

«Cometemos un círculo que dura»
(Sobre el poema extenso moderno)

Tres calas en la lírica hispánica:

Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna

Juan José Rastrollo Torres

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. José María Micó Juan

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

*A Julio Vélez,
que me dio a leer Trilce*

Agradecimientos

Las páginas que han ido conformando este estudio sobre el moderno poema extenso representan cinco años de bosquejo en una cuestión que *a priori* yo suponía suficientemente tratada o, al menos, conceptualizada; pero que me ha ido ofreciendo un espacio teórico en el que todavía hay mucho por decir. Salvando las distancias, mi trabajo pretende dar un paso más en el recorrido crítico que sobre la cuestión han ido perfilando autores como Poe, Eliot, Paz o Sánchez Robayna; y, en los últimos años, estudiosos como María Cecilia Graña o Nicanor Vélez. Ellos han ido sembrando el terreno de lo que se ha convertido en uno de los debates literarios más interesantes de las últimas décadas. A ellos les debo mi más sincero agradecimiento.

Gracias, por supuesto, a José María Micó, por proponerme el tema y despertar mi interés por el poema de largo aliento y, dicho sea de paso, por el tango. Él me ha sabido guiar con paciencia y cautela sin marcarme más límite que el tiempo natural que requiere toda investigación. Desde que en la primavera de 2010, recién llegado de Verona, me facilitó generosamente aquel manual de la estudiosa María Cecilia Graña (en realidad, las primeras páginas que yo leía sobre el poema largo), supe que estaba en lo cierto con respecto a que en el ámbito hispánico había un vacío teórico sobre esta cuestión que yo podía llenar. Agradecimientos también a mis profesores del Máster en Creación Literaria de la UPF, que me contagiaron su pasión por la literatura y animaron a iniciar los estudios de doctorado; a Juan Antonio Masoliver Ródenas, porque en aquellas mañanas masnouenses en «La Calandria» me habló tan devotamente de Carlos Barral y del autor de *Día de aire (Tiempo de efígies)*. Con admiración, a Victoria Cirlot, Pere Gifra, Michael Pfeiffer y a todos los profesores que durante el primer curso de doctorado me transmitieron su entusiasmo por la investigación. Ahora –retrospectivamente– entiendo mejor sus consejos, claves para la redacción de este trabajo. Al fallecido Nicanor Vélez –de nuevo–, porque sin él este estudio hubiera ido a la deriva; él me reveló en nuestras conversaciones telefónicas hacia dónde dirigirme sin errar el camino. A Carme Riera, que me facilitó las incontrables *Barralianas*. Y especialmente a Andrés Sánchez Robayna, por ofrecerme ayuda –desde su magisterio y cortesía– enviándome documentación hasta el último momento de mi singladura,

respondiendo a mis preguntas, ofreciéndose gustosamente a una entrevista sobre el tema y procurándome algunas claves necesarias para la lectura de su largo poema.

Asimismo, a mis colegas de instituto por apoyarme; a mi sabia amiga y compañera de viaje, Gloria de la Llave, por escucharme; a Toni Rojas, por sus emergentes críticas y su urgente ayuda en cuestiones técnicas; y a mi compañera de departamento, Rosa Martín, que resolvió mis dudas de última hora y me dio reveladoras pautas para la redacción de las conclusiones. Y por último, me siento en deuda con el personal de la Secretaría del Departamento de Humanidades, el de la Biblioteca de la UPF y el Ateneo Barcelonés, cuya profesionalidad y diligencia me han facilitado tanto las cosas. Sin todos ellos y el apoyo de mi pareja, familia y amigos, habría naufragado arrastrado por las rigurosas aguas de la teoría poética.

Resumen

Junto al poema en prosa, el género poético que mejor representa la modernidad literaria y el pensamiento contemporáneo (fragmentario, caótico y sumido en su propia crisis de identidad) es el poema extenso. El presente proyecto de investigación pretende definir los rasgos ontológicos y aspectos semánticos de esta modalidad genérica, demostrando –frente al poema largo tradicional– su componente lírico, criterios diferenciadores y capacidades expresivas propias. Además de una propuesta de clasificación y un canon del poema extenso occidental, en este trabajo se intenta demostrar cómo su extensión responde a necesidades literarias tales como la densidad temática y la complejidad estructural de la obra. Tras la formulación genérica, en la segunda parte de proyecto se estudia también la articulación de este modo expresivo en tres textos poéticos paradigmáticos del ámbito hispánico contemporáneo: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez; *Metropolitano* de Carlos Barral; y *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna.

Abstract

The poetic genre that, together with the prose poem, best represents the literary modernity and the contemporary thought (fragmentary, chaotic and lost in its own identity crisis) is the long poem. The first section of this doctoral dissertation aims to define the ontological features and semantic aspects of this genre and –opposite to the traditional long poem– to show its lyricism, distinguishing criteria and its own expressive abilities. In addition to a proposal of classification and canon of the western long poem, this research aims to prove that the length of this expressive mode meets literary needs such as the thematic density, the structural complexity or its planning. After the generic formulation, the second section analyses three paradigmatic long poems of the literary Spanish context: *Espacio* of Juan Ramón Jiménez; *Metropolitano* of Carlos Barral; and *El libro, tras la duna* of Andrés Sánchez Robayna.

Prólogo

Uno de los cambios substanciales en el terreno siempre cuestionado de la modernidad poética es el creciente espacio que el autor lírico contemporáneo concede no solo a la presencia del yo y la experiencia propia a través de la reconstrucción fragmentada del sujeto, sino también a la reflexión y la propia conciencia de su labor creadora¹. Si bien la modalidad genérica del poema extenso no es una creación exclusiva de la modernidad literaria, se podría afirmar que si hay un género poético que ha gozado de una vida especialmente vigorosa y encarnado en mayor medida esa «representabilidad» de lo moderno es –junto al poema en prosa– el del poema de largo aliento. ¿Qué sería de la modernidad lírica sin poemas como *Una tirada de dados*, *La tierra baldía*, *Altazor* o *Espacio*? Obviando parte de la novela contemporánea (Lezama Lima, Proust o Joyce) –radical y no sometida a los pedestres cánones del realismo–, el poema largo fue a lo largo del siglo XX el instrumento literario idóneo para fijar las diferentes facetas del hombre actual: fragmentario, caótico y sumido en su propia crisis de identidad. Pero, ¿qué es realmente un poema extenso? A simple vista, un poema es «largo» cuando su longitud aumenta y se expande en virtud de la densidad temática, creativa y formal. Aunque formulándolo así su definición pueda parecer vaga y dispersa, el género incluye algunos de los poemas más significativos de la poesía contemporánea y representa un espacio literario con cierto vacío teórico. En el título de nuestro estudio, «*Cometemos un círculo que dura*» (*Sobre el poema extenso moderno*), además del extraordinario verso de *Metropolitano* de Carlos Barral, se manejan dos conceptos que se hace preciso matizar:

1. Por «moderno» nos referimos al conjunto de los nuevos valores y actitudes presentes en la creación estética desde el Romanticismo² alemán hasta nuestros días. Ya en el terreno del tema que tratamos de abordar, digamos que aunque el poema de carácter lírico de notable

¹ Estas palabras reproducen en gran medida el pensamiento de K. Hamburger, según la cual «el género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico» (Hamburger, 1995: 163), cuyos objetos de la enunciación «han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto» (Hamburger, 1995: 168).

² Aclaremos que al relacionar el poema extenso con el pensamiento moderno, presuponemos que la estética moderna surge con las consecuencias que el Romanticismo extrae de la filosofía kantiana. Así, adoptaremos esta perspectiva desde la reevaluación de este movimiento artístico por parte del pensamiento actual –en el sentido del reconocimiento de la contemporaneidad de la teoría romántica–, consolidada desde la aparición de *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe.

extensión se dio por primera vez en el Barroco con *Soledades* de Góngora y *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, nos referiremos al movimiento romántico como puente y punto de partida de aquello que distingue un poema extenso clásico (eminentemente narrativo y sin una presencia explícita del yo) de uno moderno como *El Preludio* de Wordsworth, con un fuerte componente lírico y exposición del complejo sujeto poético. Al hilo del presente tema de debate, subrayemos dos novedosas calas de la estética romántica: la idea de la mezcla de los géneros literarios y el yo generador de mundo (un yo moderno bien distinto del yo comunitario de la lírica antigua). Hay que esperar, pues, al paradigma moderno que representó el pensamiento romántico para que el poema de largo aliento se convierta en un categoría poética con su propio horizonte de expectativas.

2. En cuanto a lo «extenso» como criterio ontológico del género que queremos caracterizar, habría que señalar que solo cabe atribuir tal adjetivo al texto en términos relativos de espacio y no de tiempo o duración tras su lectura; es decir, de tiempo en el sentido de la «intensión» o repercusión que el poema –sea largo o breve– pueda tener sobre el receptor. En ese sentido, es difícil establecer un límite –tradicionalmente, más de cien versos, justo el número que acostumbraba a tener una silva clásica– y, si existe, dependerá de las diferentes épocas y culturas.

A lo largo del siglo XX y de este que vivimos, paralelamente al aumento del espacio creativo de poemas de una cierta extensión, se ha desarrollado también un restringido campo teórico en torno a la caracterización de esta nueva forma poética (especialmente en el ámbito hispánico). Desconocemos los motivos de esa escasez de estudios, pero quizá subyace en ese descuido el pretexto de que las cuestiones de género son algo anclado en la vieja tradición platónica-aristotélica o, a lo sumo, hegeliana. Tengamos en cuenta que hasta hace pocas décadas el término «poema» aparecía popularmente asociado al rasgo semántico de «extenso» y tan solo la «poesía» era nombrada en referencia a composición breve de carácter poético. O que, desde el inicio de la modernidad literaria, en España existe una cierta reticencia a aportar reflexiones teóricas que acometan la espinosa labor de definir las novedades acaecidas en cuestiones de praxis literaria. Solo la inercia o la confusión pueden revelarnos la causa de la omisión injustificada de esta modalidad genérica en los estudios de teoría y crítica literaria contemporánea. Pese a esto, la formulación teórica del poema largo nos parece ya un aspecto inexcusable, teniendo en cuenta la reciente publicación de poemas

largos de notable calidad en nuestro ámbito y la cuestión de que la extensión de un discurso condiciona decisivamente la configuración textual, la forma y su disposición. Este trabajo pretende cubrir precisamente esa ausencia de estudios que caractericen esta modalidad genérica. Esperamos, al menos, que con nuestra aportación se ofrezca un calado teórico suficientemente rico para que sus instrumentos se puedan poner a prueba en el análisis de cualquiera de las diversas manifestaciones de esta forma poética de amplio respiro tan inherente a la Modernidad. Pasamos, por fin, a definir la estructura y metodología de nuestras páginas.

Frente a la vaguedad e indeterminación con que se maneja la etiqueta de «poema extenso» como un término genérico que abarca muchos subgéneros como la épica, la novela en verso, la poesía narrativa, la serie lírica o el collage/montaje, la primera parte de este estudio pretenderá –aun siendo conscientes de la inanidad de toda definición en la que se pretenda encerrar la imaginación creadora y de la limitación que ello supone– definir el moderno poema lírico de largo aliento realizando una síntesis compendiadora y crítica de las principales teorías que sobre este se han ido proponiendo: desde que Edgar Allan Poe consideró este tipo de composiciones como una manifestación literaria de una *contradictio in terminis* hasta la generalizada aceptación de esta como una forma de expresión lírica con unas capacidades discursivas propias que traspasan el terreno fronterizo entre diversos géneros. Por eso, en nuestro calado acometeremos la espinosa tarea de definir una modalidad poética, diagnosticar su diversidad (la línea evolutiva e inserción de este en el ámbito de los restantes géneros literarios); y, por último, establecer un canon hispánico a través de la selección y estudio de textos y autores. En este sentido, a la vez que se va a ir repasando la cartografía de las distintas teorías en torno a la cuestión, intentaremos delinear nuestra propia posición caracterizando el poema largo moderno como un espacio expresivo fragmentario y apto para la descripción de procesos poéticos y filosóficos de cierta complejidad tales como la iniciación en el camino del conocimiento, la conquista de una conciencia suma o la indagación ontológica. A la vez, vincularemos su pulsión a un proceso secuencial de activación del mecanismo de la memoria propiciadora de una especie peregrinaje errante entre los límites del recuerdo y el olvido. De esta manera, intentaremos que las teorías esbozadas se refieran a las manifestaciones concretas que este género poético ha ido adoptando según su «tradición canónica».

Por otra parte y desde un punto de vista metodológico, quisiéramos matizar también que en la distinción gnoseológica que estableceremos y en la determinación de los criterios diferenciadores de esta categoría hemos intentado tener en cuenta su fragmentarismo y la hibridación del género; y adoptar como punto de partida la pregunta ontológica acerca de su ser y existencia para, desde ahí, encontrar las leyes que lo definen desde el punto de vista formal y de contenido. Según lo dicho, el marco general de nuestra hermenéutica atenderá —en el caso de los tres poemas estudiados— tanto a la distinción formal como a la temática. Es por eso que hemos tenido presente la metodología hermenéutica, según la cual no se busca interpretar el texto para darle un sentido inmutable o único, sino al contrario: en el valor originario de *hermeneus* o puesta en movimiento del texto buscando la progresión de nuestros presupuestos y aspirando a la hermenéutica intuitiva de «tocar el sentido». Por eso, en la lectura de cada poema largo, partiremos de la pregunta de qué pudo haber motivado su redacción. Además, para evitar la tipificación del género literario que nos ocupa ejecutándola solo a partir del estudio singularizador o individualista de algunos poemas largos, hemos intentado dar presencia a otros poemas extensos de épocas, lenguas, ámbitos y estilos diversos.

Y puesto que una formulación genérica nunca se da en el vacío, en la segunda parte de nuestro proyecto nos acercaremos a tres poemas extensos de ámbito hispánico que consideramos paradigmáticos de lo que el nuevo género representa: *Espacio*, *Metropolitano* y *El libro, tras la duna*. En una ocasión, Paul Valéry declaró que «resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte». En otra no menos afortunada, Carles Riba dijo: «un poema no se explica; es decir, sus palabras no son intercambiables por otras». Nada más lejos de nuestra intención que desgranar los textos de Juan Ramón Jiménez, Carlos Barral o Andrés Sánchez Robayna, que no se agotan ni se pueden agotar en sí mismos y tienen tantas interpretaciones como lecturas. Nuestro propósito no será otro que el de aportar algunas claves de lectura y, en estos casos concretos —en el que los autores generosamente nos lo han permitido gracias a su obra crítica, memorias y papeles íntimos—, esbozar las cuestiones externas a los textos o las que tal vez determinaron su composición.

Concluamos, haciendo una última advertencia en cuanto a las referencias bibliográficas: hemos preferido no mencionarlas en las notas a pie de página por parecernos la forma más

inmediata de infundir continuidad al decurso de la lectura. Asimismo, el lector hallará al final un índice de la bibliografía citada, que pretende servir de soporte para un primer acercamiento a las fuentes y el marco teórico de la cuestión que abordamos.

Índice

	Pág.
Resumen.....	vii
Prólogo.....	ix
I. DEL POEMA EXTENSO MODERNO.....	1
1.1. De la contradicción al arte de la composición: el estado de la cuestión	1
1.2. La «genericidad»: «forma especial» o «impura».....	26
1.2.1. Rasgos de «genericidad».....	31
1.2.2. Hacia una clasificación de sus «modos de expresión».....	37
1.3. «Archipiélago de fragmentos» y errancia de la memoria: hacia una caracterización del género.....	42
1.3.1. El poema largo, espejo de la complejidad del hombre contemporáneo	50
1.3.2. El viaje del poema extenso.....	55
II. <i>ESPACIO</i> DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, PARADIGMA DEL MODERNO POEMA EXTENSO.....	65
2.1. Marco previo: «La lírica de una Atlántida».....	65
2.1.1. Poesía en el otro costado del Atlántico: el último mar de Juan Ramón Jiménez.....	65
2.1.2. La obra en marcha.....	70
2.2. Génesis, historia redaccional y recepción de <i>Espacio</i>	73
2.2.1. Estado de la cuestión.....	73
2.2.2. Manuscritos, historia editorial, recepción y aparato crítico del poema.....	90
2.3. <i>Espacio</i> en la tradición del moderno poema extenso.....	103
2.4. «Temas» y pensamiento: el cronotopos tiempo-espacio, dios, el cuerpo de la conciencia y el amor.....	112
2.4.1. El texto como representación literaria de la cuarta dimensión espacial: espacio-tiempo.....	114

2.4.2. De la secularización de lo religioso: el dios inmanente y la belleza suma.....	123
2.4.3. La «conciencia»: síntesis poética y balance de vida.....	127
2.4.4. El amor.....	132
2.5. Estructura de <i>Espacio</i> : una propuesta de lectura.....	134
2.5.1. Fragmento primero.....	139
2.5.2. Fragmento segundo.....	161
2.5.3. Fragmento tercero.....	167
2.6. Recapitulación.....	188
III. LA COMPOSICIÓN DE LOS «LENTOS POEMAS DE HIERRO»: UNA CALA EN <i>METROPOLITANO</i> DE CARLOS BARRAL.....	193
3.1. <i>Metropolitano</i> o la poética de Carlos Barral: trayectoria literaria.....	193
3.2. Génesis, gestación y «miopía crítica».....	202
3.3. El argumento del poema.....	207
3.3.1. El material genético.....	207
3.3.2. La noche oscura del sentido. Ejes temáticos.....	210
3.4. Unidad, estructura y lógica interna del poema.....	225
3.4.1. <i>Metropolitano</i> : ¿poema único o <i>suite</i> de fragmentos?.....	225
3.4.2. Arquitectura íntima de la meditación: fases de la <i>catábasis</i>	227
3.4.2.1. «Un lugar desafecto».....	229
3.4.2.2. «Timbre».....	234
3.4.2.3. «Portillo automático».....	238
3.4.2.4. «Puente».....	240
3.4.2.5. «Mendigo al pie de un cartel».....	245
3.4.2.6. «Torre en medio».....	249
3.4.2.7. «Ciudad mental».....	258
3.4.2.8. «Entre tiempos».....	262
3.5. La lengua poética de <i>Metropolitano</i>	267
IV. UNA LECTURA DE <i>EL LIBRO, TRAS LA DUNA</i>	287
4.1. <i>El libro</i> en la trayectoria poética de Andrés Sánchez Robayna.....	287
4.2. La lógica interna del poema: recurrencias y sorpresas.....	291

4.3. La composición fragmentaria de <i>El libro: Contrapuntos</i> (luces y sombras) y yuxtaposiciones.....	304
4.4. El tiempo y la memoria: núcleos temáticos.....	306
4.5. Extractos de una autobiografía lírica. El diálogo entre tradición y modernidad: «paisaje cultural» de Andrés Sánchez Robayna.....	312
4.5.1 La edad de la inocencia o infancia (III-IX).....	312
4.5.2. Adolescencia o etapa de formación (X-XXXV).....	313
4.5.3. Juventud y madurez (XXXVI-LXXIII).....	316
4.5.4. La «suprema ficción» poética: del ascetismo a la trascendencia (LXXIV-LXXVII).....	333
 V. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	 339
 ANEXOS.....	 349
Anexo 1: Entrevista a Andrés Sánchez Robayna (inérita).....	351
Anexo 2: Cuadro sinóptico de la clasificación del poema extenso moderno.....	359
Anexo 3: Proyectos y cálculos figurados del propio Barral sobre la estructura de <i>Metropolitano</i>	360
3.1. Esquema del 19 de febrero de 1956.....	360
3.2. Esquema del 22 de junio y nota de 24 de julio de 1956.....	361
 BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	 363
Abreviaturas.....	363
Textos literarios.....	364
Estudios generales.....	368

Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que la obra entera de un poeta, como su vida, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar.

