

UN CIELO HECHO POLVO: “ESPACIO” DE J.R.J.

Edgar O'Hara

Acerca del poema “Espacio” de Juan Ramón Jiménez no existe una bibliografía abundante ni definitiva. Sin embargo, para muchos críticos de la obra juanramoniana, representa una cúspide poética. Hace poco, Aurora de Albornoz lo ha editado incluyendo un estudio¹. Y en su conocida edición *Nueva antología*² no duda en afirmar que se trata del poema que pone el punto final a la poesía de Jiménez, además de resumir y reelaborar toda su obra anterior. Lo considera, asimismo, “no ya como la cumbre de este momento, sino como la cumbre de la obra de Juan Ramón, y una de las cimas indiscutibles de la poesía en nuestro siglo”³. Una parte del poema –cuya versión definitiva quedó en prosa y dividida en tres fragmentos– fue publicada previamente en verso⁴. Este dato, como veremos más adelante, será significativo para la presente lectura. María Teresa Font examina las relaciones de “Espacio” con varios poemas anteriores de Juan Ramón y aclara convenientemente las numerosas referencias al interior del texto, lo que constituye una buena entrada al mismo. Pero el libro de Font, *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*⁵, se limita a leer el poema de una manera bastante ortodoxa, es decir, dándole en la yema del gusto a J.R.J. Dice la autora:

Es nuestro intento hacer un análisis de contenido y forma de “Espacio”, una explicación de texto fundamentada en lo que hay de biográfico en el poema y lo que se relaciona a su obra total, *respetando “su verdad”, la de Juan Ramón, tal como está representada* (p. 22. Subrayado mío)

El inconveniente de una lectura de este tipo es que reproduce o constata lo que se considera. “fiel al pensamiento del autor”, cayendo en las reglas de

¹*Espacio*. Edición de Aurora de Albornoz. Madrid, Editora Nacional, 1982.

²*Nueva antología*. Edición e Introducción de A. de Albornoz. Barcelona, Península, 1973.

³*Nueva antología*, Introducción, p. 72.

⁴El actual “Fragmento Primero” fue publicado en “Cuadernos Americanos” (Vol. XI, núm. 5, México, septiembre-octubre 1943) con el título “Espacio (una estrofa)”; y el actual “Fragmento Segundo” apareció en la misma revista (Vol. XVIII, núm. 5, México, septiembre-octubre 1944) con el título “Espacio (fragmento primero de la segunda estrofa). Cantada”.

⁵Madrid, Insula, 1972.

juego que el propio escritor se encarga de sugerir. De este modo, el trabajo de Font, siendo importante por la luz que arroja sobre los recovecos biográficos-literarios del poema, tropieza con una barrera que es aceptada por la investigadora. Para nuestros fines, el acceso a "Espacio" pasará por las teorías de J.R.J. y algunos poemas escogidos precisamente porque dan cuenta del fenómeno central de la poética juanramoniana: el difícil mantenimiento de un Yo sacralizado. Pero nuestra lectura no quedará supeditada a la idea que el autor tenía de su propia obra.

Quizás porque la personalidad de J.R.J. fue bastante compleja, por decir lo menos, todavía muchas lecturas no sólo tienen problemas para diferenciar al Yo poético del biográfico, sino que continúan proponiendo acercamientos que no deslindan aquello que el texto puede expresar al margen de las teorías impuestas por el autor. Es sintomático que Aurora de Albornoz, luego de brindarle cuarenta sesudas páginas, concluya con estas palabras:

...de día en día va aumentando el interés hacia este complejo texto; hacia esta máxima creación. A través de estas páginas he pretendido sólo aproximarme —y aproximar al lector— a este vasto mundo. Aunque sospecho que para penetrar en el mundo de "Espacio" toda aproximación crítica puede ser innecesaria; acaso lo único imprescindible sea el "instinto-inteligencia" del lector⁶.

Es decir, remite al lector a un típico concepto de Jiménez, empleado también para esa sugerente ordenación de poemas llamada *Nueva antología*. Vale la pena añadir que la recepción de ese libro fue dispar: algunos lo tomaron como una desviación de las normas juanramonianas. ¿Un abuso de confianza? A mi modo de ver constituye un excelente homenaje a la poética de Jiménez, a lo que ésta suscitó siempre: un incesante diálogo al interior de su escritura.

