

Esto se ve perfectamente en las *correcciones* que introduce Juan Ramón en sus poemas, que van precisamente contra la

esencialidad y la pureza de la poesía. Si ésta se debe caracterizar por la elección de la palabra exacta, la corrección es un tipo de figura más propia de la oratoria, que puede llegar incluso a lo coloquial, aparte de representar el hecho mismo de la elección que hace el poeta, proceso que se supone previo a la escritura; además, la corrección introduce cierta torpeza y retardamiento en la expresión, sobre todo cuando es repetida. Pero justamente ese mostrarnos a la palabra haciéndose es buena muestra de lo que Juan Ramón intenta cuando se propone adoptar para su escritura una forma dinámica, ¿y qué más dinámico que la forma en el momento de buscarse a sí misma?

Veamos algunos ejemplos de *Diario*. En el poema VII, cuando el poeta confunde la tierra con el mar que le espera, exclama: «¡Oh mañana en el mar! – digo, ¡en la tierra / que va ya al mar!». El poeta no nos cuenta que ha confundido la tierra con el mar, sino que nos presenta el momento mismo de confusión, de lo que se desprende que la sensación de confusión no preexiste al texto ni éste da cuenta de tal fenómeno, sino que el poema ocurre en el instante mismo de la confusión, es decir de su vivencia. Sin ir más lejos la composición que le sigue, titulada «¡Giralda!» contiene también una rectificación que en este caso sirve para añadir información. Lo curioso es que esta corrección entre paréntesis entorpece el ritmo en lugar de hacerlo más fluido: «que sobre ti –sobre ella– tiene». En este sentido siempre me ha parecido un atentado contra el ritmo la corrección del famoso poema XLI, «Mar»: «¡Qué inmenso demostrarte, / en tu desnudez sola / -sin compañera... o sin compañero / según te diga el mar o la mar...». Se trata, sin duda, de un ejemplo de prosaísmo buscado. Lo que nos debemos preguntar entonces es: si el poeta es capaz de sacrificar la fluidez del ritmo lírico en favor de

la inclusión de elementos más propios de la prosa a través de la corrección, ¿qué anda buscando? Citaré algunos ejemplos de las primeras versiones en verso de *Espacio* para que se aprecie la continuidad. En este inmenso poema las reiteraciones se dan en forma de precisiones para desplegar la totalidad de un fenómeno. El inicio está lleno de ellas: «¿Quién sabe más que yo, quién puede, / ha podido, podrá decirme a mí / qué es mi vida y mi muerte, qué no es?». Seguramente encontraríamos una forma más elegante de decir lo mismo, pero no más efectiva. O un poco más adelante: «Lucha entre este saber y este ignorar / es mi vida, su vida, y es la vida». Hubiera bastado con decir: «es la vida», para que se consideraran incluidos en este sintagma los otros dos. La repetición no tiene ninguna virtud rítmica y ahonda sólo en la idea. Y algunas líneas después: «¿Qué cosa es este amor de todo, cómo se me ha hecho / en el sol, con el sol, en mí conmigo?», donde la repetición además de ir contra el ritmo atenta contra toda lógica. Podemos considerar que hay un efecto de balbuceo, como en el famoso ejemplo sanjuanista «un no sé qué que quedan balbuciendo», pero lo importante es señalar cómo a Juan Ramón no le importa sacrificar el ritmo y la musicalidad del verso (o prosa) en favor de una serie de efectos que nada tienen que ver con lo estático y acabado de la expresión lírica al uso o de la prosa artística y más bien parecen reflejar una expresión en construcción, la ideación en vivo, el momento previo y nunca estable anterior a la fijación en la escritura.

No sabemos si es con ánimo de defensa, pero el poeta hace alusión a esta novedad técnica de su escritura en algunos aforismos: «todas las páginas llenas de repeticiones es cosa mala. Pero no importa que haya repeticiones en una página» (Jiménez 1990: 266). En otro lugar el poeta relaciona la idea

de sucesión y rectificación, de manera que las constantes correcciones y repeticiones en *Espacio* y otros poemas no serían, como ya he apuntado, más que el reflejo textual de una obra en sucesión, que se corrige a sí misma en cada instante: «Mi poesía es incesante, sucesión. Como el mar, poetizador más y mejor que poeta, me estoy rectificando a cada instante. / Cuando yo muera, quedará en mí un mar estacionado» (Jiménez 1990: 577).