El poema largo, con asunto, lo épico, vasta mezcla de intriga jeneral de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca; no tolero los poemas largos, sobre todo los modernos, como tales (los antiguos tenían otra necesidad), aun cuando, por sus fragmentos mejores, sean considerados universalmente los más hermosos de la literatura.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Espacio* (Prólogo)

Hay días en que a uno le es dado leer enormes poemas

ROBERTO BOLAÑO, *San Roberto de Troya*

Una a una, sense previ pla de conjunt; cadascuna sense senyal de cap que l'hagués de seguir, cadascuna en certa manera desenvolupant-se d'un so, d'un mot, d'un enigma de l'anterior, talment com d'un germen sobrer. Sorpresa i meravella fou per mi el primer vers, nascut de sobte sencer i armat d'una exigència de continuació; sorpresa així mateix fou el silenci en què es va cloure inexorablement el darrer.

CARLES RIBA, *Elegías de Bierville* (Prefacio a la 2ª edición)

I. DEL POEMA EXTENSO MODERNO

1.1. De la contradicción al arte de la composición: el estado de la cuestión

En el transcurso de una entrevista, Derek Walcott confesó que el sentido último de la poesía es «enamorar del mundo a pesar de la Historia». La definición del poeta caribeño sobre lo poético como un acto de creación opuesto a la destrucción nos puede dar una idea de lo múltiple y difícil que resulta llegar a una definición concluyente de la poesía. Del mismo modo, definir aspectos como el que nos proponemos de categorización estética y literaria de la «extensión»³ atribuida al hecho poético puede llegar a ser aun si cabe más espinoso.

Toda aproximación hacia una posible sistematización del poema extenso ha de tener en cuenta un doble planteamiento ontológico: considerar cuantitativamente el criterio de la extensión asociado al cuerpo espacial del texto; o, no satisfechos con el sentido literal del adjetivo «extenso», abordar la cuestión desde un punto de vista cualitativo. Cuando hablamos del punto de vista cualitativo, lo hacemos en realidad desde la planteamiento paradójico del «menos es más»; es decir, en abstracto, refiriéndonos a la relativa perdurabilidad bíblica («La oración breve penetra los cielos») o a la sublimidad y grandeza de la que Platón hablaba en el *Fedro* cuando Sócrates declaraba que Gorgias y Tisias habían inventado formas «concisas» e «interminables» de expresarse. Con respecto a este sentido relativo de «lo extenso», José Ángel Valente dijo en su *Diario anónimo (1959-2000)* que no había que confundir «duración» con «extensión»⁴, entendiendo que un haikú era un poema

³ El profesor Pedro Aullón de Haro en su artículo «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos» (2004) manifiesta su preferencia por el término «dimensión» por una cuestión léxica: en una relación cuantitativa el sentido de la dimensión no se agota, mientras que «lo extenso» posee en su significado una limitación cuantitativa que tiene mala solución eficaz cuando el análisis se realiza en relación al término opuesto de «lo breve». El término «dimensión», en su opinión, subsume a ambos conceptos. Como no es nuestro propósito principal categorizar el poema largo contemporáneo en relación a los géneros poéticos breves (tales como el haikú, la seguidilla, el villancico, el soneto, el epigrama o el epitafio), adoptaremos el término «extenso» como válido, en el sentido heideggeriano de texto que constituye un espacio amplio y dilatado.

⁴ Esta consideración se halla en una nota a su diario el 21 de junio de 1983 (Valente, 2011: 227). Esta misma idea se amplía en otra interesante nota del 7 de julio del mismo año: «No es mensurable el poema por la

breve de larga duración en la mente o que algunos poemas extensos tenían una duración escasa. Con esta reflexión tan reveladora, Valente parecía referirse más que a la duración a la «intensión», concepto este que no tiene por qué ser incompatible con la «extensión». Tras estas consideraciones del poeta gallego subyacían una palabras escritas por el propio Juan Ramón Jiménez en torno a su idea del tiempo y la extensión del poema:

Un poema largo no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más. Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante. El hombre es el que ha dividido la eternidad en tiempo, porque dividir es facilitar (y yo soy difícil); el que cree que un tiempo más largo y dividido en horas, como un poema en estrofas, es mayor y más hermoso, el que ha inventado el reló... Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que pueda un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo... (Jiménez, 1992: 237)

Aclaremos, además, que con el adjetivo «extenso», en el presente trabajo, no nos referimos a la intensidad o perdurabilidad del poema en la mente del lector –aspectos que, por otra parte, exceden la concreción empírica de la brevedad–, sino a una categorización de amplitud del discurso poético en el tiempo y en el espacio. Tampoco, en medida alguna, a formas expresivas como el romance tradicional o la épica que exigían una dilación recitativa y rapsódica, sino al poema de largo aliento que requiere una actividad de lectura silenciosa, dilatada y, a veces, prorrogada. Como apuntábamos en nuestro prólogo, nos parece importante advertir esto ya que la extensión de un discurso literario condiciona decisivamente su configuración textual, su forma y la disposición de la obra literaria.

Por otra parte, el sistema de categorías de género, amparándose en el criterio esencialista de que una obra literaria no cambia en razón de cómo sea su tamaño, no ha reparado suficientemente en la extensión de los géneros o las obras literarias. Es evidente que en la posible comparativa entre categorías literarias extensas y breves siempre gana la partida lo «breve», asociado desde la retórica de Quintiliano a lo «bueno» y, en definitiva, a la verosimilitud, la intensidad y la claridad. Según la retórica clásica latina, lo extenso –especialmente en el exordio– contribuía a dificultar la intelección por el exceso (*adectio*) que generaba en el receptor aburrimiento y dispersión (*taedium*) y, por defecto, rechazo (*retractio*). Aunque Platón no elaboró una clasificación propiamente dicha de los géneros literarios, sí hizo referencia a unos «modos de imitación» que definían modos de expresión

extensión. El poema muy breve puede ser largo en el único plano en que el poema acaso sea mensurable, el de la duración. Busquemos el poema, a veces muy breve, capaz de engendrar duración» (Valente, 2011: 228).

breves como el himno, el ditirambo o los *nomoi*⁵, formas poéticas que antecedían a lo que se vino a llamar «poesía lírica». Vemos así cómo lo lírico aparece desde los albores de la literatura asociado a lo breve y de qué manera, en la teorización sobre los géneros literarios, ya había una indeterminación genérica en torno a la lírica y su ajuste a triada que un poco más tarde marcaría Aristóteles. Por otra parte, la cuestión no es baladí si consideramos que este último en su *Arte Poética* postulaba además que el poema no debía ser tan largo que desbordara la memoria del lector o del oyente, de forma que no pudiera recordar lo que se había dicho al principio⁶. El callejón sin salida que supone la contradicción entre la existencia de poemas líricos de cierta extensión y el hecho de que en esencia estos tengan que ser breves, la indeterminación de su género y el condicionante de que la extensión dilatada no corresponda con la esencialidad poética nos va a ofrecer –como veremos– uno de los debates hermenéuticos más fascinantes de la historia de la crítica literaria y uno de los silencios más sugestivos.

En otro sentido, se hace preciso exponer desde el principio de nuestro estudio que, aunque formas poéticas breves como el epitafio o el haikú sean más penetrantes o precisas, la brevedad no presupone necesariamente esencialidad, intensidad y precisión; de la misma forma, la esencialidad lírica no está intrínsecamente asociada al poema breve y a la intensidad, sino más bien –como apuntaba Derek Walcott en nuestro inicio– a la vivacidad, a la lengua en plena incandescencia y, en definitiva, a la creación. El paso siguiente, como sostiene Aullón de Haro, sería considerar que «la historia y la experiencia, y sobre todo los resultados eficientes de ésta, determinan una casuística o grados de adecuación entre aquello que textualmente se pretende y los grados comúnmente realizables de extensión» (Aullón de Haro, 2004: 22), de lo cual se infiere que el carácter lírico de un aforismo o de un poema extenso depende de la voluntad del autor de adecuar la extensión de su discurso a sus pretensiones. La idea no es novedosa si consideramos que el mismo Aristóteles

⁵ Son textualmente desconocidos pero, según Aullón de Haro, podría tratarse de ejercicios escolares basados en la creación de «composiciones poéticas breves, acompañadas de instrumentos de cuerda, y técnica, didáctica y éticamente muy reguladas según su propio nombre indica y el cometido al que se las destinaba en el marco de la *mousikós*» (Aullón de Haro, 2004: 27).

⁶ Dice el filósofo en el capítulo III de su *Arte Poética*: «Así que como los cuerpos y los animales han de tener grandeza, sí, mas proporcionada a la vista; así conviene dar a las fábulas tal extensión que pueda la memoria retenerla fácilmente» (Aristóteles, 1948: 41).

también justificaba la extensión de la fábula⁷ por la necesidad de su adecuación al principio de verosimilitud:

Pero si se atiende a la naturaleza de la cosa, el término en la extensión será tanto más agradable cuanto fuere más largo, con tal que sea bien perceptible. Y para definirlo, hablando sin rodeos, la duración que verosímil o necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras, para que la fortuna se trueque de feliz a desgraciada, o de infeliz en dichosa, esa es la medida justa de la extensión de la fábula. (Aristóteles, 1948: 41-42).

Como ya hizo el filósofo de Estagira, Aullón de Haro señalaba también en su artículo un interesante aspecto: la asociación entre la «dimensión» de un discurso con la «necesariedad» de esta, considerando que la atribución de «extenso» para un texto no debe presuponer la valoración crítica y estética de algo en demasía, sino el juicio literario y técnico que determina algo tan importante como el armazón y el proyecto constructivo de una obra. La extensión ha de estar regida, por tanto, por la intención y la necesidad armónica y pertinente de una determinada dimensión textual.

Aunque será Poe quien a mediados del siglo XIX inicie la polémica acerca de la inexistencia del moderno poema extenso de carácter lírico, ya en los albores de la modernidad literaria, Shelley y Coleridge⁸(1772-1834) se habían mostrado reacios al poema largo planteando su artificiosidad. Poe fue más allá y vio en el discurso poético de cierta extensión – denominados con cierto tono de sorna «saturnina publicación»– el síntoma de lo que era inapropiado en poesía y, por el contrario, apreció en la brevedad y la fulguración la gloria de la unidad del estado de ánimo (*a unity of mood*) y la autenticidad poética. Tal y como

⁷ Recordemos la importancia que el de Estagira da a la extensión como base estructural de la creación literaria y lo que él entiende por fábula: «el remedo de la acción, la composición, la estructuración u ordenación de los hechos y la elaboración artística de determinado tipo de acontecimientos reales o inventados por el poeta» (Aristóteles, 1948: 38).

⁸ En el capítulo XIV de lo que fue su testamento literario, Coleridge, veía en el poema largo moderno una composición artificial e inarmónica: «...cualquiera que sea el sentido *específico* que demos a la palabra poesía, éste implicará, como consecuencia necesaria, que un poema de gran extensión no puede, ni debe, ser todo poesía. Sin embargo, para producir un todo armónico, las partes restantes deben estar *a la altura de* la poesía, y esto no puede lograrse sino es por medio de una selección tan estudiada y un ordenamiento tan artificial que una al menos de las propiedades de la poesía, aunque no sea una de las que le son *peculiares*, sea compartida por esas otras partes. Y esta propiedad no puede ser sino la de suscitar una atención más continua y constante de la que pretende lograr el lenguaje de la prosa, sea coloquial o escrito» (Coleridge, 1975: 57). De dicha consideración, en controversia por entonces con su coetáneo Wordsworth, debió extraer Poe su famoso dictado de que el poema –para ser unitario– no debía sobrepasar la medida de cien versos tal y como se exigió a sí mismo en la composición del poema *El cuervo* (108 versos). No obstante, en una carta a Wordsworth, 30 de mayo de 1815, el mismo Coleridge –a propósito de Lucrecio y su poema extenso didáctico *De rerum natura*– hablaba de «una gran obra posible donde los fragmentos líricos y los desarrollos especulativos se fundieran en lugar de alternarse». La fuente de la cita procede indirectamente de una nota del diario de José Ángel Valente fechada en 29 de marzo de 1990 (Valente, 2011: 267).

argumentaba Poe, la exaltación emocional que requiere todo poema no puede ser mantenida durante mucho tiempo por pura necesidad física –en lo que respecta a la composición– y fisiológica –en lo que se refiere a la lectura⁹ *uno contexto*, es decir, «de un tirón». De esta manera lo expresaba el poeta norteamericano en su artículo «El principio poético»:

Afirmo que un poema extenso no existe. Sostengo que la expresión *poema extenso* es, sencillamente, un contrasentido. Apenas si necesito observar que un poema sólo es digno de su nombre en tanto excita el alma, elevándola. El valor del poema está en consonancia con este grado de excitación y elevación. Pero todas las excitaciones son, pura necesidad física, pasajeras. Ese grado de excitación que hace a un poema digno de su nombre no puede mantenerse a lo largo de una composición extensa. Después de media hora, a lo sumo, decae, fracasa, surge una sensación de repugnancia y entonces el poema, en efecto y a todos los efectos, deja de serlo. (Poe, 2011a: 25)

Curiosamente, fue el mismo escritor americano quien con anterioridad había insistido en la publicación –bajo la denominación de «poema»– y difusión en Europa de un extenso poema en prosa, *Eureka*. En definitiva, lo interesante de tal declaración de principios fue que cuestionó por vez primera los criterios valorativos del antiguo poema extenso como pertinentes para el moderno, marcando al menos el paradigma de lo que no debía ser una composición lírica de largo aliento en su tiempo. Si, como Valéry sentenciaba en uno de sus conocidos aforismos, «todo poema es el desarrollo de una exclamación», hablar de poema extenso es incurrir en una *contradictio in terminis*, en un oxímoron irresoluble.

Al margen del sentido lógico de la tesis de Poe, negar el largo discurso poético considerándolo una sucesión continuada de momentos intensos o «verdaderos poemas», sería como pensar que tan solo el poema es la expresión de un estímulo psíquico o plantearse la inexistencia o narratividad de la novela y entenderla como una sucesión de relatos cortos. Sin embargo, desde el punto de vista de la recepción textual, es cierto que tanto el poema corto como el cuento suponen un esfuerzo de concentración tal que la intensidad y el fulgor que provocan en el lector no pueden ser comparables a los surgidos en la lectura reposada de un largo poema o de una novela, en la que la voz narradora oscila entre la intensidad diegética y la distensión descriptiva o reflexiva de determinados

⁹ En uno de los textos críticos de Poe, «La poética de la composición», señalaba también con respecto al tiempo de lectura: «Si una obra literaria es tan larga que no puede leerse de una sentada, debemos resignarnos a prescindir del efecto, sumamente importante, que se deriva de la unidad de impresión; pues si se requieren dos sesiones para leerlo, los asuntos mundanos interfieren y cualquier asombro de totalidad queda destruido al momento» (Poe, 2011b: 61).

fragmentos. Por otra parte, hay que considerar también la preferencia de Poe por las formas de expresión breves manifestadas tanto en su teoría poética como en su propia práctica narrativa, que rehusaba la composición de extensas novelas decimonónicas en aras del relato intenso de breve extensión. El resultado de esta polémica fue que tras su famoso artículo el poema de amplio respiro quedó relegado a la contradicción o a la consideración de este como una *suite* de poemas cortos de temática común que se iban sucediendo: «... lo que llamamos poema extenso no es más que una cadena de poemas breves, es decir, de efectos poéticos breves» (Poe, 2011b: 61b).

Pese a lo que pensara Poe y sus contemporáneos, desde el surgimiento de la modernidad poética hasta la recuperación de este mismo debate en 1940 de la mano de Eugenio Montale, se fueron publicando –bajo esa misma denominación genérica– excelentes poemas extensos tales como *Canto de mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Una tirada de dados* (S. Mallarmé, 1897), *El cementerio marino* (P. Valéry, 1920), *Anábasis* (S. J. Perse, 1921), *La tierra baldía* (T. S. Elliot, 1922) o *Poema del fin* (M. Tsvetáieva, 1924); o, en el ámbito hispano, *Altazor* (V. Huidobro, 1931) y *Muerte sin fin* (J. Gorostiza, 1938). Montale, en su artículo «Hablemos de hermetismo», retomó la cuestión del poema largo; pero –al contrario que Poe– no negó su existencia, sino que lo consideró *contra natura* en el sentido de que la poesía actual –frente a la clásica composición poética escrita para la expresión del discurrir racional del hombre de otras épocas en las que la prosa no cumplía esa función– tendía hacia lo breve e intenso. En sus consideraciones, el poeta italiano estaba pensando de forma clara en largas composiciones como *La Divina Comedia* o *La fábula de Polifemo y Galatea*. Al final, Montale retomó la tesis de Poe y resolvió la cuestión considerando el poema largo moderno como «una colección de poemas breves, de una unidad más bien ficticia y extrínseca» (Montale, 1995: 97): una especie de *suite* de textos poéticos. A pesar del exiguo avance en la definición del nuevo género, el poeta apuntaba una cuestión clave en la morfología y la estructura del poema largo: el tono unificador de los miembros que lo constituyen. Para Montale, era precisamente el tono el que unificaba los fragmentos sueltos de estas largas composiciones y les aportaba cohesión. A la tesis de Montale, habría que objetar que, aunque en poemas extensos como *El libro de las horas* de Rilke o *El libro del frío* de Antonio Gamoneda el tono hace presuponer la unidad del texto, la cohesión que otorga el tono poético no puede ser un rasgo distintivo y exclusivo del poema extenso.