EN LAS JAULAS

Toda concepción del mundo se da en función de algo. En el caso de las ideas de J.R.J. es fácil observar que fueron el asidero para un Yo poético erigido como eje de su propia labor. Quizás con Jiménez concluye la imagen del escritor que, atravesando las vanguardias de este siglo, pero conservando sus raíces simbolistas, ejerce un dominio absoluto sobre su obra (y lo que piensan los demás sobre ella) a partir de una omnisciencia teórica que controla sus pasos. Hasta el final de sus días, J.R.J. seguía definiendo la poesía con términos exclusivamente idealistas. Palabras como el misterio, lo secreto, el encanto y lo divino forman parte del acervo teórico de Jiménez. En dos artículos de 1954 encontramos una línea que se remite a las notas

⁶*Espacio*, edic. cit., p. 101.

que cierran su *Segunda antología poética (1898-1918)*. En "Invitación a un juicio sobre la poesía actual", que son respuestas a preguntas de la revista "Caracola", Jiménez intenta explicar lo que en reiteradas ocasiones califica de inexplicable:

La esencia de lo absoluto (Dios, la Verdad, la Belleza, el Amor, la Poesía) es invariable. ¿Cómo no ha de serlo? Lo que puede cambiar, en poesía, por ejemplo, es la sustancia, la forma comunicante, en cuanto a calidad expresiva (...) Si alguien supiera definir la poesía plenamente, se acabarían el secreto y el misterio propios de ella (...) Sí, para mí la poesía es algo divino, alado, gracioso, expresión del encanto y el misterio del mundo (...) (Para mí todo esto que digo es indudable, es mi fe.)⁷

Sólo un escritor de la talla de Jiménez podía, muy suelto de huesos, hacer tales declaraciones. Estamos a mediados de los años cincuenta, a escasos cinco años del término de la II Guerra. Y son palabras que no llevan ningún tinte irónico. Huidobro, siendo el polo opuesto de Jiménez, se habría reído a pierna suelta. Y sin embargo Huidobro y Jiménez son las dos caras de una misma actitud: la del poeta como dador de nombres y, por ende, gestor de existencias.

El otro artículo es ampliamente conocido: "Poesía cerrada y poesía abierta". Fue una conferencia con aires de declaración de principios. Aquí el humor ayuda a diluir el espesor de una verdadera jaula terminológica. En buena cuenta el artículo se construye para justificar los gustos personales de Jiménez y sus preferencias por autores como San Juan de la Cruz y Bécquer, entre otros. Pero da la impresión de que Jiménez quiso sistematizar sus opiniones personales envolviéndolas con una aureola académica, nada aconsejable en él. Porque el resultado es que la poesía abierta estará "junto a nuestra cabecera", mientras que la poesía cerrada "permanece en nuestra Biblioteca". Así, el artículo es armado mediante oposiciones, desde un discurso nacional—que admite uno regional/universal basado en Castilla (lo seco) y Andalucía (el mar, los poetas del Califato de Córdoba)—frente a un discurso extranjero, representado por lo italiano, lo francés, lo anglosajón romántico. Al interior del discurso nacional se dan dos líneas: la cerrada (más internacional y "estrañera"; alejandrino franchute; silva italianera) y la abierta (más nacional y universal; la canción; el romance; el verso libre). En el fondo campea la vieja noción que distingue lo natural de lo artificial. Aquél representa para Jiménez la espontaneidad, lo instintivo, lo encanta-

⁷Publicado por primera vez en "Caracola" (núm.18, Málaga, abril 1954). Cf. *La corriente infinita*. Crítica y evocación. Recopilación, selección y prólogo de Francisco Garfias. Madrid. Aguilar, 1961.

dor, en suma, ángel y duende al mismo tiempo; mientras que lo artificial se afínca en el ingenio, académico y también ripioso. ¿Adónde nos llevan estas polaridades? A los procesos de poesía, donde distingue Jiménez lo fable, sustancial, de lo inefable, esencial (es decir: “más cuerpo” versus “más espíritu”). La forma poética perfecta sería “la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como molde”⁸. Estas idas y venidas a través de las palabras no son gratuitas ni constituyen una extravagancia teórica. Responden, más bien, a ese sentido de búsqueda ejemplificada en las numerosas ocasiones en que Jiménez decía que el simbolismo le venía por los poetas populares españoles y no vía París. El ansia por lo prístino en sus poemas se da la mano con la reflexión teórica. Sólo que, como es obvio, una cosa es la teoría y otra muy distinta el escribir poemas. La escritura poética posee su propia lógica interna. Cuando Jiménez proclama que

el “simbolismo” de mi jeneración no se puede decir que fuera para nosotros tan estranjerizante como el “italianismo” de Boscán y Garcilaso...⁹