Lo que nos presenta, pues, Juan Ramón con estas repeticiones es no el poema hecho y acabado, sino el poema formándose, buscando la palabra, buscando su forma entre tanteos y vacilaciones, el poema sucediéndose y en continua metamorfosis. Recuérdese que *Metamorfosis* es el título final que Juan Ramón considera para toda su obra poética.

Ello se puede poner en relación con la identificación que hace Juan Ramón entre el poema y un individuo. El poeta empieza a ver su texto como algo realmente orgánico, como un ser natural, viviente autónomo, y no una construcción: «El poeta cree que la poesía, como el amor o la religión, sus equivalentes, han de vivirse siempre en presente, conservando siempre lo mejor de lo pasado y perfeccionando siempre lo peor. Porque una obra poética es un ser vivo con instinto y conciencia, con el mismo instinto y la misma conciencia que su creador» (Jiménez 1993: 1). Este es un paso fundamental para llegar a la fusión entre poema, poeta y mundo al que aludí a propósito de *Diario*. Hay que situar este intento en un contexto en que los principales autores españoles están buscando una salida al problema de la creación a que los había llevado el Modernismo y el Simbolismo, que los apartaba cada vez más de la creación objetiva y los sumía en un subjetivismo sin salidas exteriores. El mismo problema acucia entonces a Antonio Machado, que lo soluciona con

la invención de los Complementarios. El proceso de creación da un salto, se desliza un nivel y se aplica a la creación de poetas en lugar de poemas. En «Una carta de Machado sobre poesía» publicada en *La Gaceta Literaria* en mayo de 1928 leemos: «Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro—, sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrar en el espíritu como se engendra en la carne y, por ende, impregnar a la musa para nuevos poetas que, a su vez, nos den en el porvenir las nuevas canciones» (Machado 1989: 1759). Juan Ramón Jiménez detecta el mismo problema y lo soluciona de otra manera: en lugar de crear poetas como hace Machado se embarca en la tarea (de alguna manera ya comenzada) de objetivarse él mismo en sus poemas, haciendo que su existencia coincida con su creación, es decir que cada poema sea él mismo. En ello va implícito también, creo yo, una reacción a la poesía que está surgiendo en ese momento por parte de la nueva generación, demasiado artificiosa y demasiado construida, muy poco natural, que es lo que Juan Ramón critica en los jóvenes y lo que le lleva a romper con algunos de ellos.

No es raro, pues, que nuestro poeta adopte la técnica del llamado monólogo interior y que a ella se atenga lo mejor de su producción de esos años. Una y otra vez insiste en la adscripción de *Espacio* a esta forma literaria, pero si lo pensamos bien, toda la etapa que comienza con *Diario* se puede considerar un prolongado monólogo interior. La adopción de esta técnica es especialmente relevante porque el poeta la relaciona precisamente con la fuga. El monólogo interior no sería más que una fuga sucesiva de ideas:

Desde muy joven pensé en el luego llamado 'monólogo interior' (nombre

perfecto como el otro 'realismo májico') aunque sin ese nombre todavía; y en toda mi obra hay muestras constantes de ello. (El *Diario de un poeta* está lleno de esos estados). Mi diferencia con los 'monologuistas interiores' que culminaron con Dujardin, James Joyce, Perse, Eliot, Pound, etc., está en que para mí el monólogo interior es sucesivo, sí, pero lúcido y coherente. Lo único que le falta es argumento. Es como sería un poema de poemas sin enlace lójico. Mi monólogo es la ocurrencia permanente desechada por falta de tiempo y lugar durante todo el día, una conciencia vigilante y separadora al margen de la voluntad de elección. Es una verdadera fuga, una rapsodia constante, como los escapes hacia arriba de fuegos de colores, de enjambres de luces, de glóbulos de sangre con música bajo los párpados del niño en el entresueño. Mi monólogo estuvo siempre hecho de universos desgranados, una nebulosa distinguida ya; con una ideología caótica sensitiva, universos, universos, universos. No conozco universo como aquel poema de universos (Jiménez 2001: 74).