Dos años después, ya en el ámbito hispánico, se produjo un gran hito en la tradición de este tipo de formas poéticas: la publicación de las dos primeras partes en verso de *Espacio* (1943-1944). Este «poema seguido» de Juan Ramón Jiménez representó un modelo paradigmático de lo que debía ser un poema extenso moderno en el que, como declaraba el autor, la intensidad y la fulguración de «la vida, el sueño o el amor» estén felizmente asociadas a la extensión como en una composición musical de Mozart. A pesar de su excelso logro, en el prólogo a *Espacio* consideraba de forma paradójica algunos de estos poemas de largo aliento como objetos de «marquetería» de premeditada e intencionada composición. Reproducimos aquí una cita del «Prólogo» a su poema, ya que se trata de la primera reflexión sobre el poema extenso moderno que hallamos en nuestras letras:

El poema largo, con asunto, lo épico, vasta mezcla de intriga jeneral de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca; no tolero los poemas largos, sobre todo los modernos, como tales (los antiguos tenían otra necesidad), aun cuando, por sus fragmentos mejores, sean considerados universalmente los más hermosos de la literatura [...] Creo que un poeta no debe carpintear para «componer» más extenso un poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar éste como literatura adjunta. (Jiménez, 2012: 120)¹⁰

Tal y como el crítico y poeta Nicanor Vélez argumenta en su artículo «El poema extenso. Arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol y Blanco* de Octavio Paz», la expresión juanramoniana «carpintear» (lo contrario de ensamblar maderas) no quería decir corregir o pulir —ya que era precisamente eso lo que el poeta moguerense había hecho al retocar y prosificar (tras la primera versión versificada) los dos primeros fragmentos del poema—, sino componer el texto siguiendo la técnica del *collage* que asocia lo indisoluble; es decir, alargar los poemas artificiosamente. Tras estas declaraciones, expone Vélez, hay implícito un rechazo a poemas premeditados de carácter diegético, fragmentarios o misceláneos como *La tierra baldía* de T. S. Eliot o *Anábasis* de Perse, que no eran de su gusto.

Posteriormente, T. S. Eliot aplicó al estudio de la naturaleza del poema de amplio respiro su lograda teoría de la polifonía textual abordando la cuestión en dos de sus célebres conferencias. En primera ponencia¹¹, «De Poe a Valéry» (1948), respondía a Poe con un

¹⁰ A pesar de estas inquisitivas formulaciones, también manifestó —quizá sin ser consciente de la calidad de la obra que se traía entre manos— su deseo de componer algún día un poema de esas características, «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos» (Jiménez, 2012: 120).

¹¹ Conferencia pronunciada en la Biblioteca del Congreso de Washington el viernes 19 de noviembre de 1948.

ataque directo, afirmando que este había sido incapaz de componer un poema extenso (y una novela, añadiríamos) y, por eso, negaba su existencia. Para Eliot, en un poema se pueden expresar diversos sentimientos, estados de ánimo distanciados, temas y tonos descompasados; las partes pueden constituir un todo que sea «más que la suma de las partes». Reproducimos aquí la cita completa por considerarla clave para la comprensión de la genealogía del moderno poema largo:

Lo que no debemos perder de vista es que él mismo era incapaz de escribir un poema extenso. Sólo podía concebir un poema a partir de un único efecto sencillo: a sus ojos, la totalidad del poema debía tener una sola disposición de ánimo. Sin embargo, sólo en un poema de cierta extensión puede expresarse una variedad de estados anímicos; pues dicha variedad requiere a su vez varios temas o asuntos diferentes, relacionados por sí mismos o en la mente del poeta. Estas partes pueden formar un conjunto que es más que la suma de sus partes; un conjunto tal que el placer que obtenemos de leer cualquiera de sus partes se realza cuando comprendemos la totalidad. De esto se desprende, asimismo, que en un poema extenso algunas partes pueden ser deliberadamente menos «poéticas» que otras: estos pasajes pueden carecer de brillo al ser extractados, pero su intención bien puede ser la de realzar, por contraste, la significación de otras partes, uniéndolas en una totalidad más significativa que cualquiera de sus partes. Un poema extenso puede beneficiarse de la variación más amplia posible de intensidad. (Eliot, 2011: 347)

En la segunda conferencia, «Las tres voces de la poesía» (1953), reconsideró dos de los pilares que ponían en jaque cualquier posible definición de moderno poema extenso: uno, el de lo lírico asociado a la subjetividad y a la brevedad; otro, aquel del poema como acto elocutivo emitido desde una sola voz. En estas composiciones, concluía, no se tiene que dar una presencia absoluta del componente lírico; es más, puede sostenerse la presencia de la heteroglosia o diversidad de voces. Lo que define a esta modalidad del nuevo poema extenso –consideraba el poeta americano– es la heterogeneidad de formas y conceptos, la fragmentación y la brevedad. Los nuevos tiempos requieren una nueva composición extensa más breve, polifónica y fragmentada que las formas tradicionales; aquello mismo que eran sus poemas *La tierra baldía* o *Cuatro cuartetos*. Eliot zanjaba así la cuestión clásica de la necesidad de que se debiera mantener la intensidad emocional en la totalidad de la composición, definía el moderno poema largo como fragmentario y clausuraba la polémica sobre la inexistencia de este.

Añadamos que una tesis conciliadora entre las propuestas de Poe o Valéry y la tesis de Eliot también es posible. El poema extenso moderno, definido desde *El Preludio* de Wordsworth por su carácter lírico, se distingue de las largas composiciones narrativas del

pasado precisamente por el predominio de lo subjetivo sobre lo narrativo. Es cierto que el moderno poema extenso –en tanto que lírico– no puede mantener la misma tensión emotiva o intelectual a lo largo de sus más de cien versos, pero eso no debe ser razón para que se niegue su existencia o se le considere un compendio de poemas más o menos orgánico y estructurado. Sin olvidar que la medida es tan consustancial a un poema como su tono o su tesitura, se hace precisa una nueva reconsideración del poema extenso moderno de carácter lírico que tenga en cuenta la multiplicidad de voces, su arquitectura fragmentaria y el hibridismo genérico como ejes vertebradores. El ritmo del nuevo poema ha de ser, por tanto, oscilante permitiendo desviaciones con respecto a la efusividad lírica inicial sin que por ello carezca de unidad. De hecho, es perjudicial que el poema se mantenga siempre en la cima, por eso conviene que la tensión lírica no se mantenga álgida en cada verso, ni siquiera en cada sección de la composición; sino que descienda en los períodos de enlace o «soldaduras» y en los fragmentos descriptivos y narrativos; no obstante, esta intensidad debe volverse a recuperar después a través de la exaltación de la palabra, la recurrencia y la restitución de la emoción inicial, que quedará resarcida de nuevo y ascenderá hacia su propio clímax, marcando así un ritmo acompasado, intermitente e incesantemente renacido. Pongamos como ejemplo composiciones como las mencionadas de Eliot o Whitman, donde son los periodos narrativos, los descriptivos o la multitud de voces representadas los que marcan esa distensión para después retomar la tensión cuando la poesía misma y la exaltación de la palabra se celebran a través de momentos de revelación poética o «epifanías». En otras composiciones, como es el caso de *Una tirada de dados* de Mallarmé, son los silencios o los blancos de página los que marcan los momentos de distensión, que el monosílabo y la exclamación logran después elevar de nuevo al nivel de éxtasis expresivo.

Aunque, como hemos ido reseñando, Valéry, Poe, Coleridge, Montale, Jiménez o el mismo Eliot se habían aproximado a una definición del poema extenso moderno negando en la mayoría de los casos su existencia o considerándolo una *contradictio in terminis* –, no fue hasta la publicación en 1986 del artículo de Octavio Paz, «Contar y cantar (Sobre el poema extenso)»¹², que no se formuló en el ámbito hispánico un análisis riguroso acerca de la

¹² La expresión toma su inspiración de una antológica frase del Acto III de *Hamlet* («Morir, dormir, ¿soñar acaso?») y del verso del poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez «Contar, cantar, llorar, vivir acaso». Aunque

morfología y el sentido de este nuevo género poético. El texto, escrito en 1976 (aunque publicado diez años después) es el primero en lengua castellana que logra caracterizar el poema extenso moderno. El artículo de Paz parte de una premisa esencial según la cual, en este tipo de composiciones, tiempo es espacio¹³, con lo que un poema extenso no es aquel que se puede aprehender en un solo acto de lectura, sino el que representa una lectura y composición prolongada acorde con la extensión espacial. Frente al poema medio en que se pueden distinguir partes y se debe leer como una unidad, el largo tiene partes que constituyen un todo de forma que cada una de ellas tiene entidad propia y la diversidad tiene razón de ser sin trasponer su unidad. El poema extenso es, pues, variedad en lo único y, en él componer es crear un todo a partir de cosas diversas. Lo distintivo para Paz no es, por tanto, el número de versos, sino el desarrollo; es decir, las divisiones entre las distintas partes y los enlaces o articulaciones que se establecen entre ellas. A la tesis de Paz habría que objetar, sin embargo, que algunos poemas extensos –así como ciertas elegías de Rilke compuestas en más de cien versos– son poemas largos no subdivididos en secciones. Otra de las aportaciones del poeta mexicano a la morfología del nuevo género poético es la de que un rasgo pertinente al poema extenso moderno sería la alternancia de recurrencias y sorpresas o de temas y remas. Por las segundas, Paz entiende las rupturas, los cambios y las invenciones; en fin, lo inesperado de la composición. Por «recurrencias», sin embargo, se refiere a: «el metro, la rima, los epítetos, las frases e incidentes que se repiten como motivos o temas musicales». Esta es la clave de la composición del poema extenso moderno: la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad. Llegados a este punto, según Paz, poemas del siglo XVII tales como *La fábula de Polifemo y Galatea* (con 504 versos) o *Las Soledades*¹⁴ de Góngora no serían poemas extensos *ad hoc*, porque en ellos no hay desarrollo de una composición en el sentido estricto del término, sino acumulación de fragmentos: «una pieza de marquetería sublime y vana», decía Paz. Por el contrario,

sus ideas fueron expuestas en 1976 en un curso dictado en la Universidad de Harvard y en el Colegio Nacional de México, el artículo fue publicado por primera vez en el número 115 (junio 1986) de la revista *Vuelta*.

¹³ La distinción es pertinente sobre todo en otras lenguas como el inglés para la que el término *length* significa «longitud», pero también «duración». Añadamos que la idea de que el tiempo se puede medir espacialmente es universal y se considera una de las categorías fijadas por la lingüística cognitiva.

¹⁴ La opinión general de la crítica es que se trata de un poema extenso de género híbrido entre lo lírico y lo épico y la prueba de ello es que ni siquiera está concluso. Por otra parte, hay poemas largos antiguos de difícil clasificación como «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos» de Soto de Rojas con más de mil versos divididos en «mansiones»; o epístolas poéticas como «A don Fernando de Borja» de Bartolomé de Argensola, «La epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada o «La carta a Arias Montano» de Francisco de Aldana, desplegada en tercetos.

Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz, se relacionaría –aunque de forma indirecta– con el paradigma de poema extenso moderno, «con un principio, un desarrollo complejo y un fin súbito e inesperado». Tras definir el nuevo género poético, Paz –a la vez que marca el tema o el sentido de este tipo de composiciones– traza el recorrido histórico del poema largo moderno haciéndolo surgir en el Romanticismo con *El Preludio* (1799) de W. Wordsworth. Además, introduce la idea de que el «canto» –por decirlo así– de este modo de discurso es el mismo poema y «el cuento (sentido o tema) del canto es el canto, el tema del poema es la poesía misma»¹⁵ que se celebra. La tesis paciana se argumenta incluso a partir de ejemplos concretos de poemas románticos como el *Don Juan* de Byron o el mencionado de Wordsworth, donde se nos canta a la formación del poeta «desde la infancia visionaria hasta la madurez». Tras este primer período de gestación, dos son los refundadores del poema extenso de nuestra modernidad: S. Mallarmé y W. Whitman. El Simbolismo lo desarrollaría con Mallarmé y *Una tirada de dados* («el canto del poeta solitario frente al Universo»), que aportó al moderno poema largo la estética del poema breve y su intensidad, convirtiéndolo en «un archipiélago de fragmentos», en el que «el desarrollo se atomiza» y la composición se vuelve «una sucesión de momentos intensos». Otro ejemplo de este tipo de poema extenso simbolista está representado por el peterburgués Aleksandr Blok, quien en su poema *Los doce* (1918) narra los acontecimientos de la Rusia de 1917 componiendo –a través del *leitmotiv*¹⁶ «Todos los poderes a la Constituyente»– la «música» de la revolución, concebida como una tempestad de nieve acompañada por un torbellino de doce fuerzas humanas destructivas –doce personajes–, transformadas al final del poema en los doce apóstoles: «Y coronado de rosas blancas, / en aureola perlada, / en cabeza marchas tú, / sin ser visto, Jesucristo» (Blok, 1999: 31). Se trata de un texto sincopado e híbrido aparentemente expresado a través de fragmentos breves y entrecortados que mezclan asociaciones crípticas, eslóganes, insultos callejeros y voces representativas de todas las jergas del habla rusa:

... Corre el trineo a su destino [...]

¹⁵ A pesar del acierto que supone la tesis de Paz, el poeta mexicano no tuvo en cuenta, como señaló M^a Cecilia Graña, que (desde la división tripartita de los géneros de Schlegel) el yo poético es más subjetivo u objetivo según predominen los aspectos épicos o líricos en el poema y el poeta moderno ha dejado de cantar/contar las viejas gestas y cosmogonías para pasar a «reflexionar poéticamente» y dejar fluir el pensamiento.

¹⁶ En nuestro estudio emplearemos el término de origen alemán *leitmotiv* en su doble sentido de motivo central y tema musical recurrente de una composición poética.

Fusta y blasfemia, el cochero...
«¡Detente, Andriuja, para!
¡Petriuja, ven aquí atrás!»
Tra-tará-tatá-tatá...
La nieve estalla aquí y allá.
«Mira. Se escapan. Qué rabia...
¡Una vez más: apunta el fusil!»
Tra-tará... Quiero enseñarte
A quitar las mujeres a los demás... (Blok, 1999: 24)

Al otro extremo del Atlántico, W. Whitman en 1855 publicaba su *Canto de mí mismo* («el canto de la fundación de la comunidad libre de iguales»), donde no se recoge la constante romántica del poeta como tema del poema, sino el tema de la propia expansión poética de un creador que «es un él y un tú y un nosotros». No es ahora el carácter visual del texto de Mallarmé lo que lo representa, sino la oralidad y la palabra hablada como base del poema. Con la obra de Whitman, dice Paz, «termina cierta modernidad –la poesía romántica y el Simbolismo– y comienza otra: la Nuestra» (Paz, 1999a: 786). A modo de conclusión, Paz reformuló las características del moderno poema extenso, sintetizándolas en tres: subjetividad, convergencia de canto-cuento y carácter metapoético. A la primera habría que objetar que lo subjetivo no es un rasgo común a todos los poemas extensos de la modernidad: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, *Anábasis* de Perse o *Notas para una ficción suprema* de Wallace Stevens no lo son en este sentido. Es cierto, sin embargo, que el moderno género poético tiene una carga diegética o «cuento» que combina con una gran intensidad lírica o «canto», adentrándose así en el extraño territorio de lo épico-lírico. En cuanto al tercer rasgo, lo metapoético, no es una característica definitoria del poema largo en exclusiva¹⁷; aunque es paradigmático, como afirma el poeta mexicano, que el tema de casi todas estas composiciones sea «la poesía misma que se celebra».

Aunque el presente artículo de Paz marcó la ontología del género y la pauta para formular de forma genérica las características del moderno género lírico, dejó de lado un aspecto muy importante de los mismos que es el de la composición, es decir, la interrelación entre las partes que es la base para poder distinguir un poema largo de una serie de poemas

¹⁷ A partir de la definición que R. Jakobson dio de la *función poética* («La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación»). Cita indirecta: [Stierle, 1999: 203]), Karlheinz Stierle sostuvo que el texto poético es aquel en que la función poética actúa de tal manera que «la propia forma lingüística se convierte en tema» (Stierle, 1999: 203). Lo metapoético, es decir la autorreferencialidad de la práctica poética como tema del poema es, por tanto, inherente al texto lírico moderno independientemente de la extensión del mismo.

articulados con un hilo conductor común. Estudios posteriores, como los de V. Rosenthal y W. E. Gall, K. Martens, M. Dickie, A. Sánchez Robayna, N. Vélez y M. C. Graña abordarán este asunto. En un segundo artículo sobre el tema, «Delta de cinco brazos» (1994), Paz volvería a la cuestión estableciendo la existencia de tres tipologías poéticas:

1. Los *poemas cortos* o «diminutos fuegos vagabundos», limitados a tres o cuatro versos en los que la máxima brevedad se combina con la máxima intensidad. Son composiciones en que principio y fin se confunden remitiendo a lo «instantáneo intemporal».
2. El *poema de extensión mediana*, donde se distinguen principio, intermedio y final¹⁸, aunque las partes no son autónomas ni tienen razón de ser por sí mismas.
3. Por fin, el *poema largo*, donde «el canto vive en función del cuento» y hay una historia, una narración. En este, aunque el sentido final se da en su conjunto, las partes tienen vida independiente y se pueden leer en más de una sentada. Son poemas-río en los que el tiempo –a la vez el pensamiento– fluye. En contradicción con su anterior estudio, Paz sostiene que el nuevo poema extenso no surgió en el Romanticismo, sino con el Simbolismo, que logró aplicar la estética del poema breve o medio al largo y por eso se redujo (*La tierra baldía* tiene apenas 436 versos, frente a las *Las Soledades* con más de dos mil). A las tres características reseñadas en su anterior estudio sobre el poema extenso, añade otras: por un lado, la dispersión (sin que haya ruptura de la unidad); es decir, el poema como sucesión de momentos de intensidad poética disgregados y conectados a través de pasajes narrativos o silencios poéticos; y, por otro, la idea de composición poética a la manera arquitectónica y musical. Con Paz se iniciaba el camino hacia la definitiva distinción entre la serie de poemas y el poema extenso no solo definido por la extensión, sino por la relación y el orden que sostienen entre ellas las distintas partes que lo constituyen. Este era el tipo de composición que él mismo había ya ensayado con *Piedra de sol* o *Blanco*: un texto que «nace de un motivo inicial, se bifurca, se enlaza a otros motivos y temas, cambia sin cesar y regresa a sí mismo» (Paz, 1999b: 788).