no hace más que dar expresión a un sentimiento de posesión jamás ausente de sus propios poemas. Anhelos de autonomía, legalidad conferida por el acto mismo de escritura. Y a estas alturas ya es oportuno plantear qué tipo de lectura serviría para ampliar y ventilar las actuales fronteras de la obra juanramoniana. Seguir considerando al Yo poético de Jiménez como una simple extensión de su yo biográfico equivale a encerrarnos en esa jaula de términos en la que el poeta se marea para definir la poesía que, simple y llanamente, él juzga memorable. Pero el deslinde útil será el que distinga cómo, frente al idealismo teórico de J.R.J., se yergue la praxis poética expresada a través de un Yo con largos años de lucha con las palabras. Así, es dable advertir que el J.R.J. teórico se mantiene fiel a una línea interpretativa de su obra y de la poesía en general. Pero lo importante es que el Yo poético está ligado a una permanente transformación por el acto mismo de escribir. La cotidianidad de la práctica con las palabras es la que otorga un conocimiento que se expresa al margen de la voluntad del autor. En este sentido el Yo de los poemas de J.R.J. no es sólo el que habla en primera persona sino aquel actor y producto de una acción vivida por y gracias al lenguaje. Si uno de los problemas que aparecen continuamente en la obra poética de J.R.J. es la *conciencia* y su afán por autoestimular su conocimiento, sólo hace falta espigar en sus materiales para hallar que la sapiencia intuida equivale a una *preocupación* resuelta en el oficio mismo. No está de más hurgar este Yo en

⁸“Poesía cerrada y poesía abierta”. Cf. *Política poética*. Madrid, Alianza Tres, 1982.

⁹Ibid.

compañía de un libro que tiene sus años encima pero que ofrece aperturas al respecto: *Dialéctica de lo concreto*, de Karel Kosik¹⁰.

Consideremos, entonces, que el Yo poético de la obra de Jiménez es un escritor que gobierna ciertas experiencias—vitales, imaginarias— a la par que entabla otro nivel de contacto con las formas que trabaja y moldea: puro lenguaje. Al mismo tiempo, el Yo será transformado por esas formas. Sus definiciones coinciden con sus actos. Así, pues, la cotidianidad para este Yo absorbe las viabilidades y entredichos en que vive sumido en continuo roce con las palabras. La jaula terminológica no tiene aquí barrotes, sólo vocablos.

EN UN MAR DE NOMBRES

Por un lado, J.R.J. es el excelso cultor de la forma poética, la que emula el rigor de una ciencia¹¹. Por otro, es el poeta que menos teme a la corrección, a las versiones, a la impúdica enseñanza de su intimidad con el verbo. En la escritura poética de J.R.J. se revela un anti-idealismo. Y se afianza en la materialidad del lenguaje: por el lenguaje asume una condición que le permite sacralizar en el nivel teórico ese oficio cuya práctica ostenta únicamente los dones de la obsesión. No hay misterios ni secretos, salvo un lápiz y un papel (claves en "Espacio"). ¿Qué explicación tendría esa religiosidad con que el yo biográfico barniza su oficio de poeta? Representa el camino más corto para unir el controlado desorden de las vanguardias con ese furgón de cola que astutamente demuestra la imposibilidad de la ruptura total. En las vanguardias pesa tanto el Yo sacralizado del poeta como alienta la obra de Jiménez un gozo racional que no niega en ningún momento su carácter lúdico, la meticulosidad del palimpsesto. Es en la profesión de fe de su trabajo donde la poesía de Jiménez renueva su fidelidad al cambio, a la novedad. En las aguas espesas de su obra refulgen para un ojo atento las piezas que los jóvenes del 27 armaron por su cuenta. En *Diario de un poeta recién casado* (1917) hay un poema, "Soledad", en el que el mar se funde con los pensamientos del Yo que lo describe. Al mismo tiempo, el acto de conocer lo que es el mar depende exclusivamente del ritmo con que se atan o se alejan las olas, los pensamientos. Es interesante notar cómo la fusión de soledad y plenitud atribuida al mar—que expresa transparentemente la situación del Yo en viaje *por* el mar *en* el mar, desplazándose de sus jardines simbolistas al espacio líquido que mece sus ideas— es el registro inmediato de

¹⁰Karel Kosik: *Dialéctica de lo concreto*. Versión castellana de Adolfo Sánchez Vázquez. México, Grijalbo, 1976. Especialmente los apartados "Metafísica y vida cotidiana" y "Metafísica de la cultura".

¹¹Cf. Notas a la *Segunda antología poética*.

la circunstancia de la peculiar escritura: el Diario, una fecha, la fugacidad del instante. He aquí el poema:

Soledad
(1 de febrero)

*En ti estás todo, mar, y sin embargo,
qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!
Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
en un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.
Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late, y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!*

El verso final, con su oximoron plenitud/soledad, delata un procedimiento característico del Yo poético ante sus límites o los de su escritura. La sensación de fragilidad (“abierto en mil heridas”) se mezcla con un más allá que opera sobre el presente (“qué lejos, siempre, de ti mismo!”). Surge la “necesidad igualadora” como un medio para contrarrestar el sentimiento convocado por una limitación presentida. Esa necesidad es el nombrar, manía que se aparta del canon simbolista de la sugerencia, que irrumpe en el libro *Eternidades* (1917). El famoso poema “Intelijencia, dame...” no sólo alude al acto de nombrar sino básicamente a una aspiración que determinará las facetas del Yo poético. El “nombre exacto, y tuyo,/ y suyo, y mío, de las cosas!” puede referirse al mundo ideal –platónico– donde se hallan los arquetipos, incluso lingüísticos. Pero también –y es el caso de quien hace del lenguaje su medio de trabajo– la búsqueda del nombre que no pueda ser canjeado ni modificado entra en conflicto con la tarea de buscarlo mediante canjes, modificaciones, es decir, formas susceptibles al paso del tiempo¹².