En *Espacio*, como culminación de este proceso creativo, se reúnen todas estas características. Ya he señalado que este poema se plantea como una fuga, y que se subtitula en dos de sus partes «Sucesión». Se ha querido ver en él analogías musicales, entre otras cosas porque la segunda parte lleva la indicación: «Cantada». Se ha comparado su estructura con la estructura ternaria de una sonata (Juliá 1988: 68-69), pero la analogía más evidente y más cercana se establece con la fuga, pero no sólo con la fuga como forma musical, sino con un concepto de fuga que es anterior a la forma musical y que sustenta todos los significados conceptuales de este término, pues la palabra «fuga» aplicada a la música ya conlleva una metáfora conceptual. Todos estos usos remiten al concepto puro que hay que relacionar con el movimiento elemental y que está tanto debajo de la

sucesión de temas de una fuga musical como de la sucesión de correcciones y de motivos en *Espacio*. Esta composición es, además, un poema no de la conciencia, sino la conciencia misma hecha poema, con lo que tenemos la perfecta fusión entre texto e individuo. *Espacio* es un poema-conciencia. *Espacio* se corrige siempre a sí mismo, como muestra de una conciencia en el proceso de producirse y siempre en estado abierto.

Todo este análisis desemboca en la importancia que otorga Juan Ramón a la «sorpresa» como objetivo final e inalcanzable de la fuga: sólo lo vivo, lo que está en continuo movimiento y en metamorfosis perpetua puede sorprendernos, sólo la conciencia entendida como proceso y no como estado está abierta a la sorpresa. Esto ocurre hasta el punto de que la poesía, para ser auténtica, debe sorprender al propio poeta, de manera que éste deja de ser alguien que activamente realiza el poema y pasa a ser alguien que se deja realizar por el poema. En sus cuadernos escribe Juan Ramón: «Corregir: ordenar la sorpresa» (Jiménez 1971: 237); y en otro momento: «En algunas ocasiones la corrección surge por sorpresa. Despierto de noche con una nueva versión en los labios y tengo que apuntarla inmediatamente; o de día, en las circunstancias más inesperadas, se me ocurre una rectificación y he de salir corriendo a apuntarla, si quiero retenerla (...). Las correcciones se hacen solas» (Gullón 1958: 80). Estas declaraciones son convergentes con lo que dice en los aforismos:

Para mí la virtud suprema de la vida, en lo útil o en lo bello, es la sorpresa. Yo he puesto dentro de la sorpresa el destino y lo espero todo de él en ella, de ella.

En mi poesía, que he acariciado tanto siempre, he depurado siempre por sorpresa (...)

Hay que sorprender la vida y la muerte. Todo lo bello de la muerte y

de la vida, que es todo, se ve por sorpresa. Muerte y vida necesitan acaso un método, pero método ha de ser sorprendente, enamorado de la sorpresa. La técnica es preciso que sea cálida, saltada, vital. Nada más feo que el desconocido rostro esperado; nada más bello que el rostro ajeno o familiar sorprendido.

La sorpresa salta entre todo y nosotros con la emoción desnuda del sentimiento erguido, es decir, espíritu. (Jiménez 1990: 500).

El párrafo inicial de *España en guerra* (Jiménez 1985: 35) declara esta adscripción a la estética de la sorpresa y además tiene esas *correcciones* ya vistas. Ahí el poeta nos dice que deja sus escritos iniciados sobre la mesa, olvidándose de ellos para que se impregnen, sin más intervención, de una atmósfera: «En el papel, en la atmósfera, en la casa queda también la expresión posible. Y cuando vuelvo a esa expresión que me espera y que sabe sin duda lo que le traigo, ella se levanta hacia mí, me da su secreto, su vida. Así, yo le doy el poema, mejor quizá, el poema me la da a mí, nos damos, en suma, la sorpresa». Se trata de una estética de la transfusión material, la poesía se empapa de las cosas y de los ambientes, dando lugar a esos sintagmas que se corrigen a sí mismos y esas expresiones directas: se debe a que todo se intercambia influencias, hay un continuo flujo entre las palabras y las cosas.

M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano (2003: 124-125) ha estudiado el método de la sorpresa no sólo en la creación poética sino también de la manera en que funciona esto en la prosa autobiográfica, cómo en el acto de recordar debe estar también presente la sorpresa. Esto parece contradictorio con la imagen que tenemos de un Juan Ramón concienzudo que repasa una y otra vez sus escritos para encontrar la palabra justa y que ejerce un control absoluto sobre su creación. Al huir de la perfección y del cierre en poesía el poeta no puede más que dejarse guiar por la intui-

ción, lo que él llama en alguna ocasión instinto (para oponerlo o fundirlo con la inteligencia), porque lo que se pretende en último extremo es que la vivencia se escriba a sí misma, o lo que es lo mismo: renunciar a la escritura, huir de ella en tanto que la escritura apresa y degrada la vivencia; la verdadera poesía huye de la poesía escrita:

Escribir poesía 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 transfiguración! / 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 esa sería la 'utilidad bella', el 'destino verdadero' de mi obra, mío, de mi vida (Jiménez 1985: 41).