A lo largo de los años ochenta, el campo de atención de la crítica poética anglosajona apuntó hacia una definición genérica del poema extenso y, a su vez, a una categorización de

¹⁸ Esta clasificación de Paz no se sostiene cuando nos hallamos, por ejemplo, ante un poema de extensión media como «Trece maneras de mirar un mirlo» de Wallace Stevens, dividido en trece secciones breves que no distinguen intermedios.

la nueva forma poética denominada «*new epic*» o «*modernist long poem*». El poeta M. L. Rosenthal y la crítica S. Gall en su estudio de 1983, *The Modern Poetic Sequence*, presentaron –retomando la clásica idea de Poe– el término «*modern sequence*» como una alternativa a la ya clásica polémica de la inexistencia del poema extenso. Estos diferenciaron la «secuencia» de la épica clásica y del reciente género experimental, planteando que la composición de este era: «un vehículo de descubrimiento de todas las posibilidades de interacción entre poemas y fragmentos concebidos bajo la misma pulsión o impulso creativo»¹⁹ (Rosenthal y Gall, 1983: 17); es decir, una serie de poemas cortos que crean una interacción preestablecida que, a su vez, determina una estructura global. Detrás de esta intrincada definición, se escondía la idea de la *contradictio in terminis* de Poe y el viejo criterio de la poesía tradicional según el cual el sujeto del poema es –olvidando a Eliot– la sola figura central del tema del poema. Poco se hizo esperar la crítica para dar respuesta al anterior estudio y en 1986 K. publicaba *Rage for Definition the Long Poem as Sequence*. El interés del estudio de Martens radicaba, por un lado, en que sintetizó muchas de las ideas que los poetas americanos habían ido esbozando acerca de esta nueva composición poética y, por otro, en aportar una explicación teórica al experimental poema extenso meditativo, que ya tenía como figura clave a J. Ashbery. Resumimos aquí algunas de las ideas esbozadas en el estudio:

1. E. Bishop en «The Moose» (*The Complete Poems, 1927-1979*) afirmaba que el poema extenso era una estructura convencional que se servía de una trama cronológica y concluía con una experiencia epifánica.
2. W. H. Auden, que había logrado el hito de su magistral poema *Carta de Año Nuevo*, en *Collected Longer Poems* definía como poemas extensos tanto la gama completa de formas de narración épica como el diálogo dramático o la prosa poética.
3. Charles Feidelson Jr. en *Symbolism and American Literature* (1953) atribuía la extensión del poema de Whitman al hecho de que en él intentaba abarcar el mundo entero.
4. R. Harvey Pearce en *The Continuity of American Poetry* (1977) confirmaba la modernidad de Whitman, pero lo incluía dentro de la tradición del verso épico.
5. Para W. Stevens, el poema extenso moderno se presentaba como un acto de autorreflexión en diversos ritmos y estilos, lo cual es apreciable en poemas largos suyos

¹⁹ La traducción es nuestra.

tales como *The Man with the Blue Guitar* (1937), *Notes Toward a Supreme Fiction* (1942) o *The Auroras of Autumn* (1950).

Tras un recorrido rápido por la tradición del poema extenso americano, Martens se centraba en una serie de textos largos meditativos contruidos a partir de un mecanismo simbólico y elementos estereotipados tomados del lenguaje diario. Poemas como los mencionados de Stevens, donde se gestan fragmentos de realidad usando un lenguaje en términos de meditación o búsqueda intelectual, son lo que el crítico denomina «*acts of the mind*»; es decir, actos volitivos más de conocimiento que de comunicación: «pura exploración de la mente» en verso o en prosa. No satisfecho con el modelo que presentaba Stevens, Martens expuso el experimento de A. R. Ammons, que escribió su poema *Tape for the Turn of the Year* (1972) en un rollo de papel. El texto ocupaba 206 páginas que recordaban a una cinta grabadora²⁰ o a una cinta adhesiva; pero «también a la conciencia herida de un hombre que envejece» (Martens, 1986: 354). El poema de Ammons representaba una forma mixta entre el poema largo y meditativo y el lenguaje convencional de los recientes poemas en prosa. Gran parte del texto, continuaba Martens, «lo constituyen las reflexiones sobre lo que está escribiendo (como una parte integral del texto) y sobre el proceso de la misma escritura» (Martens, 1986: 354). Era como un montaje técnico y cinematográfico, una especie de progresión narrativa de una estructura unitaria donde lo que importaba era la longitud como método de desarrollo, «como forma de soltarse, de liberarse». En esta secuencialidad diaria, el poema no intentaba ser una secuencia de partes que funcionan en armonía, sino una especie de «libro de incidencias o un reportaje diario [...] una mera verbalización de las condiciones inmediatas del estado de flujo de Heráclito» (Martens, 1986: 355-356). La tesis de Martens, en definitiva, planteaba que sucesión y secuenciación no constituyen la forma de este poema y otros poemas extensos recientes, sino el tema de las reflexiones del locutor. La «secuencia» –rememorando a Rosenthal y Gall– es justo lo contrario de lo que el largo poema de Ammons intentaba ser, porque «secuencias o sucesiones forman una estructura, producen una solidez escultural y no

²⁰ Este símil del poema extenso con una interminable tira o cinta de grabación fue apuntado ya por el propio Juan Ramón Jiménez, quien en una carta a Enrique Díez-Canedo fechada el 6 de agosto de 1943, relatándole la elaboración de su largo poema en prosa *Tiempo*, le confesaba: «... vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de La Florida, y que es una escritura en el tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin deslizada hacia atrás en mi vida» (Jiménez, 1992: 243).

permiten el chorro o corriente de sucesos». En vez de «secuencia», él prefirió el término «tapiz» para calificar a este poema experimental «inmediato, provisional, inestable y en continua transición». Detrás de esta redefinición del moderno poema extenso estaba la idea de lo fortuito, lo indescriptible, lo eventual y lo azaroso de J. Ashbery en *Autorretrato en espejo convexo* (1975), en el que el poema opta por la estrategia de una expansión no restringida; o sus *Tres poemas* (1972), donde despierta ilógicas relaciones leyendo dos columnas simultáneas para cuya lectura harían falta dos lectores que provocarían confusión en sus pausas y emisiones de voz. Este tipo de poemas no es secuencial ni posee la dinámica interna de «interacción focal de puntos o una intensidad de tono», sino que ofrece al lector o coautor la materia poética permitiéndole crear mundos alternativos en un cosmos de lenguaje abierto que no estaría, pues, lejos del de Whitman o T. S. Eliot, que incorporaron el mundo u otras voces a la voz del poeta. No son secuenciales, en definitiva, porque no tienen un plan establecido, se van creando a medida que se escriben, «de manera fortuita, tal y como funciona el flujo de nuestro pensamiento». La aportación de Martens –sin lugar a duda, interesante, nueva y reveladora– sirve como punto de partida para el estudio de poemas extensos angloamericanos, como los mencionados de Ashbery, Stevens, *Aullido* (1956) de Ginsberg o *Briggflatts* (1965) de Basil Bunting; pero no para otros poemas largos con una estructura más definida o arquitectónica, como *Piedra de sol* de Octavio Paz, *Alturas del Macchu Picchu* (1946) de Pablo Neruda o el extenso poema unitario de Andrés Sánchez Robayna, *El libro, tras la duna* (2002).

Otra de las aportaciones a la definición del moderno género poético en el ámbito anglosajón fue la de Margaret Dickie, que en su estudio *On the Modernist Long Poem* (1986) recupera la idea paciana de que el eje del poema largo reside en la función que desempeña el tiempo dentro de la composición, definida en términos de extensión-duración. El nuevo género surgió, según Dickie, con *La tierra baldía*; pero, en principio, la poesía americana no se vio atraída por este tipo de composiciones a los que consideraba equivocadamente mera extensión de un poema corto privado de todo esfuerzo de concentración. La gran aportación de Dickie fue, sin embargo, la de considerar la importancia de la composición o cara oculta (*underside*) de estos poemas; es decir, el proceso de gestación y desarrollo. Según esto, obras como *La tierra baldía* o *The Cantos* de E. Pound se gestaron a partir de un breve poema de inspiración urbana, que llegó a alcanzar cierta complejidad llegando a ser una expresión sensible y experimental que celebraba el mundo moderno, la ciudad y sus formas

de vida. Dickie, al tanto de la polémica entre Martens y Rosenthal-Gall, descartó la denominación de secuencia poética y propuso de nuevo la clásica de *long poem*, en tanto que daba la verdadera idea de este tipo de composiciones que representan un largo tiempo transcurrido desde la intención inicial a la forma final. El interés de su tesis radicaba, en primer lugar, en considerar que la medida de un poema no es un rasgo formal extrínseco al objeto de creación y que un poema no es ni corto ni largo, pues, como dice Valente no se mide «en el plano de la extensión, sino en el de la duración» (Valente, 2011: 228); y, en un segundo plano, intuir que, aunque ninguna generalización resulta plausible, esos largos poemas han sido compuestos casualmente y de manera fortuita, respondiendo a diversos momentos de inspiración y ocasiones de variación poética. No obstante, concluye Dickie, los poetas modernistas americanos vieron frustrados sus intentos de escribir «poemas largos» por aproximar antagónicamente conceptos como público/privado, narrativo/lírico o referencial/auto-reflexivo.

Por otra parte, L. Keller siete años después en su artículo «Pushing the Limits of Genre and Gender: Women's Long Poems as Forms of Expansion» (1997) consideraba que el poema extenso como poema no es más que «la longitud del libro» y sus límites o volumen están determinados por la suficiencia significativa. No obstante, su gran aportación a la hermenéutica del género se fundamentó en la vinculación entre poema extenso y refugio de voces marginadas (minorías étnicas o raciales, proscritos socialmente, mujeres, homosexuales...) que hasta ahora no habían tenido un lugar de prestigio en la gran poesía canónica y patriarcal. Keller explica el largo poema como un «género híbrido» que, debido a su naturaleza indefinible, ofrece a los «otros» autores libertad creativa para moldear y formar «otro poema largo» que revise la historia oficial y el género épico vetado a las voces marginales. La flexibilidad del tiempo del poema no solo propicia el estar abierto a incluir en él a mujeres y escritores de minorías, sino el constituirse en refugio de escritores que usan su escritura para expresar su identidad: tema primordial y consustancial al poema largo.

En 1996, T. Weiss en su artículo «The Long Poem: Sequence or Consequence?» retoma la polémica de Rosenthal y Gall en su mencionado artículo sosteniendo que la lectura de un «verdadero poema» (excitación intensiva y elevación del alma) no debe exceder más de media hora en su lectura y, por ende, el largo poema unitario no puede existir. Para Weiss

lo que llamamos «poema extenso» no es más que la sucesión de otros breves intercalados en auténtica prosa.

En la última década –especialmente en el ámbito hispánico– se ha vuelto a retomar la difícil cuestión de la naturaleza del poema extenso. A ello ha contribuido quizá la celebración en 2004 del cincuenta aniversario de la publicación definitiva del poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez («uno de los momentos más altos de nuestra poesía en lo que va de siglo», según Paz) y el aluvión de reseñas y comentarios que surgieron en torno a la composición y naturaleza del poema juanramoniano. Por otra parte, en 2002 se publicó *El libro, tras la duna* de A. Sánchez Robayna (otro hito de esta expresión poética en español) y con él surgió de nuevo un cierto interés por las composiciones poéticas de largo aliento y la necesidad de una caracterización. El propio Robayna en el segundo volumen de su diario *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)* –mientras estaba componiendo su poema extenso– se cuestionaba a sí mismo cómo se había ido fraguando la idea de componerlo. Su testimonio es esclarecedor, en tanto que considera la estructura y los motivos recurrentes como la base genealógica del poema largo moderno:

La mayor parte de los fragmentos que integran el poema extenso que empecé a escribir en octubre pasado han sido concebidos en mis paseos nocturnos por Tamarco (obligado reposo tras un infarto de miocardio). Es poco menos que un tópico asociar el ritmo del caminar y el nacimiento de la palabra poética, y hasta del *pensamiento*. No me he parado a estudiar cuál es con exactitud mi experiencia en tal sentido, pero creo que en mi caso no ha sido una cuestión de ritmo sino de estructura y hasta de aparición imprevista de determinados motivos. Tal vez no valga la pena examinar las razones de este hecho, pero el ritmo es algo ya interiorizado –y más aún tratándose, como en este caso, de un poema largo, es decir, un poema que exige ciertos contrapuntos y yuxtaposiciones–, mientras que la armazón se va forjando poco a poco, una vez se tiene una idea más o menos clara del conjunto. (Sánchez Robayna, 2002a: 345)

Cuatro años más tarde, con motivo del mencionado aniversario de la publicación de *Espacio* en el número de abril de 1954 de la revista *Poesía española*, Robayna analizaba la naturaleza del moderno poema extenso lírico con una mirada más global retomando las aportaciones de Paz y Eliot como válidas para determinar la naturaleza del nuevo género poético. En su artículo «*Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, y la tradición del poema extenso»²¹ (2004) trazó

²¹ Según nos consta, el artículo fue publicado en los números 77-78 de la revista *Turia* en marzo-mayo de 2006, pp. 305-310 y, posteriormente, en 2008 en la compilación de artículos del autor, *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. El mismo artículo, en versión reducida, se había publicado dos años antes con el título «*Espacio* y el moderno poema extenso. Poesía sobre la poesía misma» en el suplemento «Culturas» de *La Vanguardia*.

– en la línea del último Paz – la trayectoria de la tradición del poema extenso occidental a lo largo de tres etapas. La primera comprende todo un *corpus* de poemas de cierta extensión y naturaleza descriptivo-narrativa donde lo épico y lo lírico se fusionan. Estaríamos hablando de los poemas largos de Góngora o *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, poema predecesor de toda una serie de modernos poemas de largo aliento de visión cosmológica depositarios de la constante intelectual que supone la asunción de las limitaciones del pensamiento humano. En la segunda etapa, Sánchez Robayna situaba el nacimiento del poema extenso lírico con *El Preludio* o *Don Juan* de Byron, como paradigmas de un poema de extensión considerable donde lo lírico se impone sobre la carga narrativa. La tercera la constituirían los modernos poemas largos escritos en los siglos XX y XXI, desde *Una tirada de dados*, que por su extraña tipología resultan inclasificables. A las mencionadas características de Paz sobre el poema extenso, el poeta canario añadió otras dos: fragmentarismo e «instantaneidad lírica». De esta manera, el nuevo poema de largo aliento se define por la sucesión de diversos fragmentos²² y la «secuencialidad de refulgencias e instantes». Amparándose en la evidencia de que la mayoría de los modernos poemas largos están compuestos a partir de piezas dispersas o fragmentos constituyentes de una unidad superior y en el principio schlegeliano según el cual «en poesía, cada fragmento es una totalidad y cada totalidad, un fragmento» (Sánchez Robayna, 2008: 70), Sánchez Robayna justificó su tesis argumentando que así es «la propia *forma mentis* del hombre moderno, incapaz de formular una visión unitaria de lo real» (Sánchez Robayna, 2008: 70). La idea de instantaneidad lírica, tal y como la presenta Robayna, no es, sin embargo, exclusiva del poema extenso, sino de la misma modernidad poética, que vio en la captación del instante el sentido último del acto poético. En el cuarto capítulo de nuestro trabajo, el estudio de *El libro, tras la duna*, volveremos de nuevo a sus consideraciones sobre la arquitectura y la razón de ser de este nuevo género poético considerado por él –recuperando la expresión de W. Stevens– la «suprema ficción poética».

²² Sobre la estética del fragmento, véanse también el artículo de H. Campos, «Ungaretti y la estética del fragmento» (1983), y el de Sánchez Robayna «Entre el fragmento» (1985), donde el poeta canario (suscribiendo las palabras de Ungaretti) sostiene que «la poesía sólo puede proponerse como fragmento» (Sánchez Robayna, 1985a: 127). El fragmento, para Robayna, tiene sentido en tanto que «envés» del silencio; es decir, en tanto que el texto «forja una ecuación de palabra y silencio» en la que éste es la parte audible-visible de dicha ecuación.