Esta noción (implícita) poética supone la presencia de agentes externos que participan en la tarea de nombrar. El trabajo, asociado desde un comienzo a la inteligencia, se desplaza de la cabeza a las manos, de la frente en el poema “Soledad” a “Mirándole las manos”, poema perteneciente a *Ríos que se van*:

¹²Cabe mencionar aquí el deseo de Jiménez de “revivir” sus antiguos poemas. O, según confesó a Ricardo Gullón, su intención de verter en prosa su obra poética.

Manos trabajadoras que obedecen al instinto, y a la inteligencia, libres de una conciencia persuasiva que las ve y que ellas, las cerradas, no ven nunca, pero que son de ella como hijas de un dios y parte activa. (Y a veces, ¡cuántas veces!, que obedecen más pasivas, al pensamiento, al sentimiento ajenos, haciendo con su imagen, perdida ya de vista, lo imposible.)¹³

Vemos que aún persiste una conciencia guía en este proceso. La ejecución corre a cargo de las manos, pero tiene su fuente en un saber que orgullosamente imparte órdenes. Sin embargo, esas manos, metonimia del texto, se escurren de pronto para incitar a otras miradas. Es la independencia sentida en carne propia —las palabras— por el Yo poético que aumenta su sapiencia a medida que disminuye su poderío. Así, en dos poemas de *Dios deseado y deseante* es posible seguir las pisadas del Yo que suelta la lengua en "Espacio".

CONCIENCIA PLENA

*Tú me llevas, conciencia plena, deseante dios,
por todo el mundo.*

*En este mar tercero,
casi oigo tu voz; tu voz del viento
ocupante total del movimiento;
de los colores, de las luces
eternos y marinos.*

*Tu voz de fuego blanco
en la totalidad del agua, el barco, el cielo,
lineando las rutas con delicia,
grabándome con fúljido mi órbita segura
de cuerpo negro
con el diamante lúcido en su dentro¹⁴.*

Acá se equiparan los términos conciencia/dios/mar. ¿Cuál es el sentido? El movimiento de la voz: *fuego blanco* que anima el *cuerpo negro* que gira alrededor del imperativo lenguaje. Reparemos en el título: "Conciencia plena", aunque en verdad no asume una condición estática sino más bien acepta la agilidad con que la voz la va designando. Ocupa el movimiento para, obviamente, neutralizar las rutas probables "del agua, el barco, el cielo". Pero el ánimo de quietud es una mera ilusión. Ni el duro nombre del diamante es una garantía. Quizás en ese momento está a punto de asomar la angustia, desplegada esplendorosamente en "Espacio". Un brote:

¹³Cito por *Nueva antología*, de A. de Albornoz, pp. 228-229.

¹⁴Ibid., p. 225.

*Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre
y tú has tomado el puesto
de toda esta nombradía.¹⁵*

El *tú* interpelado es –quién lo dudaría– esa “conciencia plena” o dios juanramoniano que, de manera más pragmática, podemos identificar como el lenguaje. El Yo que puede expresar cualquier cosa menos la ingenuidad. El Yo formado por el lenguaje, ducho en el arte de lidiar con las palabras, exasperado por un sometimiento cumplido a cabalidad. A través de él habla otro: el escéptico y fugitivo nombre de la inexactitud.

EN LA MAGNA FINAL

Para un acercamiento a “Espacio” podemos recurrir, como dato tangencial, al referente biográfico señalado, entre otros, por Aurora de Albornoz. Se trata de una carta de Jiménez a E. Díez-Canedo en la que explica cómo al salir en 1941 del hospital de la Universidad de Miami “casi nuevo, resucitado casi (...) una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio...”¹⁶ La lectura de A. de Albornoz amplía ciertamente el campo de significación de “Espacio”, pero no deja de reconocer que es Jiménez quien dicta la cátedra: “Creo que estas –y muchas más– palabras de Juan Ramón –siempre buen crítico de su obra– no deben pasarnos desapercibidas a la hora de aproximarnos a “Espacio...”¹⁷ La fuente autorial permanece intacta y aunque A. de Albornoz elabore ideas con las que concordaremos indirectamente, sigue hablando a través de estas indicaciones:

“Espacio” es –entre tantas otras cosas– un triunfo del “pensar poético” de su creador: ese ininterrumpido monologar de la conciencia es un fluir del *instinto interpretado –comprendido– por la inteligencia*¹⁸. (Subrayado mío)

El dato de la salida del hospital poseerá relevancia de acuerdo a cómo se sitúe el lector frente al poema. En nuestra lectura este registro anecdótico conlleva un material que puede ser evaluado del siguiente modo: la palabra “resucitado” casi se asocia no sólo con la inminencia de la muerte y el

¹⁵“El nombre conseguido de los nombres”. De: *Dios deseado y deseante*. Cito por *Nueva antología*, p. 224.