La fuga de la escritura marca, pues, el límite al que nos lleva este análisis de la metáfora conceptual. En su seguimiento hemos visto que con su ayuda podemos organizar no sólo la representación del mundo, sino también la lectura de las obras literarias y su estudio crítico. Esto explicaría en parte

por qué entendemos lo que leemos: porque hay una continuidad entre nuestra representación cotidiana del mundo y la representación mental que nos hacemos de los textos literarios. Y también daría cuenta, por otra parte, de las dificultades con que se encuentra un lector acostumbrado a una poesía de tipo cerrada, estática, fijada en patrones métricos y clichés melódicos a la hora de entender una poesía cuya forma es la sucesión continua y la continua renovación. Dicho de otra manera: cómo se puede hacer un lector con una idea de «forma» que, por dinámica y no cerrada, va en principio en contra de su concepto intuitivo de forma. Sólo por su fusión con una noción basada en el movimiento continuo como es la de «fuga» y por su experiencia mundana de ambas tendencias: la de lo comprendido en unos límites y la del movimiento perpetuo, lo que da nacimiento a un concepto nuevo que no tiene denominación en el lenguaje, pero que cabe en nuestro repertorio de sensaciones.

Muchas veces se ha calificado la poesía de Juan Ramón Jiménez de evasión, en un sentido peyorativo, ahora podemos insistir en que se trata de una fuga, pero no de la realidad o de responsabilidades sociales, sino que su fuga es mucho más profunda: la fuga total como creación de forma poética y el medio de convertir el poema en conciencia individual.

## Referencias bibliográficas

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1982). *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad.

CUEVAS, Cristóbal, ed. (1991). *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha*. Barcelona: Anthropos.

FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

GIBBS, Raymond W. (1999). *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge University Press.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996). *Obras completas I. «Prometeo» I*, ed. Ioana Zlo-tescu. Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- GUERRERO RUIZ, Juan (1998). *Juan Ramón de viva voz*. Valencia: Pre-textos. 2 vols.
- GULLÓN, Ricardo (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.  
– (2006). *El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1970). *Diario de un poeta recién casado*, ed. Antonio Sánchez Barbudo. Barcelona: Labor.  
– (1971). *Cuadernos*. Madrid: Taurus.  
– (1977). *Cartas literarias*, ed. Francisco Garfias. Barcelona: Bruguera.  
– (1979). *Libros de Poesía*, ed. de Agustín Caballero. Madrid: Aguilar.  
– (1982). *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial.  
– (1985). *España en guerra*. Barcelona: Seix Barral.  
– (1990). *Ideología (1897-1957). Metamorfosis IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos.  
– (1991). *Segunda Antología Poética*, ed. Jorge Urrutia. Madrid: Espasa-Calpe.  
– (1993). *Canción*. Barcelona: Seix Barral.  
– (1999). *Lírica de una Atlántida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.  
– (2001). *Tiempo*. Barcelona: Seix Barral.  
– (2006). *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, ed. de Soledad González Ródenas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- JULIÁ, Mercedes (1988). *El universo de Juan Ramón Jiménez (un estudio del poema «Espacio»)*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989). *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.
- LANZ, Juan José (2007). "A vueltas con el cronotopo en *Espacio y Tiempo*", en CANELO, Pureza y DIEGO, Elena (eds.). *El legado de Juan Ramón Jiménez en la poesía española contemporánea*. Madrid: Devenir, 191-203.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2002). "«Yo me moriré, y la noche...». Enunciación e idolepeya en *Arias Tristes*". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 213-228.
- MACHADO, Antonio (1989). *Obras completas II. Prosa (1893-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- PREDMORE, Michael P. (1975). *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1983). "En torno a la Obra última de Juan Ramón Jiménez" en *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*. Diputación de Huelva, I, 65-82.
- SANZ MANZANO, M<sup>a</sup> Ángeles (2003). *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*. Alcalá de Henares: Universidad.
- TURNER, Mark (1996). *The literary mind*. New York: Oxford University Press.
- VALENTE, José Ángel (2006). *Obras completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- YOUNG, Howard T. (1983). "Juan Ramón y T. S. Eliot: gustos y disgustos", en *Actas del congreso conmemorativo del centenario*, tomo II, pp. 625-630.