En la misma línea teórica de Robayna se halla el también poeta y crítico Nicanor Vélez, que en los últimos años ha formulado reveladoras ideas sobre esta cuestión. Considera que para definir el poema extenso hay que partir de la búsqueda de aquello que diferencia una acumulación de poemas publicados con una forma orgánica y estructurada de manera fragmentaria en un libro²³ –como *La alegría* del poeta italiano Giuseppe Ungaretti– y un poema extenso fragmentario como *La tierra baldía*. Aunque la mayoría de las veces la estructura no es deslindable de lo conceptual, para Vélez se trata de una cuestión meramente estructural, ya que la composición y el desarrollo están en la base del poema largo. En su artículo «El poema extenso. Arquitectura de palabras y silencios. En *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz» argumenta su tesis a partir de un ejemplo ilustrativo: la célebre pintura de El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, estableciendo la analogía entre este tríptico y un poema extenso. En la composición pictórica –afirma Vélez–, a pesar de la yuxtaposición que supone la división en tres piezas, las imágenes continúan de tal manera que –aun pudiéndose observar las partes por separado– estas adquieren verdadero valor y sentido solo en su conjunto. El poema extenso sería, pues, una «arquitectura de palabras y silencios», donde lo importante no es solo la extensión, sino cómo se articulan las partes y el tono común al que aludía Montale. Vélez no obvia tampoco la cuestión de la dificultad de clasificación del poema extenso moderno que apuntaba Sánchez Robayna, aunque simplifica la cuestión considerando que básicamente hay dos líneas compositivas: por un lado, la de los poemas autobiográficos como *El libro, tras la duna*, que siguen la línea marcada por Wordsworth; y por otro, «algunos *poetas enciclopédicos* que están a medio camino entre el poema extenso y la yuxtaposición, como puede ser el *Canto General* de Neruda o los *Los Cantos* de Pound» (Vélez, 2006a: 62). Con esta consideración, quedan relegados a la categoría de «inclasificables» algunos poemas (a los que Ramón Xirau consideró «épica interior o subjetiva») como los de Eliot o Perse, sobre los que se muestra suspicaz en el sentido de que habría que saber si han sido concebidos en un principio como un único poema largo o han surgido de «carpintear» con un conjunto heterogéneo de textos que pudieron ser recortados para darle a todo el *corpus* una cierta unidad de composición. Su

²³ Se hace preciso remarcar que la idea de «libro de poemas», tal y como la identificamos hoy, no apareció hasta Baudelaire y Whitman (*Leaves of Grass*), ya que, hasta entonces, los poemas se componían de manera independiente y en un momento dado se compilaban constituyendo un *corpus*. Con *Las flores del mal* surge la idea del libro de poemas articulado bajo el criterio de que el orden y la distribución de los mismos es importante. Antes del poeta francés, solo se puede afirmar que Petrarca (*El Canzoniere*) o Dante concibieron la obra poética en su totalidad, es decir, como libro publicable.

tesis será mantenida de manera coherente en posteriores estudios que Vélez dedicó a Juan Ramón Jiménez²⁴ y a Octavio Paz, en los que se cuestiona por qué –siendo la composición la base de la morfología de estos poemas– no se aprecian con nitidez las relaciones internas de las partes que constituyen la unidad. A esto se puede responder con palabras del propio Sánchez Robayna, que había apreciado la modernidad de este tipo de composiciones en el fragmentarismo heredado del Romanticismo. Concluyendo, la mayoría de poemas extensos son, a pesar de su dispersión, «un archipiélago de fragmentos resueltos en la unidad»: un cosmos trufado de «galaxias». En otro artículo, «*Espacio* o el movimiento del tercer mar de Juan Ramón Jiménez», Vélez fue más allá observando en el moderno poema extenso cierta idea de itinerario; como si la composición trazara el recorrido del cuerpo desde el yo poético catalizado por la memoria y tuviera la voluntad clara de hacer del poema el compendio de un mundo en términos absolutos. Sobre este mismo aspecto de la composición del poema extenso se ha centrado el hispanista italiano Francesco Fava, que plantea como rasgo común de algunos poemas largos la perfecta combinación de la variedad y la unidad, generando en la forma compositiva tres momentos o estadios de recurrencia: uno, en el que la repetición y la variación se alían para seguir un desarrollo argumentativo que lleve de A a B; otro, en el que la repetición puede servir para cristalizar un sintagma volviéndolo el nudo simbólico hacia el cual convergen todas las diversas líneas del texto; y el tercer estadio, aquel en el que la circulación de motivos –por medio de canales intratextuales que relacionan los varios planos temáticos– insinúa correspondencias ocultas en las que «el universo se resuelve».

En los últimos años, la investigación del moderno poema extenso hispanoamericano ha tenido en la argentina María Cecilia Graña una puesta al día del estado de la cuestión con su artículo «Aproximación a una forma literaria de la modernidad. El poema extenso» (2006) y el volumen *La suma que es el todo y que no cesa* (2006). En este último asistimos a una compilación de artículos académicos que desentrañan con empatía estética el sentido de poemas extensos conocidos de autores de la literatura hispanoamericana como V.

²⁴ Nos referimos a su artículo «*Espacio* o el movimiento del tercer mar de Juan Ramón Jiménez» (2006) publicado en los números 77 y 78 de la revista *Turia* y «Octavio Paz y su *estación violenta*», texto leído en el Coloquio Internacional «*La estación violenta: cincuenta años después*» celebrado en el Colegio de México en 2008. Agradezco al autor, fallecido recientemente, el habérmelo facilitado tan generosamente de forma inédita. En 2012 por fin fue publicado en el dossier monográfico sobre el poema extenso del número 792 de la revista *Ínsula*.

Huidobro, P. Neruda, O. Paz, M. Adán, H. V. Temperley y E. Cardenal, que abarcan un arco temporal que va desde 1931 (V. Huidobro) a 1989 (Ernesto Cardenal). Además de la mencionada presencia de N. Vélez y F. Fava, participan otros críticos que tratan el tema con gran rigor analítico y, sobre todo, aportan una información bibliográfica muy valiosa. El estudio se compone de dos partes nítidamente diferenciadas: la primera, a cargo de la misma compiladora, donde reflexiona acerca del poema extenso como fenómeno literario genérico; la segunda constituye una aproximación crítica a las obras: «una reflexión crítica – considera la autora– sobre el poema extenso a través del análisis de algunos de los poemas mayores del siglo XX en Hispanoamérica» (Graña, 2006a: 18). Esto se logra con creces, pero al final queda de nuevo a debate la espinosa concreción sistemática de esta nueva forma poética. No obstante, resulta interesantísimo cómo Graña defiende la acción «ilocutoria» del sujeto del poema largo, situando la piedra de toque en el ámbito de la expresión del poeta, que ella entiende como un *conatus* de su voluntad de vida y poder. No obvia tampoco la despersonalización de la poesía moderna apuntando cierta contradicción con respecto al pretendido subjetivismo de estas composiciones líricas: la voz poética del siglo XX es borrosa, extinta e indefinida. Veamos cómo lo expresa la autora:

Por eso, al llegar a la bisagra del s. XX con un sujeto que oscila entre la indiferenciación, la impersonalidad o la extinción, cabe preguntarse ¿qué es cantar si yo soy otro? De esta forma, el poema largo deviene el lugar de la desaparición del yo que, al enunciar, paradójicamente, sigue existiendo en el discurso [...], y en esta tarea que lo hace indagar y expresar un espacio ilimitado, se convierte en sujeto de la modernidad. (Graña, 2006a: 12).

Ciertamente, el sujeto lírico moderno es un ente problemático²⁵ y desfocalizado, se encuentra a veces oculto en las diferentes personas gramaticales que representan las diferentes dimensiones del yo, y ese es precisamente el terreno de la nueva composición: el del choque de contrarios, el de la fusión panteísta hombre-naturaleza incorporadora de inmensidad y el terreno de gestación de un cosmos atemporal creado poéticamente a partir de un oleaje verbal y rapsódico inacabable que trasciende lo finito. Graña –recuperando una idea que ya había apuntado Sánchez Robayna– señala a continuación que, frente al

²⁵ Esta problematización de la identidad del sujeto de la enunciación poética no es exclusiva de la poesía moderna y mucho menos del poema extenso, sino algo consustancial al mismo género lírico. Al respecto K. Stierle define el sujeto lírico como «un sujeto problemático..., un sujeto que busca su propia identidad, cuya articulación lírica está contenida en el movimiento de esta misma búsqueda. Por eso, los temas clásicos de la lírica son aquellos en los que la identidad se percibe como precaria: el amor, la muerte, la autorreflexión, la vivencia del Otro no representado socialmente y, en particular, el paisaje» (Stierle, 1999: 224).

fragmentarismo del sujeto moderno, hay en el creador una voluntad de unidad, orden, Absoluto y sentido de totalidad, ya que sobre esta base ontológica hay una especie de fuerza expresiva o pulsión (*pathos* o *pneuma*) que impulsa al poeta y «hablante lírico» a la creación de un poema de largo aliento. Llegados a este punto, Graña pasa a reflexionar acerca de la relatividad de la extensión: un lector habitual de haikú considerará como poema extenso una composición de unos veinte versos y, de la misma manera, un lector contemporáneo clasifica como extensa un poema que uno altomedieval apreciaría como de extensión media. No hay, por tanto, referencia absoluta a partir de la cual dictaminar tal o cual texto como largo o breve; siempre lo será en relación a algo. Sin embargo, no sería lícito anular las diferencias notables entre un parco epigrama y un poema kilométrico. Además, en las doce páginas de la introducción, la hispanista traza un recorrido rápido por el género del poema extenso dando cuenta –con notable acierto– de los nexos existentes entre los grandes autores hispanos –J. R. Jiménez, V. Huidobro, O. Paz y J. Gorostiza– y poetas de otros ámbitos culturales como Mallarmé, Whitman o Eliot. Por lo que respecta a la segunda parte de la compilación, aunque el censo de autores estudiados sea bastante amplio y representativo, se echan a faltar poemas extensos «canónicos» de la literatura hispanoamericana como *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973) de J. Sabines o *Tercera Tenochtitlan* (1982) de E. Lizalde. Esto pone sobre el tablero algunas cuestiones y puntos débiles que también suscitará nuestro estudio: las notables ausencias, la necesidad de sistematizar acotando el terreno y, en definitiva, las limitaciones con que el estudioso se encuentra a la hora de intentar caracterizar y clasificar el poema extenso.

Tras la lectura del estudio de Graña, dos cuestiones quedan además sin resolver: por un lado, la cuestión de la composición, es decir, la estructura y las formas internas de articular la unidad, que –insistimos– es la esencia de esta forma poética; y, por otro, el debate sobre qué marca la frontera entre un conjunto de poemas con un nexo común y un poema extenso fragmentado como *La tierra baldía*. Una solución inmediata sería trasladarse hasta la ontogénesis de la composición de un poema largo (como hacía Sánchez Robayna en los apuntes de sus diarios) y apreciar cómo se concibió originariamente; pero esto no es siempre posible. A veces, la misma fragmentariedad del poema se puede deber a que algunos de estos pudieron componerse como textos independientes que partían de un mismo aliento o *pathos* siendo concebidos para ser publicados de manera independiente. Es posible también que tras su versión «definitiva», el autor estableciera un vínculo muy

estrecho entre ellos y «carpinteara» engarzando sus partes y elaborando así un largo poema ajedrezado que alcanzaría su sentido pleno después, cuando se leyera como un todo fragmentado. Ejemplos de ello podrían ser los poemas de Eliot, Bunting o Perse. El principio de composición –y, no olvidemos, el de lectura– del poema extenso debe ser esa misma agregación o yuxtaposición de los diferentes fragmentos o momentos poéticos. Retomando la tesis de Martens, podría ser que esos fragmentos se fueran montando sin partir de una estructura mental determinada y sin obedecer a una secuencia narrativa con una continuidad lógica, sino solo a partir de la misma lógica poética que sublima la diferencia discursiva y la ruptura formal dirigiéndose instintivamente hacia el final²⁶ en esa *quest* del poeta que –como un caballero Graal– busca el objeto del poema, el cáliz que contenía el vino de la última cena. Como precisa la investigadora B. Capllonch en su revelador artículo «*Muerte sin fin*, la medida de la lógica»: «algunos poemas de largo aliento del siglo XX se han compuesto torrencialmente por el propio ímpetu creador que arrastraría al poeta a proseguir la escritura y a descubrir, de forma simultánea a la creación del texto, el objeto mismo del poema» (Capllonch, 2012: 35). Quizá, como declaró Paz en más de una ocasión, todo poema quizá sea extenso en su esencia, en tanto que surge de un borrador de otro que nunca se llega a terminar o a escribir. En definitiva, no existe el final, porque la composición poética es un objeto verbal inacabado e inacabable, un *carmen perpetuum*, un poema sin fin, como de la muerte hizo Gorostiza.

Una de las últimas propuestas sobre la naturaleza del poema extenso moderno es la de Mario Domenichelli, que en su reciente artículo «Impersonalidad: dos paradigmas del poema extenso lírico-épico» considera el *poemetto* o poema extenso como un nuevo paradigma poético a caballo entre la lírica moderna (autónoma y metapoética) y la épica clásica. En este nuevo género poético, nos dice Domenichelli, el poeta se despersonaliza haciéndose resonancia de todas las voces enmudecidas para rescatarlas de su silencio. El poeta se manifiesta como una especie de *mocking bird* que reproduce en su canto la voz múltiple de «todos los pájaros» y en su composición resuenan todos los poemas que se han escrito a lo largo de la historia. El poeta es un juglar que transmite la memoria del pueblo,

²⁶ Sobre la importancia de la visualización del límite final de la obra literaria como clave de la composición, lectura y comprensión (a pesar del fragmentarismo), léase *El sentido de un final* de F. Kermode, donde se defiende que «la inminencia del límite incita siempre a dar sentido a las cosas, a entenderlas como un conjunto ordenado e inteligible» (Kermode, 1983: 34).

rescatando del olvido y del silencio las voces que forman parte de la memoria colectiva y reproduciéndolas polifónicamente, no de manera confusa, sino de forma diferenciada dentro de un coro. Podríamos decir en este sentido que el texto fundacional de este tipo de poemas es *Hojas de hierba*, donde Walt Whitman convierte en poema la memoria del pueblo e intenta rescatar aquellas voces de Norteamérica enmudecidas por el olvido o traumatizadas por la condena al silencio forzado. Pongamos como ejemplo el poema «A song of the rolling earth», donde su *leitmotiv* «Whoever you are» ilustra claramente la idea que queremos expresar de pérdida de individualidad, sexo, condición y hasta esencia para diluirse en un «quienquiera que seas» totalmente despersonalizado:

Whoever you are! motion and reflection are especially for you,
The divine ship sails the divine sea for you.
Whoever you are! you are he or she for whom the earth is solid and liquid,
You are he or she for whom the sun and moon hang in the sky,
For none more than you are the present and the past,
For none more than you is immortality.
Each man to himself and each woman to herself, is the word of the past and present, and
the true word of immortality;
No one can acquire for another--not one,
Not one can grow for another--not one. (Whitman, 1999: 513-515)²⁷

Concluimos este estado de la cuestión señalando que no hay ni debe haber un planteamiento teórico exclusivo para categorizar la totalidad de poemas extensos; de manera que, por ejemplo, la tesis de Mario Domenichelli no puede ser válida *strictu sensu* para todas las composiciones, pues cada una responde a un método estructural diferente y tiene una naturaleza distinta; a su favor, digamos que, en menor o mayor medida, definiría la genealogía de poemas extensos canónicos como *Canto de mí mismo*, *La tierra baldía*, *El puente*, *Poema sin héroe*, *Aullido*, *Fin del mundo* de Neruda, *Notas para una ficción suprema* o *El hombre con la guitarra azul* de W. Steven, *La ragazza Carla* de Pagliarani o *Los doce* de Blok. En el siguiente punto intentaremos formular una propuesta sistematizada sobre la «generidad» del poema extenso moderno.

²⁷ Reproducimos aquí la traducción según Pablo Mañé Garzón: «¡Quienquiera que seas! El movimiento y la refracción son precisamente para ti. / El divino navío surca el divino mar para ti. / ¡Quienquiera que seas! Es para ti, hombre o mujer, que el sol y la luna penden del cielo, / pues nadie más que tú es presente y pretérito, / pues nadie más que tú es la inmortalidad. / Cada hombre para sí y cada mujer para sí: tal la palabra del presente y del pasado y la verdadera palabra de la inmortalidad. / Nadie puede adquirir por otro; nadie; / nadie puede crecer por otro; nadie».

1.2. La «genericidad»: «forma especial» o «impura»

No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación... (T. Todorov, 1988: 34)

El moderno poema extenso es un caso ejemplar de incertidumbre genérica, no solo por su libertad formal y temática, sino también por la corriente de pensamiento en que se produjo su advenimiento, reacia a cualquier tipo de preceptiva: el Romanticismo. En la determinación de esta forma escritural y el esclarecimiento de su género, el punto de partida ha de ser la argumentación sobre la ontología del género lírico y la fenomenología del yo poético. Aunque Platón ya distinguía en el poema –teniendo en cuenta tan solo el modo de imitación– el modo narrativo puro (ilustrado por el dítirambo) y el modo mixto (la epopeya), que mezclaba lo narrativo con el diálogo, fue Aristóteles quien estableció en su *Arte Poética* tres pautas para determinar el género de una composición: el instrumento de la imitación, la cosa imitada y el modo de imitar. De ello deriva que los primeros humanistas que intentaron definir el género lírico atendieran al primer criterio para establecer la primera definición de género mélico o lírico, llamado así por ser canto o *melos* al son de la lira. No obstante, la división genérica aristotélica era cuadripartita: poesía épica, trágica, cómica y dítirámica. Dando un salto en el complicado caleidoscópico taxonómico de los géneros desde los orígenes aristotélicos hasta el Humanismo, descubrimos a Diómedes (siglo IV), que rebautizando los tres modos platónicos, sistematiza los siguientes «géneros» (*genera*) considerados desde el punto de vista del modo de imitación: *genus ennarrativum*, referido a los géneros narrativos, sentenciosos o didácticos en los que solo habla el autor; *genus imitativum* o dramática, referido a las obras en las que solo hablan los personajes; y *genus commune*, épica y lírica, donde se incluían las obras en las que el autor y los personajes tienen derecho a la palabra por igual. La aportación resulta esclarecedora si tenemos en cuenta que como *genus commune* tenía cabida la epopeya y todo discurso híbrido y polifónico donde la voz del autor alterne con la de los personajes.