¹⁶La carta es del 6 de agosto de 1943. Cito por el estudio de A. de Albornoz en su edición de *Espacio*, p. 65.

¹⁷Ibid., p. 68.

¹⁸Ibid., p. 70.

silencio, sino con el dictado –por otro: embriaguez, fuga: arrebató platónico, para ponerlo en palabras nada ingratas a J.R.J.– de una voz que pide ser representada en un espacio, vale decir, materializada. Este simple argumento puede o no servir de apoyo a nuestra lectura. De hecho sí les sirve tanto a A.de Albornoz como a M.T.Font. En la lectura de ésta, el diálogo del Yo poético (sinónimo de Juan Ramón) se realiza con otros poemas y factores de su propia experiencia, todos verificables. Sin embargo, esta comprobación no excita en lo más mínimo aquellos rasgos empíricos del Yo que se manifiesta en el poema. Para Font el camino de la práctica poética que se revela en "Espacio" conduce, necesariamente, a una introspección de corte juanramoniano. Por ello sus importantes asociaciones literarias y esclarecimientos biográficos tienen como fin rozar lo que ella considera que habría impactado a Juan Ramón. Volvemos, pues, a la jaula de palabras como sustancia, esencialidad, conciencia, ser, transcendencia.

...la objetivación de lo intangible, extrasensorial e inmanente: la conciencia. "Espacio" se sale, por tanto, de los límites convencionales de un género literario y forma categoría aparte (...)

El poeta sintetiza este conocimiento o sustancia, dándole una trascendencia lírica¹⁹.

Es indudable que la autora piensa que lee "fielmente" a Juan Ramón, aunque cabría agregar que sus conclusiones pudieron haber puesto los pelos de punta al cascarrabias de Moguer. Es lógico que M.T. Font quiera jalar agua para su molino cuando señala que "es la existencia de la 'sustancia' animada por la 'conciencia' la que constituye este ser divino que es él, poeta y hombre de dios"²⁰. La conclusión descubre el componente ideológico que rige el estudio de Font: "...un gran poema es una revelación del ser donde la experiencia íntima se eleva a la universalidad"²¹.

La lectura de A. de Albornoz –que es, como recalca ella, una aproximación– está menos subyugada a la tutela de Jiménez, ofreciendo al lector la posibilidad de situarlo en un discurso más amplio en el que rigen otras inquietudes. Destaca una sospecha inicial:

...era necesario el paso de líneas cortas y largas a esas líneas ininterrumpidas –que *parecen* prosa– que fluyen torrencialmente desde el comienzo hasta el final, llenando de palabras las páginas; inundando de palabras el espacio de las páginas²².

¹⁹*Espacio autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, pp. 185-186.

²⁰*Ibid.*, p. 201.

²¹*Ibid.*, p. 211.

²²Estudio de A. de Albornoz en su edición de *Espacio*, p. 69.

La autora —cauta al tener que hablar de los “temas”— formula dudas respecto a una pretendida expresión de plenitud. Observa que el poema “se va trocando en duda, en impotencia, en desolación...”²³, a la vez que el movimiento es inseparable de sus conceptos de tiempo y espacio. En buena medida su lectura se aparta lo suficiente de los postulados de Jiménez como para concluir que

...su visión cambia en los últimos años, cuando sabe que la conciencia es creación del hombre, y sospecha que esa conciencia no sobrevivirá al ser de alma y carne que la creó²⁴.

A partir de la idea de la conciencia como creación del hombre es que propongo una lectura quizá distinta pero que reconoce los alcances de las dos lecturas previas. El desmembramiento del idealismo se da precisamente en “Espacio” por diversas razones, entre ellas por la obsesión de nombrar unida a un carácter testamentario. No en balde A. de Albornoz lo considera “su gran final”. El espacio del poema no será para el Yo poético sino para un lenguaje que lo interroga y que se sabe medio y no fin. Inversión de la metáfora del ser y la sustancia: el espacio se llena con la desintegración del Yo que acomete una práctica que lo va minando en aras de la ilusoria perduración de su palabra. Este Yo, completamente desacralizado, no puede apostar ya por el control de sus materiales. De ahí que sus registros, ordenados por acción de la memoria, contengan en sí las imágenes de huida y dispersión. ¿Por qué se titulan *fragmentos* las tres partes del poema? Si, como opina A. de Albornoz, el poema es síntesis de la obra juanramoniana y, además, propone una circularidad entre la frase inicial y el final del final, también da cuenta de su carácter fragmentario, y no sólo por los títulos: la afirmación que lo abre y la pregunta que lo cierra expresan una reflexión previa y un silencio significativo, respectivamente.