Un momento central en la andadura hacia la caracterización del largo poema lírico se halla en tratadistas italianos del siglo XVI tales como Alonso López de Pinciano (1547-1627), que en su *Philosophia Antiqua Poetica* sustituyó torpemente el dítirambo aristotélico –composición poética consagrada a Baco e interpretada con acompañamiento musical de flauta y danza– por la lírica. El acompañamiento musical y el baile eran, por tanto, un lastre a la hora de

comprender el poema lírico renacentista. En cuanto al criterio de la «cosa imitada», permitía la inclusión de diversos niveles de personajes en la lírica, pero esto resolvía poco. De los tres criterios, el más productivo era el tercero: el modo de imitar o lo que hoy llamamos el «modo de la enunciación». Fue aquí donde Pinciano²⁸ retomó las ideas de Diómedes proponiendo la misma división tripartita de los poemas: *poema enarrativo* (en el que solo habla el poeta), *poema activo* (en el que hablan varios personajes) y *poema común* (en que a veces habla el poeta y a veces otro). Como decíamos, este último es el modo de la épica y del moderno poema extenso de carácter lírico. El poema lírico quedaría para Pinciano dentro de los parámetros del poema «enarrativo», donde tendría también cabida *De rerum natura* de Lucrecio o el Virgilio de las *Geórgicas*. En la *Epístola cuarta* de la obra de Pinciano – viendo la escasa rentabilidad de su clasificación para determinar la naturaleza de muchos poemas– distinguió entre poemas regulares (*enarrativos, activos y comunes*) e irregulares o extravagantes. Sería en esta última «taxonomía» en la que cabía incluir los poemas líricos de Horacio o la lírica renacentista. Resaltemos un aspecto más que atañe a la cuestión de nuestro estudio: en la *Epístola décima* dedicada al ditirambo afirma, como Aristóteles, que la lírica debe ser «más o menos breve». Además de Pinciano, el tratadista italiano Sebastiano Minturno con el tratado latino *De poeta* (1559) y el italiano *L'arte poetica* (1564) expuso una división tripartita de los géneros atendiendo al modo de la imitación: épica o mixta, escénica y lírica o exegemática. Todas estas teorías llegaron a España a través de las *Tablas poéticas* (1617) del murciano Francisco Cascales²⁹ (1563-1642) y del *Examen del Antídoto* del Abad de Rute, el cordobés Francisco Fernández de Córdoba (1565-1626), que viajó con el Duque de Sessa a Italia donde conoció la polémicas literarias de la última década del siglo XVI. El *Examen del Antídoto* es uno de los documentos teóricos de la época más importantes sobre las *Soledades* de Luis de Góngora. Allí el Abad, consciente de que el modo de enunciación del poema extenso de Góngora era claramente épico o mixto, lo calificaba de lírico, con lo cual –como afirma el estudioso Joaquín Roses en su artículo «Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno»– «abre una nueva vía hermenéutica que permite considerar al género lírico no desde presupuestos estructurales, sino desde argumentos estilísticos y pragmáticos» (Roses, 1996: 1432). El

²⁸ Sobre la cuestión, véase el estudio de S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*.

²⁹ Sobre las aportaciones de Cascales a la teoría de los géneros trató A. García Berrio en *Introducción a la poesía clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*. La importancia de este tratadista radica en que fue el primero que pensó que algo diferente a una acción (un pensamiento, un concepto o un sentimiento que simplemente expone o expresa) puede ser motivo de una fábula.

Abad también recuperó en su estudio algunos presupuestos poéticos de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, en los que recomendaba unidad y grandeza para el género lírico: «Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equum certamine primum / et invenum curas et libera vina referre»³⁰ (Horacio, 2003: 157). La gran aportación de Fernández de Córdoba de cara a nuestro propósito sería que ya pudo apreciar la contradicción que suponían los postulados de Horacio para el estudio de poemas extensos como *Soledades*. Apreció claramente que este poema era más largo de lo propio en el género lírico y que la acción no era una sola, sino muchas. Se defendió, no obstante, de las posibles objeciones de los exégetas argumentando que la extensión importaba poco, pues «más o menos no varían la especie» (Roses, 1996: 1433); y, con respecto a la variedad de acción argumentaba: «en cuanto a la acción, o fábula bien se pudiera sustentar por una, siendo un viaje de un mancebo náufrago, pero antes queremos que sean muchas y diversas: porque de la diversidad de las acciones nace sin duda el deleite antes que de la unidad...» (Roses, 1996: 1433). Hallamos aquí toda una piedra de toque para la definición del moderno poema extenso de carácter lírico, definido –como veremos– no sólo por su duración, sino también por su voluntad de unidad constructiva, fragmentarismo, hibridismo genérico, polifonía y variedad del sujeto poético. *Soledades* se definía así como un «monstruo» fuera de los cánones clásicos presupuestos para el género lírico caracterizado por la brevedad y la unidad de personaje y acción. El otro obstáculo con el que se encontró el Abad a la hora de definir la naturaleza genérica del poema extenso de Góngora era el de no tener precedentes en la lírica antigua: el *Orlando* o la *Jerusalén liberada* eran poemas épicos contagiados de lirismo, pero de forma alguna líricos. ¿Qué nueva criatura era ese poema lírico de composición mixta con una extensión de más de mil versos? La respuesta del Abad fue escurridiza. Afirmó que a veces la naturaleza –contrariamente a su propósito inicial– engendra «monstruos» como este. Sin embargo, la cuestión fundamental de la extensión la despachó con absoluta ligereza; aunque, como sabemos, dio a entender de manera subrepticia que era la clave del problema. No obstante, el caso de un poema de carácter lírico de notable extensión se empezaba a dar por primera vez en el Barroco con *Soledades* de Góngora o *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, composiciones concebidas ambas con voluntad de crear un poema unitario. Otras muestras de poemarios con cierta

³⁰ «La musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino» (Horacio, 2003: 157). Traducción de Aníbal González.

extensión en el siglo XVII fueron *L'allegro* e *Il Penseroso* de John Milton, *L'Adone* de Marino, *La epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada o el *Paraíso* de Soto de Rojas, poemas extensos encardinados en lo que Pinciano llamaba «géneros enarrativos» cuya modalidad enunciativa se limitaba a la reflexión moral de alto alcance o a la descripción lírica sin hendidura en el alma humana. Con anterioridad, nos podríamos remontar a Petrarca con el *Canzoniere* para encontrar un fenómeno semejante, pero en este caso la obra constituía un número considerable de poemas líricos con una cierta unidad de composición, aunque en ningún caso se trataba de un poema extenso unitario. Destaquemos además que, por otra parte, Petrarca –en un posible conato de esclarecer la naturaleza del género lírico– ya había manifestado que «la alegría, como el dolor, prohíben los discursos largos» (Ballart, 2005: 159)³¹. En la máxima de Petrarca, ya subyacía el indisoluble trinomio emoción/lírica/brevidad en que coincidirán los poetas y críticos que (desde Poe) pondrán en tela de juicio una definición esclarecedora y definitiva del poema extenso moderno.

Recuperando el hilo de nuestro rastreo por la cartografía del género lírico; señalemos que hasta muy entrado en siglo XVIII se llamó lírica tanto al poema melódico en la línea de «Songs» de Shakespeare, como a los poemas de Donne o Marvell; y solo a partir del siglo XIX se empezó a definir la lírica al margen de sus cualidades musicales. Además, al hombre romántico –siempre al margen de cualquier tipo de acotación coercitiva– nunca le interesaron los límites, sino la infinitud. Con respecto a estas ideas poéticas y otras expresadas hasta el Romanticismo, se hace preciso considerar también que concuerdan con un contexto cultural pasado definido por una racionalidad y armonía poco pertinentes hoy día para bucear en el *ethos* y el alma del sujeto moderno.

Los románticos reinterpretaron el esquema de la tríada taxonómica de los géneros aportando una transformación del sistema clásico de los modos de enunciación en un sistema real de géneros³² con una definición que, a veces, entrañaba especificaciones de

³¹ Cita tomada indirectamente de *El contorno del poema* donde el mismo Ballart, reflexionando sobre la extensión del poema, condena el poema extenso al fracaso al considerar que «cuanto más breve es un texto, mayor tiene que ser la confianza del poeta en que los méritos de lo que ha hecho puedan dejar satisfechas las expectativas del lector» (Ballart, 2005: 160).

³² Según Genette, la clásica clasificación genérica según los modos de enunciación es extraliteraria o lingüística y solo la romántica es puramente literaria: «La diferencia de estatuto entre géneros y modos se encuentra

contenido³³, actitudes y elementos temáticos. Fueron precisamente románticos como los Schlegel, Novalis o Hölderlin los primeros que poseyeron una concepción moderna de la complejidad de los géneros literarios y su pluralidad, así como del hibridismo (aspecto clave del poema extenso moderno) y de las posibilidades de transformación de los géneros clásicos en otros nuevos. Veamos cómo esta idea del hibridismo genérico se desprende de forma clara del famoso fragmento 116 del *Athenäum* de F. Schlegel:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor. La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más gran sistema del arte –que contiene, a su vez, varios sistemas–, hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta [...] Sólo ella es infinita, como sólo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético romántico es el único que es más que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo. (Schlegel, 2009: 81-83)

La poesía romántica es, como dice Schlegel, «el espejo del mundo» porque de las tres «formas» (épica, lírica y dramática) consideradas por el romántico solo la forma lírica en su subjetividad es capaz de abarcar a todas; la forma dramática es objetiva; y la épica es una mixtura de ambas y, por tanto, es subjetiva y objetiva a la vez estando «entre lo representado y lo representante». No obstante, como también dice Genette, la reinterpretación romántica no es el epílogo de la larga historia de clasificación genérica. Dando un salto en el tiempo, Käte Hamburger en *La lógica de la literatura* en los años 50 hizo una notable aportación en la clasificación de los géneros híbridos al considerar que era imposible atribuir a la clásica tripartición el binomio subjetividad-objetividad. De ahí, decidió reducir la tríada a dos elementos o «géneros», que engloban toda la literatura (prosa

principalmente ahí: los géneros son categorías propiamente literarias, los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal. [...] Pero la tríada romántica y sus derivados posteriores no se sitúan ya en este terreno: lírico, épico dramático se oponen aquí a los *Dichtarten*, ya no como modos de enunciación verbal, anteriores y exteriores a toda definición literaria, sino más bien como una especie de *archigéneros*. *Archí-* porque cada uno de ellos se supone que sobrepasa y contiene, jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos, los cuales son evidentemente, y sea cual sea la amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia; pero también (o ya) –*géneros* porque sus criterios de definición incluyen siempre, como ya hemos dicho, un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística» (Genette, 1988: 227-228).

³³ Retomando a Hegel a través de G. Genette, las «especificaciones de contenido» propias de cada género serían, por ejemplo: las relaciones humanas o la colectividad asociadas al género épico; la individualidad y los conflictos internos al lírico; y los conflictos y choques entre personas, propias de la dramática.

incluida): el lírico o subjetivo (donde da cabida al tradicional género lírico e incluye la literatura autobiográfica y la novela reflexiva en primera persona); y la ficción, que agrupa la antigua épica, el género dramático y otras formas de poesía narrativa como la balada. Es cierto que la clasificación de Hamburger parte de una ontología discursiva realista, pero es especialmente productiva para nuestro género si tenemos en cuenta que gran parte de los poemas extensos son el resultado de una combinación de momentos de intensidad emocional y referencias autobiográficas. En definitiva, el poema extenso moderno –como ocurre con formas menores como la balada– se halla al margen de los géneros principales, pudiéndose clasificarlo como «forma especial» o «impura» por distar de la clásica estructura y extensión del género lírico y resultar de la mixtura de las tres formas genéricas instituidas: lírica, narrativa y dialógica.

1.2.1. Rasgos de «genericidad»

Llegados a este punto, aunque resulte difícil enmarcar el género del moderno poema extenso o contradigamos la propia dinámica mutante de la modernidad, se hace precisa una especificación de sus criterios de definición o rasgos de genericidad. Advertamos que, siendo conscientes de la confusión que las teorías genéricas han generado desde Aristóteles a lo largo de la historia de la teoría literaria y las múltiples respuestas que se han dado a la pregunta de qué es un género (una norma, un modelo de competencia, una categoría o criterio de clasificación, una esencia literaria...), procuraremos entrar únicamente –desde argumentos estilísticos y pragmáticos– en los aspectos genéricos con alguna productividad textual y que no sean transcendentales a la propia textualidad del poema extenso; y así, entenderemos la genericidad o «architextualidad» de nuestro modelo de escritura en un sentido de «transtextualidad» (según la terminología elaborada por G. Genette en *Palimpsestos*), es decir como un juego de recurrencias y filiaciones empíricamente abordables, una red de similitudes textuales o «hipertextualidades» de tipo formal o de contenido, una estructura o modelo de composición y una «intertextualidad» de lugares comunes (temáticos, a veces) prestados de un texto a otro:

a) El criterio de una *extensión* que supera a la de la poesía tradicional es el rasgo distintivo e indispensable para caracterizar a esta forma escritural ya que, por principio, el esencialismo poético no es extenso. Lo extenso y su fluencia determinan una disposición discursiva

justificada –como dice Genette– por la mayor «amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia» (Genette, 1988: 228). Y es que, en realidad, la extensión del poema está argumentada en la mayoría de los poemas por la variedad temática, la complejidad de su forma de contenido, las repeticiones, las superposiciones, el fluir fragmentario de la conciencia, las intertextualidades y la variedad de ritmos verbales y sensoriales que se arraciman en el poema de largo aliento. Añadamos que este criterio distintivo define y contrapone a otros géneros ya instituidos como el cuento frente la novela o que incluso en algunas literaturas (como la americana o la italiana) el género del poema extenso ya ha quedado acuñado con términos como *long poem* o *poemetto*, que permiten diferenciar el poema de extensión media del largo.

b) A pesar de la complejidad del sujeto poético, otro rasgo de productividad genérica es el *lirismo* en el amplio sentido hamburgeriano del término; es decir, como una combinación de emoción, reflexión y autorreferencialidad. El poema extenso moderno, además de dar la oportunidad al poeta de expresar sus inquietudes y pensamiento fragmentario, tiene una forma y una estructura poética en la que el texto se dispone en forma de secuencia de versos o series estróficas (*El libro, tras la duna* o *Muerte sin fin*), verso libre (*Metropolitano*), versículos (*Canto de mí mismo* u *Hospital Británico*), mezcla de verso y prosa o como poema en prosa (*Espacio*). No obstante, como hemos visto, la crítica y los teóricos de los géneros literarios han ido poniendo en duda la esencialidad lírica de las composiciones largas porque asociaban esta cualidad a la brevedad y la intensidad; otros, como Paz, consideraron que dicha esencialidad se presentaba en los poemas extensos, pero en partes reducidas que correspondían con momentos de revelación poética. Nuestra tesis, en este sentido, es que el lirismo va más allá de lo breve o extenso y que el moderno poema largo es esencialmente lírico, aunque reconocemos en él la combinación del sentir poético con fragmentos narrativos. Esta idea de la posibilidad de mantener la intensidad a pesar de la extensión («una exclamación continuada», decía Valéry) queda demostrada, además, por el hecho de que otros discursos extensos como la novela o el ensayo contienen largos pasajes de hondo lirismo sin que esto interfiera en su esencialidad narrativa o reflexiva.

c) Como hecho literario, el moderno poema extenso está inextricablemente asociado a la *modernidad* literaria y a su historia cultural. Esto se evidencia en múltiples aspectos, pero sobre todo en el cuestionamiento del sujeto poético y –ante la imposibilidad de referirse a una realidad global y objetiva– la pulsión del poeta por representar una visión fragmentaria de esta.

d) La *narratividad* de un itinerario geográfico o espiritual constituye un elemento funcional de productividad en este modelo discursivo que vincula lo lírico a lo diegético, alternando ideología y autorreferencialidad como rasgos de modernidad poética y método de ampliación de las expectativas poéticas. Es por eso que uno de los lugares comunes del poema extenso moderno es la pulsión de «contar» la vida como un viaje ascensional, una *anábasis* o como resultado de una errancia de la memoria del poeta que hace un alto al final del camino para rendir cuentas de su existencia. Ello implica la recurrencia a la memoria y a la vivencia del recuerdo, un tono reflexivo en forma monologada en primera persona, rasgos del poema dramático y cierta autorreferencialidad.

e) *Mixtura* y punto de enlace de los tres «archigéneros» (lírico, épico y dramático). Entendiendo «épico» en el sentido de la antigua epopeya que apuntaba Hamburger, de «narración de una situación y de unas figuras que en ella aparecen»; o «dramático», como aquellos «momentos de tensión en la narración» (Hamburger, 1995: 204). Esta transtextualidad literaria brota del *ethos* de alteridad del poeta moderno por conciliar su mundo interior con la realidad exterior y el otro.

f) *Polifonía textual*, hibridación y discursividad transtextual: la libertad compositiva propia de la modernidad confiere al autor la posibilidad de reflexión moviéndose entre aspectos dialécticos y expresivos de naturaleza distinta que divergen y convergen en determinados momentos de la composición. En el poema extenso moderno se congregan diferentes modos enunciativos, intertextualidades, plurilingüismo, múltiples voces («las voces de la poesía» de las que habló Eliot) y se da cabida, en definitiva, a materiales textuales de diversa índole que enlazan mundos, culturas y épocas alejadas entre sí (en *El libro, tras la duna*, por ejemplo, el poeta nos sumerge en la Prehistoria al narrar su visita a las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira; o Paz, en *Piedra de sol*, retoma el tiempo prehispanico).

g) La *fragmentariedad* constituye el principio compositivo del texto poético largo, pero con una voluntad constructiva de trabazón y unidad determinadas por un tono y un hilo temático, diegético o expresivo común a todo el texto. Esa ilusión de unidad se logra gracias a la presencia de elementos isotópicos en el texto tales como la dialéctica de contrarios, los temas recurrentes, los motivos musicales...; y a otros aspectos como la voz, el tono de confesión y los aspectos métricos o rítmicos del poema.

h) Aunque no podemos adoptar las especificidades temáticas como criterio clasificatorio del género que pretendemos definir, añadamos que algunos detalles de contenido y elementos temáticos referenciales de un tiempo dilatado o un espacio físico totalizante

tienen en nuestro caso categoría estética en tanto que analogizan el poema que estamos leyendo: el río, el círculo, el viaje, la inmensidad (marismas, dunas, el mar, la ciudad monstruosa...), las ruinas, la ola, las galaxias, el archipiélago, las «esquirlas» (H. Viel Temperley), el puente, la piedra (representando la estabilidad) o la eternidad actúan como *analogon* del poema que estamos leyendo. Maticemos que, aunque los aspectos semánticos se suelen poner en cuestión a la hora de caracterizar un género, en el caso de los discursos poéticos largos de la modernidad estos se hallan en su ontogénesis y son estímulos – haciendo referencia a Schaeffer en su artículo «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica»– de gran «productividad genérica». Como decía Mallarmé, «el mundo existe para terminar en un libro», y es en este sentido que los poemas extensos y su arquitectura compositiva se presentan como un *analogon* que persigue la visualidad de una realidad física; pero no en el sentido de que el contenido del texto derive en la imagen del referente textual, sino –tal y como lo entiende el profesor Antonio Monegal– siendo la propia extensión y disposición de sus versos lo que sugiera esa imagen:

... ya no se trata de que la palabra provoque una imagen mental del objeto ausente, sino de hacer presente la imagen, directamente accesible al sentido de la vista, mediante el despliegue espacial de la palabra misma. La materia de la escritura, el significante como objeto que es, deviene así vehículo de una analogía que no depende exclusivamente de su significado, aunque con frecuencia se asocian. La autonomía del objeto artístico adquiere así otro alcance. (Monegal, 1998: 58)

Espacio encarna la inmensidad de las marismas floridianas como cronotopo que aúna espacio y tiempo; la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos condensa tiempo y espacio de un pasado lejano y los conecta con el presente a través del ansia de libertad y la rebeldía del personaje del pirata; en *Muerte sin fin*, el poema representa la dialéctica de la copa y el agua; o los diferentes momentos de *Metropolitano* simbolizan las estaciones de metro en las que el poeta se va deteniendo durante su errancia mental. En este sentido, la estudiosa del poema largo moderno latinoamericano María Cecilia Graña justifica de esta manera la «expansión textual» de muchos poemas de esta índole en su revelador artículo «Entre la piedra y el agua: la «genericidad de los poemas largos»:

La extensión, que generalmente colabora en la distinción clasificatoria de los géneros, en el poema largo, más que ayudar a establecer si el mismo constituye o no un género literario, se transforma en un instrumento para hacer de cada texto un amplio espacio para construir un *analogon* de la grandiosidad natural del continente latinoamericano o de la monstruosidad de algunas de sus ciudades. Ese elemento referencial, que ha constituido un estímulo escriturario para muchos autores, ha sido articulado con el dispositivo formal,

manteniéndolo ya dentro de los parámetros líricos tradicionales, como las silvas de Bello en el siglo XIX... (Graña, 2011: 95)

j) Aunque no hay acuerdo acerca de qué tipo de *composición musical* representa esta modalidad escritural (sinfonía, sonata, rapsodia, canto, ...), el poema extenso moderno tiene una base melódica que muchos de sus autores incluso han esclarecido desde su paratexto. De hecho, un aspecto de notable interés sería el estudio de la relación directa entre la vigencia del poema largo a partir de Romanticismo y el surgimiento de la sinfonía a finales del siglo XVIII.

k) *Estructura circular en espiral* o hegeliana, según la cual el texto se inicia con el mismo *leitmotiv* con el que acaba para, finalmente, invitar a un posible recomienzo del poema. De esta manera, el largo poema se manifiesta como símbolo del flujo y reflujo del pensamiento del poeta, que avanza en una dirección para al final virar bruscamente y volver a empezar. Este aspecto está presente en los tres poemas que estudiaremos, donde hay un concepto de temporalidad cíclica bajo el que subyace el mito del eterno retorno que contrapone la eternidad que representa el *tempo* natural del poema con la fugacidad y caducidad de transcurso cronológico.

l) Por último, lo propio del poema extenso es la falta de adaptación a la taxonomía tradicional. Como todo género moderno y discurso híbrido está caracterizado por los principios de libertad (*anticlasicismo* y ausencia de una poética que lo respalde), versatilidad, imposibilidad de definirse, variedad, supresión de los límites e integración de contrarios. Al respecto de su carácter analógico y la dificultad que supone la inclusión del poema extenso en alguna de las entidades taxonómicas clásicas de los géneros, Aullón de Haro considera lo siguiente en su artículo «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos»:

Los géneros extensos de larga duración de escritura y de lectura serán positivamente tales en tanto que mantengan su capacidad relativa de esencialidad e intensidad, la propia del largo curso, la analogización del tiempo, del sentido del tiempo común de la vida en su trasposición de discurso, es decir historia y novela largas, o reflexión y sistema largos. Es la acción del decurso del tiempo de la vida, a diferencia de la elocución breve, que aspira a penetrar como rayo el espíritu y los cielos. En todos estos sentidos, la distinción empírica de dimensión breve/extenso y sus consecuencias estéticas y epistemológicas cruza y supera la entidad taxonómica de las clasificaciones formales tradicionales. (Aullón de Haro, 2004: 25)

Volveremos a estos rasgos de genericidad con mayor amplitud de miras en el siguiente punto. Advirtamos también que, aunque parte de las características esbozadas arriba sean

comunes a otros géneros o clases de textos, es la combinación de todos estos principios diferenciales lo que determina que se constituyan como rasgos ejemplares y modélicos para escritos que se adscriban al género que estamos definiendo no presente en las poéticas oficiales. En consecuencia, sin ánimo de presentar el modo genérico del poema extenso como una categoría o un organismo cerrado, serán más paradigmáticas del género aquellas creaciones literarias que circunscriban el mayor número de invariantes. Esta idea del texto ideal como modelo de competencia —en nuestro caso, *El Preludio* de Wordsworth o *Espacio* de Juan Ramón Jiménez— nos lleva a considerar también el concepto de «architexto» o la «genericidad», tal y como la entiende Genette, como una relación de pertenencia o «conjunto de categorías generales, o trascendentes [...] de las que es muestra cada texto» (Genette, 1982: 7). Pero esta idea de «architexto» debe entenderse también en un sentido metafórico y dinámico porque, como también explica Jean-Marie Schaeffer en su mencionado artículo, todo texto modifica su «architexto» o género. Para Schaeffer la «genericidad» viene a ser un intercambio de repeticiones, filiaciones e intertextualidades de unos escritos con otros que finalmente definen una estructura y «modelo de competencia». Este aspecto del dinamismo y la productividad que el teórico propugna es lo más interesante, a mi juicio, ya que hace derivar de un modelo genérico múltiples «hipotextos» y fija de forma pragmática un criterio empírico que remite al propio texto como verdadero punto de partida clasificador:

El componente genérico de un texto no es nunca (salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa. Al contrario, para todo texto en gestación, el modelo genérico es «un material», entre otros, sobre el que «trabaja». Es lo que he llamado anteriormente el aspecto dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Este aspecto dinámico también es responsable de la importancia de la dimensión temporal de la genericidad, su historicidad. (Schaeffer, 1988 [1983]: 172)

Entendemos, por tanto, que frente al «género» que estructura una categoría abstracta de calificación y prescribe o establece un tipo de lectura; el concepto de «genericidad» representa una categoría de productividad textual. Es decir, el «architexto», texto ideal o paradigma de lectura del poema extenso moderno, tal y como lo representa por ejemplo *El Preludio*, se podría manifestar como la base de la genericidad desde un punto de vista de productividad textual de otras formas de discurso extenso que van sucesivamente constituyendo su tradición. Esto lo evidencian poemas largos como *El libro, tras la duna* o *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda, «hipotextos» y herederos directos del texto de

Wordsworth. La adscripción de un texto al género literario que intentamos caracterizar dependerá, por tanto, de la multiplicidad y combinatoria de rasgos genéricos y no de su ausencia; pero no olvidemos que, en definitiva, no deberán ser solo los rasgos de reduplicación los que lo definan, sino también los de transformación (parodiando, imitando, traduciendo, refutando o citando su «architexto» en otro contexto).

1.2.2. Hacia una clasificación de los «modos de expresión» del poema extenso

Para cualquiera que aborde el estudio hermenéutico o filológico de una obra literaria hay siempre un objetivo que consideramos nuclear: la interpretación del sentido. Es por eso que se hace precisa la adscripción de cualquier forma escritural a una taxonomía fundamentada a partir principios de ordenación y rasgos distintivos estrictamente literarios. Sin embargo, ante la dificultad que a veces ello supone, no podemos evitar preguntarnos para qué establecer una clasificación del poema extenso si lo propio de la modernidad es que el escritor rompa moldes genéricos. Lógicamente, no tenemos la respuesta y dudo si el empeño por encontrarla no sea tal vez un pasatiempo anacrónico. La respuesta la dio el mismo M. Blanchot en *El espacio literario* al anunciar la desaparición de los géneros y cómo la evolución de la literatura moderna –en esencia, una interrogación sobre su misma existencia– pasa por que no haya intermediarios entre la obra concreta y la creación literaria en general:

El hecho de que las formas, los géneros, no tengan verdadera significación, de que sería absurdo preguntarse, por ejemplo, si *Finnegan's Wake* pertenece o no a la prosa y a un arte que se llama novelesco, denota ese profundo esfuerzo de la literatura por tratar de afirmarse en su esencia, arrasando las distinciones y los límites. (Blanchot, 2004: 207)

Más de acuerdo estamos con Todorov al defender que en la actualidad «no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, que han sido reemplazados por otros» (Todorov, 1988: 33). Solo en este sentido tiene cabida la caracterización genérica del poema extenso; es decir, como una transgresión de la lírica clásica superando los límites tradicionales de la emoción instantánea y la brevedad, características consustanciales al poema. Al respecto, el mismo Sánchez Robayna apuntó la dificultad de clasificación del poema extenso moderno y Vélez, por su parte, ya realizó un intento simplificando la cuestión al considerar que básicamente había dos líneas compositivas: los largos poemas autobiográficos y los poetas enciclopédicos. Dicho esto, tal vez la respuesta a la pregunta

formulada con anterioridad sea que la categorización y clasificación del poema extenso moderno son ineludibles si se quiere alcanzar el sentido y entender cómo algunos textos concretos han sido gestados, ya que muchos autores suelen escribir en función de un sistema genérico existente (al que lógicamente pueden querer transgredir); o si se quiere descubrir cómo han sido o deben ser leídos, puesto que muchos lectores leen en función de un sistema genérico marcado por la crítica o su propia intuición genérica.

Aunque los rasgos unificadores y diferenciadores que vamos a enumerar hayan surgido de la transposición descriptiva y clasificatoria de la lógica interna del poema extenso y de nuestro acercamiento intuitivo a la nómina de poemas que referimos en la nota pie de página³⁴, advirtamos que pueden resultar insuficientes para englobar el *corpus* completo y el horizonte ilimitado de textos considerados canónicos del género. Lógicamente no todos los poemas largos admiten ser clasificados, porque estamos ante más de una categoría genérica. Nuestra propuesta de codificación de las propiedades discursivas del nuevo género en «clases» o «modos de expresión» pretende al menos ser el punto de partida al debate sobre una posible clasificación. Siguiendo con las aclaraciones y considerando que otras

³⁴ La clasificación y características reseñadas en este apartado surgen de la base textual o *corpus* de análisis constituido por poemas extensos modernos (entendiendo por tales los que se escribieron a partir del Romanticismo) de ámbito hispánico y extranjero. Añadamos que, lógicamente, no están todos los que son. Se espera, no obstante, que este acopio de textos —ordenados según la fecha de publicación o composición— sirva de canon y paradigma de lo que consideramos «poema extenso moderno»: *El Preludio* (W. Wordsworth, 1799-1850), *Canto de mí mismo* (W. Whitman, 1855), *Una tirada de dados* (S. Mallarmé, 1897), *Oda marítima* (F. Pessoa, 1914), *Los Doce* (A. Blok, 1918), *El cementerio marino* (P. Valéry, 1920), *Anábasis* (Saint-John Perse, 1921), *La tierra baldía* (T. S. Eliot, 1922), *Poema del fin* (M. Tsvetáieva, 1924), *El puente* (H. Crane, 1930), *Altazor* (V. Huidobro, 1931), *The Cantos* (E. Pound, 1925-1970), *Drop a star* (L. Felipe, 1933), *Más allá* (J. Guillén, 1936), *El hombre con la guitarra azul* (W. Stevens, 1937), *Muerte sin fin* (J. Gorostiza, 1938), *Poema sin héroe* (A. Ajmátova, 1940-1962), *Canto a un dios mineral* (J. Cuesta, 1942), *Notas para una ficción suprema* (W. Stevens, 1942), *Elegías de Bierville* (C. Riba, 1943), *Cuatro cuartetos* (T. S. Eliot, 1944), *El contemplado* (P. Salinas, 1946), *Alturas del Macchu Picchu* (P. Neruda, 1946), *Cementerio de Sinera* (S. Espriu, 1946), *Paterson* (W. C. Williams, 1946-1958), *Sindbad el Varado* (G. Owen, 1948), *Espacio* (J. R. Jiménez, 1941-1954), *Lamentación de Dido* (R. Castellanos, 1955), *Aullido* (A. Ginsberg, 1956), *Piedra de sol* (O. Paz, 1957), *Metropolitano* (C. Barral, 1957), *La ragazza Carla* (E. Pagliarani, 1959), *Las cenizas de Gramsci* (P. P. Pasolini, 1960), *Briggflatts* (B. Bunting, 1965), *La piedra absoluta* (M. Adán, 1966), *Revelaciones de Rafsol* (R. J. Muñoz, 1966), *Anagnórisis* (T. Segovia, 1967), *Tres poemas*, *Autorretrato en espejo convexo*, *Una ola* (J. Ashbery, 1972-1975-1981), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (Jaime Sabines, 1973), *Pasado en claro* (Octavio Paz, 1974), *En busca de Cordelia* (C. Janés, 1974), *Descripción de la mentira* (A. Gamoneda, 1977), *The Martyrology* (BPNichol, 1978-1985), *Tercera Tenochtitlan* (E. Lizalde, 1982), *Galaxias* (H. de Campos, 1984), *Blanco en lo blanco* (E. de Andrade, 1984), *Hospital Británico* (H. Viel Temperley, 1986), *Usted* (A. Guzmán, 1986), *Cántico cósmico* (E. Cardenal, 1989), *Omeros* (D. Walcott, 1990), *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini* y *Bajo forma humana* (M. Luzi, 1994-1999), *Escena de la película Gigante* (T. Villanueva, 1994), *Los neochilenos* (R. Bolaño, 1998), *La tumba de Keats* (J. C. Mestre, 1999), *El libro, tras la duna* (A. Sánchez Robayna, 2002), *Matar a Platón* (C. Maillard, 2004), *El carrito de Eneas* (D. Samoilovich, 2005), *Han vingut uns amics* (T. Marí, 2010), *Icaria* (J. M. Rodríguez Tobal, 2010), *Rapsodia* (P. Gimferrer, 2011) y *Entreguerras* (J. M. Caballero Bonald, 2012).

casuísticas excederían la naturalidad de los criterios y habrían de resultar técnica como descriptivamente inoperantes para establecer la identidad del género y sus variantes, proponemos la siguiente clasificación de los «modos de expresión» o tipología de poemas extensos según las «propiedades discursivas» de los actos de lenguaje establecidas por el semiótico Charles Morris y recuperados por T. Todorov en su artículo «El origen de los géneros»: el aspecto semántico del texto (el asunto o tema); el aspecto pragmático (el modo de la enunciación o «voces de la poesía»: la representación o modo referencial, la expresión subjetiva y la acción sobre el receptor); el aspecto sintáctico del texto (la estructura); y, por último, el aspecto verbal, es decir la materialidad de los signos: en nuestro caso los usos métricos y la disposición de las palabras en el poema. Pasemos a formular la clasificación reproducida también en forma de cuadro sinóptico en el Anexo 2:

1) Desde el punto de vista del contenido:

a. El *poema extenso autobiográfico o de autoformación* se presenta como una forma de escritura testimonial cristalizada desde la revivencia de recuerdos significativos en la trayectoria vital y espiritual del poeta. Este modo en el que la experiencia poética coincide con la autobiográfica viene representado por el texto fundacional de Wordsworth, *El Preludio*, largo poema romántico que instaurará toda una tradición de composiciones en esta modalidad discursiva: *Pasado en blanco* (O. Paz), *Yo soy* (P. Neruda), *Anagnórisis* (T. Segovia), *Cementerio de Sinera* (S. Espriu), *Esquema para una oda tropical* (C. Pellicer), *Hospital Británico* (H. Viel Temperley) o *El libro, tras la duna* (Robayna).

b. El *poema cosmogónico o enciclopédico* se revela como un *analogon* del universo entero (*poema mundi*) respondiendo al reto que la gran poesía siempre ha tenido de crear su propia naturaleza, trascender el presente fundando una realidad mutante y generar nuevos entornos a través de analogías alegóricas. Aclaremos que en este modo de expresión no es que el poeta describa el cosmos, sino que él mismo se considera el mismo centro del universo o un microcosmos simbólico del macrocosmos. Esta pulsión ya estaba en el origen del poema cosmogónico fundacional, *De rerum natura* de Lucrecio; o en *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, poema predecesor de toda una serie de modernos poemas de largo aliento de visión cosmológica. También en *Una tirada de dados*, donde Mallarmé aspira a dar una explicación órfica de la tierra y –fundiendo el cosmos con el yo– plantear el poema como vehículo de conocimiento metafísico. En *Espacio*, por ejemplo, Juan Ramón

Jiménez se siente dios de un cosmos que contiene en el presente la sustancia del pasado y del futuro. En otro sentido, Whitman en *Canto de mí mismo*, Pound con *The Cantos*, Eduardo Lizal en *Tercera Tenochtitlan* (1983-1999), Mario Luzi con *Bajo forma humana*, Ernesto Cardenal en *Cántico cósmico*, Eugenio de Andrade con *Blanco en el blanco* y otros eligieron la forma extensa del poema para llevar a cabo su reto: dilatar su ser a través de la imaginación para abarcarlo todo y sentirse totalidad. En consecuencia, esta modalidad discursiva se muestra como una escritura infinita y de larga elaboración; es el «verdadero» poema extenso cuya elaboración no acaba nunca porque representa la idea juanramoniana de «la vida como poema».

c. La nueva épica representada por largos *poemas de viaje* como *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini* de M. Luzi, *Omeros* de D. Walcott o *Sindbad, el Varado* de G. Owen donde hay un sujeto de la enunciación, un desarrollo y la narración de una *quest* estructurada circularmente como un viaje mental. El trazado de esta modalidad de poema es una especie de errancia de la conciencia en proceso de eterno retorno, que –en círculos concéntricos– va buscándose a sí misma en su interior o en la conciencia universal. Esta modalidad, que definiremos detenidamente en el siguiente apartado, es representante de la moderna epopeya en el sentido de la subversión o actualización de los géneros altos y de ciertos mitos clásicos que encuentran en el poema largo y su transgresión de límites el espacio textual donde tejer lo lírico con lo diegético contando (y cantando) de nuevo el mito. Así sucede en *Lamentación de Dido* de la mexicana Rosario Castellanos o *El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich.

d. El *poema largo meditativo* –tal y como lo definía el crítico K. Martens, como la expresión de diversos *acts of the mind*– está en la base del género del poema extenso moderno e implica la inmersión desde un punto de vista filosófico en esencias existencialistas como la vida, la muerte o Dios. Textos como *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, *El cementerio marino* de P. Valéry, *Muerte sin fin* de J. Gorostiza, *Carta de Año Nuevo* de W. H. Auden, *Una ola* de Ashbery, *Aullido* de A. Ginsberg o *Metropolitano* de C. Barral manifiestan un intento de reinterpretar el mundo a través del método especulativo de un poeta-filósofo que libera en su larga creación un flujo de conciencia trufado de asociaciones mentales. Por lo general, este tipo de poemas cristaliza en forma de monólogo dramatizado entre el poeta y su propia conciencia reproduciendo el vaivén de una secuencia de meditaciones que, aunque pueden parecer algo fragmentadas, logran la conectividad y hacer del largo poema una idea cohesionada.