Por otro lado, el monólogo del Yo se transforma en oralidad, angustia que crece mientras se acerca (¿adónde?) el silencio sobre el que prende todo su discurso. Por eso el diálogo con la conciencia (que es de hecho el lenguaje) adopta las formas del nombrar obsesivo, convirtiéndolas en fetiches de su propia necesidad igualadora: condensación que, a la manera de los cuadros del Barroco, intenta cubrir los espacios vacíos que le producen horror. Y de ahí, quizás, el que “Espacio” no haya sido, con todas sus innovaciones, el quiebre maravilloso de una poética singular, su irreversible testamento. Hay que tener en cuenta que Jiménez siempre puso en duda su código verbal en la praxis de ese Yo poético; sin embargo, esa duda fue controlada por el peso de la tradición que su autor encarnaba. Y en ello es posible no sólo volver a mencionar un caso opuesto: “Altazor” de Huidobro. Los

²³Ibid., p. 74.

²⁴Ibid., p. 94.

extremos se tocan, ni vuelta que darle. El Yo de "Espacio" se hunde en su angustia porque la acepta adecuadamente, lo mismo que Altazor cae enardecido por su aventura. Pero digámoslo de una vez: bastaba quitarle la puntuación al texto para convertirlo en una analogía castellana del *Finnegans Wake* de Joyce²⁵. Pero esto es una especulación intrascendente. Más bien delineemos las características de esta lectura sin olvidar que "Espacio" puede ser entendido simultáneamente como topografía terrena, una vasta porción sideral o un lugar fijo, regido por sus reglas²⁶,

La primera es la huida en fragmentos, expresada también por verbos como pasar, cambiar, dejar, y los adjetivos roto, desunido. En el "Fragmento Primero" se plantea esta movilización a través de la voz de un Yo:

No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. 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. (F.P., pp. 229-230)

Huida y fragmentos (rosas, restos de alas) en busca de unificación por medio de las sensaciones evocadoras del Yo. A su vez, él mismo sufre desplazamientos instigado por las cosas que pretende abarcar: "A esa isla, ese iris, ese canto yo iré..." (F.P., p. 230); "Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!" (F.P., p. 231). El afán de permanencia y su imposibilidad manifiesta hacen que el hablante registre, a veces en forma desordenada²⁷, un cúmulo de seres, objetos y sucesos de condición evanescente:

Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, creía de otros más que de mí mismo. Los otros no lo vieron; mi nostalgia, que era de estar ellos, era de estar conmigo, en quien estaba. (F.P., p. 232)

Observemos que en este momento aún se considera el Yo centro de gravedad por el que pasan las escenas que fluyen. Pero también es notoria la situación anímica que lo embarga, con una palpable neurosis por estar consigo y con esas imágenes al mismo tiempo. Ya en el "Fragmento Tercero" se anuncia el quiebre: "Cualquier forma es la forma que el Destino, forma de muerte o vida, forma de toma o deja, toma; y es inútil huirla ni buscarla..." (F.T., p. 240). El agente del cambio, el Destino, modula las estaciones del tiempo tanto como la percepción del Yo. Emerge una conciencia disociada del Yo, a

²⁵A. de Albornoz menciona coincidencias entre el poema de Jiménez y Joyce y Elliot, pero sin explorarlas. Las deudas de Octavio Paz, referidas a *Piedra de sol*, estudiadas por Arturo del Villar en un artículo en "Cuadernos Hispanoamericanos" (núm. 343-345, Madrid, enero-marzo 1979) son más que sugerencias.

²⁶Las referencias de páginas las indico por *Nueva antología*.

²⁷Lo que puede ser interpretado como "enumeración caótica". Cf. estudio de A. de Albornoz, p. 91.

la que éste demandará atención y finalmente le suplicará que no lo abandone. El proceso de desplazamiento ha incluido también al Yo, del que se desprende esa entidad que él considera independiente de sí.

La segunda característica es la necesidad igualadora, motivada por el vacío sobre el que se mueve el Yo. El intento de integración que no se produce en el espacio de su conciencia, digamos, se genera en los segmentos del habla. En otro sentido puede considerársela como un procedimiento de superposición, como afirman adecuadamente M.T. Font y A. de Albornoz. Yo prefiero llamarlo necesidad igualadora por el sentido que extrae el Yo como compensación por la angustia que le depara contemplar lo que se evade:

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... (F.P., p. 235)

...y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. (F.S., p. 237)

Una sensación auditiva (el ladrido del perro) se funde con espacios (ciudades) que aspiran a la semejanza. Pero hay además una imperiosa confluencia de lenguas, cuando en el F.S. el Yo habla "en español" con un perro y un gato en el jardín de St. John the Divine. El punto de apoyo podría ser el presente, o un "presente perpetuo, total", según A. de Albornoz²⁸. Pero habría que ver ese presente como el espejismo de un pasado de inútil captura pero aferrado al lenguaje del Yo. Lo que existe del presente es la voz obsesiva del Yo, vuelta pretérito de inmediato. Persigue una continuidad conseguida sólo por la antítesis verbal: "...un sol ya muerto, pero vivo: un sol presente, pero ausente" (F.S., p. 238). Pero esa imaginería conduce inexorablemente a la confusión:

¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catolonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo...(F.T., p. 239)

Ahora bien, si consideramos el mar como metáfora del lenguaje (recordemos el poema "Soledad"), no estamos lejos de percibir que también la disolución del recuerdo del mar implica el fraccionamiento de un lenguaje. Ese Yo, en tanto sufre el corte de su conciencia, empieza a confundir sus pensamientos y por ello su discurso expresa la dislocación.

Estamos ante la tercera característica, es decir, una oralidad que tiende no sólo a llenar literalmente de palabras el espacio de las páginas —el adecuado lugar— sino a impedir que la angustia del vacío —el silencio, a fin de

²⁸Cf. estudio citado de A.de Albornoz, pp. 82-83.

cuentas— alcance su fuente. De ahí que desde el primer momento las riendas de la palabra se le escapen al Yo:

¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas (...)

Imágenes de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imagen, ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? (F.P., p. 237)

En realidad el Yo ha sido únicamente dueño de su fantasmagoría, su máspreciado ideal. Para A. de Albornoz estas partes recuerdan en algo a la escritura automática. Y es cierto, aunque la función de lo irracional haya estado condicionada en toda la poesía de Jiménez a pasar por el colador de este Yo poético que aquí se desnuda. Más que automatismo habría una liberación de tensiones acumuladas que, en el caso de esta poesía, llama la atención:

...es en "Espacio" donde el poeta logra llegar plenamente a esa escritura "singular", a ese "poema seguido", hecho de palabras en libertad —palabras muchas veces inventadas por él— que llaman incesantemente a otras. Otras, que pueden ser parecidas; o, por el contrario, opuestas²⁹.

Es en esta encrucijada donde se resuelven poéticamente a la manera de un diagnóstico las obsesiones latentes de ese Yo con muchos años encima y con su enfrentamiento permanente con el lenguaje. Es en "Espacio" donde mejor podemos leer al Yo poético como un texto a la par que dilucidar las convenciones literarias que manipula. Pero de estas dos operaciones me atrae primordialmente la primera, porque creo que explica de un modo más amplio las razones de la segunda. Es decir, leer "Espacio" dentro de los códigos literarios y valorar sus alcances en esos términos es algo provechoso, sin duda alguna; pero por ahí no podríamos comprender la función que en este poema cumple el Yo poético, personaje más que conflictivo al que debemos oír con un cuidado extraliterario mas no biográfico. En el F.T. se produce la eclosión:

Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo dejo callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito! (F.T., p. 241)

²⁹Ibid., p. 90.

Aquí se muestra la clave para entender el desmoronamiento del Yo. Al *otro* le adjudica la neurosis obsesiva por el *habla* mientras indica que el momento vivido corresponde al de una "loca creación". ¿A qué se refiere? En buena cuenta justifica la oralidad a través de la insistente apelación al silencio, además de increparle al enigmático "segundo yo" ser el causante del desorden. El desdoblamiento (*este yo/ otro yo*) equivale a integrar la fragmentación del Yo (sus hablas, sus silencios: ese miedo atroz a lo inerme, a merced del otro) en el proceso de fragmentación completa por medio de la escritura. La metáfora del episodio con el cangrejo pone sobre el tapete el pánico:

Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos. Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?). (F.T., p. 246)

Al producirse la caída y la fragmentación, el Yo involucra al otro en un diálogo que pretende ampliar el monólogo sostenido a través de todo este espacio. El tipo de diálogo que plantea es más modesto, de búsqueda inusual de la diferencia, de apasionamiento ético por el juicio que emitirá ese foráneo observador del mar en que se ha ahogado el Yo:

Alguien mayor que yo y el nuevo yo venía, y yo llegaba al sol con mi oquedad inmensa, al mismo tiempo; y el sol me derretía lo hueco, y mi infinita sombra entraba en el mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, porque el mar tenía que llenar todo mi hueco. (F.T., p. 246)

La alusión a Icaro puede ser leída de otro modo: como la aventura —en sentido opuesto a la de la palabra juanramoniana— de Altazor en su magistral caída. Conviene repertirlo: los buenos extremos se tocan: inmersión en el mar de nombres intercambiables. El protagonista de "Espacio" es un naufrago de sí: ese alguien "mayor que yo", como veremos, le extenderá un pacto de casi no agresión. Pero antes determinemos la cuarta característica, el eje de nuestra lectura.

El Yo del poema puede también definirse por su poética, labrada con un paciente rigor que, a costa de entronizar a la primera persona, edificó unos mecanismos de defensa. Estos son los que se derrumban poco a poco en el espacio verbal.

Quien los mina es su mejor aliado: el lenguaje concebido y asumido como práctica constante; no mera repetición de un esquema supervalorado, sino la puesta en escena de una duda teñida con el brillo de lo perfecto. "Espacio" es admirable en este sentido, pues deja filtrar todas las creencias del Yo con signo contrario. Es como si hablara, efectivamente, el gusanillo de la conciencia de ese Yo que se abraza a la vida por un hilo de palabras. Y un origen: "Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar" (F.P., p. 233). Y una identificación con el canto del pájaro que también procederá

a un inventario semejante: "bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde, entra, sal, registra toda tu mansión de ayer..." (F.P., p. 236). ¿Ave de la poesía bebiendo en qué palabras del Yo? Por un lado, el fundamento primordial es arrojado de la sacra urna: "Allí el papel tirado, inútil crítica, cuento estéril, absurda poesía..." (F.T., p. 242). Por otro, la reacción ante tal reconocimiento pasa por una crueldad de tipo infantil: infligir dolor a los animales. Vale la pena tener presente que en este F.T., donde se desmonetiza a la crítica tachándola de inútil y se hace burla de la poesía por ser absurda, el Yo ejecuta un acto de perversión en el cangrejo que le ofrece una resistencia vacua:

Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara (...). Su fuerza era tan poca para mi más tan poco ¡pobre héroe! ¿Fui malo? Lo aplasté con el injusto pie calzado, sólo por ver qué era. Era cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo... (F.T., p. 245)

Al margen de los sentimientos de culpa que expresa al narrar su acción, no hay que perder de vista que el objeto enarbolado contra el cangrejo es el símbolo de la crítica y la poesía del Yo. En lugar de destruir ese símbolo (por inútil, por absurdo), el último acto de este Yo consagrado a su propia escritura es, curiosamente, el de brindar al otro su condena: el vacío. Aunque parezca lo contrario, en esta actitud se muestra de hinojos la soberbia del Yo. El cangrejo que patalea (y que, por otra parte, es el símbolo que une a la tierra con el mar) es un alter ego del Yo y la forma sin defensas de su escritura tenaz, obstinada con ella misma. El narcisismo se abofetea a través del objeto con el que se identifica:

...un vacío, un heroico secreto de un frío cáncer hueco, un cangrejo hueco, un pobre david hueco. Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin. Parecía que el hueco revelado por mí y puesto en evidencia para todos, se hubiera hecho silencio, o el silencio, hueco; que se hubiera poblado aquel silencio numerable de innúmero silencio hueco. Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había a mí pisado y aplastado. (F.T., p. 246)

La oralidad se apresta a poner el punto final a su emisión mediante la simbiosis Yo/cangrejo provocada por la proyección del sentimiento de culpa. También podemos afirmar que el "gigante que no era sólo yo" representa al hipotético lector que horadará la palabra del Yo, la cáscara escrita de su intimidad. Una previsión fascinante. Y para vislumbrarla pasa del monólogo a la interpelación que cerrará el poema:

Mi cuerpo no se encela de ti, conciencia; mas quisiera que al irte fueras todo él(...) Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? (F.T., p. 247)

El interlocutor del Yo no es propiamente su conciencia sino la evidente materialización de un ojo crítico que, ajeno al Yo como Creador, podría poner los puntos sobre las íes en su obra. Vale decir considerarla *sin* la mediación del Yo.

De ahí que la continua expresión de tránsito embargue los segmentos del habla no agotados por el discurso de afán totalizador—y nervioso—del Yo. El resto es, precisamente, lo que no podrá explicar el Yo: el gran miedo a la mirada perturbadora y cáustica de los otros.

“Espacio” concluye con el intento del Yo de negociar convenientemente su paso al silencio con aquellos “yo” que vendrán tarde o temprano. La forma del pacto es mañosa: el Yo se figura víctima de un abandono por parte de la conciencia e imagina que un gigante (“que no era sólo yo”) lo pisará del mismo modo que él pisó al cangrejo (héroe, David en minúscula). Un final con redoble plañidero nada indigno: el Yo se compromete a aceptar que la sacralización ha sido un juego —muy serio— y ahora él, entre humilde y vanidoso, humaniza o rebaja a esos dioses “que no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”. El, que fue su primer lector, acatará la opinión de los demás, pero sin someterse a ningún tipo de autoridad. Esos dioses, acláremoslo, son los lectores de “Espacio”: sus creadores.