2) Desde el punto de vista del modo de la enunciación:

- a. El poema extenso puede ser –como el texto de Wordsworth o los de la modalidad 1.a– predominantemente *lírico* cuando sea subjetivo y manifieste la presencia absoluta de un sujeto poético que canta o medita en primera persona.
- b. En el *poema narrativo* (como *La ragazza Carla* o *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*) un sujeto de la enunciación cuenta el viaje o peregrinaje físico y mental de una máscara del autor expresada en tercera persona. Añadamos que esta adaptación del poema largo al terreno de lo diegético buscando nuevas formas de expresión halla en este tipo de discursos largos el terreno ideal para cantar, reflexionar y contar polifónicamente como sucede en el los poemas «Reencuentro» o «Los neochilenos» de Roberto Bolaño. Estamos hablando de la vuelta a una nueva épica, sí; pero no constreñida solo en el ámbito de lo narrativo.
- c. Poemas como *La tierra baldía*, *Poema sin héroe*, *El puente* o *Metropolitano* tienen un carácter *dramático*, polifónico y heteroglósico, ya que en su escenario asoman esporádicamente personajes que hablan y desfocalizan la presencia del sujeto poético. La presencia del tú a veces se manifiesta a través de una realidad referencial (un río, montaña, piedra...) que el poeta convierte en su interlocutor y a la que dirige su discurso. Así sucede en *La mano desasida* del poeta peruano Martín Adán, donde el sujeto enunciativo anhela alcanzar su propia ascesis identificándose con la estabilidad y la inminencia de Machu Picchu para alcanzar su estadio metafísico de «desasimiento».

3) Desde el punto de vista de la estructura:

- a. *Poemas estructurados en fragmentos* como el Jiménez, Barral o Robayna representan a gran parte de los modernos poemas de largo aliento, donde la estética del fragmento y la labor de engarzar unos con otros (su sintaxis) representan la base axial de su estructura externa y técnica compositiva.
- b. *Poemas extensos con presencia de silencios o blancos* como *Una tirada de dados* o *Galaxias* son textos susceptibles de ser definidos como un poema *collage* –casi de inspiración cubista–, donde el desarrollo se atomiza y los silencios o los blancos de página marcan momentos de distensión que el monosílabo y la exclamación posteriores lograrán elevar de nuevo al nivel de éxtasis expresivo.

c. *Poemas extensos seguidos*, es decir, no subdivididos en fragmentos, como «Pan y vino» de F. Hölderlin o algunas elegías de Rilke.

d. *Poemas cerrados y circulares* como *Piedra de sol*, *Espacio* o *El libro tras la duna*, con una lógica estructural ordenada a partir de fragmentos engarzados con el verso inicial que actúa como *leitmotiv* que acaba la composición invitándonos a un posible recomienzo del poema.

e. *Poemas abiertos e inconclusos* como *La tierra baldía* o *Briggflatts* de Bunting, que se presentan como un discurso misceláneo y fragmentario que combina partes aparentemente dispares con diferentes voces y materiales discursivos de diversa procedencia que crean un todo poco cohesionado.

4) Desde el punto de vista expresivo:

a. *Poema extensos en prosa*, como el de Perse, los de Ashbery, el de Jiménez u *Hospital Británico* de H. V. Temperley. Desarrollaremos esta modalidad con más detenimiento en el apartado 2.3 de nuestro estudio.

b. *Poema extensos en verso* rimado, como el de Robayna; o en verso libre, como el de Barral o *La tumba de Keats* de J. C. Mestre.

c. *Poemas extensos híbridos de verso y prosa*, como *Una ola* de J. Ashbery, *Paterson* de W. C. Williams o *Anagnórisis* de T. Segovia.

d. Las *series líricas* representan una modalidad poética donde la serialidad de cortos poemas líricos interconectados por un hilo conductor realza el significado de la totalidad del libro. Ejemplos serían *La alegría* de Ungaretti, *Don de la ebriedad* de C. Rodríguez o *El libro de las alucinaciones* de J. Hierro, considerados por algunos críticos como poemas extensos, aunque ya hemos aclarado que son *suites* de poema.

1.3. «Archipiélago de fragmentos» y errancia de la memoria: hacia una caracterización del género

Aunque, a causa de la diversidad tipológica y la constante reformulación a la que la modernidad poética somete el género del poema extenso moderno, la crítica no se ponga de acuerdo en su concreción, hay cierto consenso en considerar que tales poemas contienen elementos y aspectos de otros géneros, especialmente del narrativo. Desde la

multiplicidad y complejidad de la tipología que tratamos, en este apartado vamos a intentar desvelar ciertas correspondencias temáticas existentes entre algunos de los modelos más relevantes de esta modalidad de discurso.

Un poema-río (tal y como lo designaba Pasolini refiriéndose quizá a su poema *Las cenizas de Gramsci*) es algo más que un texto escrito en cien o más versos; es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen. Si, en métrica castellana, la silva podría imponer el límite entre lo que es un poema medio y uno extenso, también lo es que en estas composiciones de largo aliento subyace una cierta «ilusión icárica» por englobar el mundo para ganar la batalla frente al tiempo reconstruyendo el mito del poeta demiurgo de un universo totalizador cuya unicidad se evidencia más allá de su misma expresión verbal. Esa visión englobadora, que tuvo su punto de partida en Platón y llega hasta el Romanticismo, abarca además todos los aspectos de la existencia humana en su diversidad y sirve para entender la especial situación pragmática de esta forma de expresión lírica. Según lo dicho, el poema extenso pretende aunar espacio y tiempo; y, a su vez, presente con pasado y futuro hasta regresar a su origen; yuxtapone el plano objetivo con la mirada subjetiva; y, en fin, reconcilia la dimensión exterior con la interior trascendiendo hacia lo metafísico de modo que lo literario se confunde con lo plástico, lo musical y lo filosófico. Este aspecto de la absolutización de la experiencia poética mediante el lenguaje no es exclusivo del poema extenso pues representa, en definitiva, la pulsión de la poesía moderna en su pretensión de ofrecer su texto como «fuerza cósmica y divina aprehensión del universo» (Pozuelo Yvancos, 1999: 184). No obstante, habría que matizar dicha afirmación recordando la idea mallarmeana según la cual el poema se hace con palabras y no con ideas; ya que estas aventuras poéticas no son siempre premeditadas hasta el punto de que muchos de los poemas extensos –como hemos ido demostrando– no han sido pretendidos ni buscados, sino que se han impuesto –como un palimpsesto a descifrar– en el proceso de la escritura y, de ahí, han ido desgranando su armazón definitivo como un corpus totalizador de significación autónoma que «dice» el mundo. Otras veces, el viaje mental que representa este tipo de composiciones «experimentales» parece describir el propio transcurrir del

pensamiento³⁵ y el itinerario de un «sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha» (Gorostiza, 1992: 116) desafiando la razón al puro estilo huidobriano. Por eso –*Altazor* es un claro ejemplo–, su lógica interna es la de una composición con un doble movimiento de ascensión y caída que describe en su interior un movimiento en espiral. El poema se constituye así como una maquinaria en rotación perpetua que continuamente regresa a su origen o una «máquina antihistórica»³⁶: una metáfora de la rotación universal.

Ese mismo movimiento ilusorio lleno de alternancias y oscilaciones al que nos referíamos es el que ha hecho a no pocos poetas identificar el poema extenso con una aventura musical, una ópera wagneriana, una rapsodia entusiasta, una música inesperada, emocional e irregular que se construye a partir de una compleja sucesión de palabras (notas) y silencios que configuran un entretejido lingüístico. La estrecha relación existente entre la poesía y la música no es arbitraria ni casual, ya que la música nació de la poesía³⁷ y se puede considerar una abstracción de ella. En poesía, la música imbricada en el sentido de las palabras constituye una impresión única y eso –la musicalidad y el ritmo³⁸– es precisamente lo que la distingue de la prosa no poética. Como dice Valéry, el lector ideal de poesía será por tanto quien, antes de entender las palabras y su significación, se sienta atraído por los sonidos y sea capaz de relacionarlos con los de otras palabras de mismo texto:

El universo de la poesía es análogo al universo de sonidos dentro del cual el pensamiento musical nace y muere. El universo poético nace de un número, o mejor dicho, de la densidad de imágenes, figuras, consonancias, disonancias, por la unión de palabra y ritmo. (Wellek [Valéry], 1981: 28)³⁹

³⁵ Pere Gimferrer, refiriéndose a *Piedra de sol*, afirmaba: «El poema extenso expresa el funcionamiento real del pensamiento» (Gimferrer, 1980: 24).

³⁶ Expresión de Pere Gimferrer, que en su poema largo unitario, *Rapsodia*, hace resurgir la idea del texto poético como producto –ahora artesanal– fabricado de tiempo: «Pasar las cuentas del collar del viento / es el oficio del poema: cáfilas revisar / enjalbegadas de la serranía, caperuza del aire nocherniego, / el dondiego de noche de la luz» (Gimferrer, 2011: 64).

³⁷ Para el estudio del origen de la música y su relación con la poesía, hemos consultado el estudio del poeta y crítico J. Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*.

³⁸ Representa una gran dificultad definir en poesía qué es «ritmo» sin caer en la habitual confusión entre ritmo y metro de algunos estudiosos. En nuestra idea de ritmo poético coincidimos con la opinión del musicólogo David Boyden, quien en su *Harvard Dictionary of Music* considera: «En su significado primario, ritmo es el sentido de movimiento en general, con fuertes implicaciones de regularidad y diferenciación» (Boyden, 1966: 12). Por tanto, los sonidos de un poema extenso o una pieza musical solo adquieren significación formando parte de un sistema y adquiriendo una función particular dentro del mismo. El ritmo en el poema largo debe entenderse como un movimiento organizado basado en la alternancia de momentos de «regularidad» combinados con otros de «diferenciación», y en relación con la estructura total del poema.

³⁹ Cita indirecta.

Continuando con el poeta francés, el poema largo *El cementerio marino* (1920) fue concebido –según el propio Valéry– como una especie de sinfonía, «cuyas melódicas frases, desnudas aún de palabras, resonaban en su interior semejantes a un marco sonoro encuadrando imágenes flotantes» (Cohen, 1984: 76)⁴⁰. *Muerte sin fin*, composición desencadenada por el sonido intermitente que emitían las gotas de agua percibidas de manera obsesiva por un Gorostiza durante una noche de insomnio, tiene también una estructura en fuga musical. Tal como estudió Garza Cuarón –trasladando incluso el texto a un pentagrama– en su artículo «Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza» y retomó después Begoña Capllonch, el poema puede ser analizado «como si de una fuga musical se tratara, identificando cada uno de los temas y motivos, así como de sus respectivas variaciones y episodios contrapunteados, con los específicos de una fuga de gran envergadura (preludio, tema, contratema y respuesta, imitaciones progresivas y retrógradas, cadencias y coda final)» (Capllonch, 2012: 36). En la línea de la idea Boyden o el propio Amado Alonso en su libro *Materia y forma en poesía*, un poema de largo aliento puede incluir fragmentos de intensidad variable (tensiones y distensiones de diferente grado), produciendo así un ritmo de emociones fluctuantes adecuado a su estructura musical. Por lo tanto, la musicalidad y el ritmo de un poema largo no se captan aisladamente en cada uno de sus versos o líneas, sino relacionándolos en su conjunto y solo a través de su arquitectura musical. Es esa misma idea de composición estructura rítmica basada en la repetición de sonidos, frases, motivos o temas la que determinará la idea de unidad en ciertos poemas extensos aparentemente fragmentarios y de ella también dependerá cierto placer emocional del receptor y experiencia intelectual de construcción unitaria. Un ejemplo de lo dicho lo constituye *Brigflatts* de B. Bunting, que fue compuesto teniendo en cuenta la sonata l.33 de D. Scarlatti (su tono y su estructura) hasta el punto de que el mismo autor llegó a recomendar su audición –junto a otras como la 204 (1-2), 25 (2-3), 275 (3-4) y 58 (4-5), entre la lectura de un movimiento y el siguiente– como complemento necesario a la lectura del poema:

Es hora de examinar cómo Doménico Scarlatti
condensó tanta música en tan pocos compases

⁴⁰ Gustave Cohen en su introducción a *El cementerio marino*, «Ensayo de explicación», describía con bellas palabras la imagen primogenia del poema, *leitmotiv* de la composición de Valéry: «La más precisa de éstas era la visión lejana de su juventud, una colina alargada dominando su villa natal de Sète y la casa paterna del muelle, y terminando en el lugar donde, en adelante, el viajero iría a soñar, y que ya allá abajo llaman *Le cimetière marin*, el lugar de sus tumbas familiares, blancas bajo las oscuras sombras de los cipreses, entre los que se percibe el mar azul y esplendente, *la mer toujours recommencée*» (Cohen, 1984: 76).

sin giros intrincados o cadencias congestionadas,
nunca un alarde o un mira; y las estrellas y los lagos
le hacen eco y el soto tamborilea su cadencia,
las cumbres nevadas se elevan con la luz de la luna
y del crepúsculo y el sol sale en tierra conocida. (Bunting, 2004: 113)

Antes aludíamos –quizá debido a la extensión y duración de su trascurso– a la célebre metáfora de Pasolini del poema largo como río; pero, yendo más allá de la mera longitud del poema y su identificación analógica con la fluidez del líquido elemento, este tipo de composiciones van en ocasiones asociadas a la figura del elemento fluvial como el «correlato objetivo» (según la denominación elotiana) que genera la pulsión poética del texto. Este vínculo entre el canto del poema extenso y el murmullo del río lo podemos hallar desde los albores de la tradición del poema extenso moderno con Wordsworth describiendo la fluvialidad de lo existente en *El preludio*. A partir del poeta anglosajón, el elemento fluvial se ha convertido en un *topos* asociado al discurrir del pensamiento y de la imaginación poética. De esta manera da comienzo *El Preludio* en su versión de 1799:

¿Fue por esta razón
por la que el más hermoso de los ríos gustaba
de mezclar sus murmullos al canto de mi aya,
y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas,
sus vados y bajíos, enviaba una voz
que fluía a través de mis sueños?⁴¹ (Wordsworth, 1999: 11)

Los discursos poéticos extensos cristalizan como poemas-río en los que un yo poético – Whitman, Jiménez, Ribas, Crane, Paz, Neruda o Eliot– inicia su canto/llanto en soledad a orillas de un río o lago –Derwent, Hudson, Leman, Kama, Mississippi, Wilcamayo, Támesis...– que, como si de su pensamiento se tratara, fluye y se dispersa universalmente. Por ejemplo, Eliot asoció en sus *Cuatro cuartetos* la imagen del río a los dioses⁴² que recordaban a los hombres su origen primigenio:

Yo entiendo poco de dioses; pero me parece
que el río es un dios fuerte y pardo: huraño, indómito
y adusto, paciente hasta cierto punto, admitido

⁴¹ En el inicio del poema de Wordsworth, el poeta esboza la teoría del «genio» romántico estableciendo una relación directa entre el fluir de las aguas del río Derwent y la «incesante música con dulce cadencia» que empieza a sonar con su largo poema. La referencia textual corresponde a la traducción para la edición abreviada que en 1998 realizó Sánchez Robayna junto con Fernando Galván en el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de la Laguna.

⁴² Según la mitología clásica en el Hades confluyen el Estigia (río del odio), el Aqueronte (el de la aflicción), el Leteo (el del olvido) y el Cócito (el de las lamentaciones).

al principio como frontera; útil
y desleal como vehículo de comercio;
y luego un problema sólo para el constructor
de puentes. (Eliot, 1995: 121)

Hart Crane en la sección «El río» de *El puente*, extenso poema épico-lírico que integra el yo individual con la realidad social presente y la tradición histórica norteamericana, presenta como correlato objetivo el río Mississippi y el ferrocarril —principales arterias del transporte en los inicios del país— como imágenes poéticas del desarrollo lineal del tiempo y el sueño de la vida:

Fluye el río, se extiende, y consume tu sueño.
Perdido en este hechizo sin mareas, ¿qué eres?
Eres el padre de tu padre, y la corriente un tema
Líquido que acrecientan los negros que en él flotan. (Crane, 2012: 71)

Ya en el ámbito hispánico, Paz lo manifestó con la imagen del «caminar del río», en el sentido de que el texto no trazaba un movimiento rectilíneo, sino un itinerario lleno de desviaciones donde no hay lugar para interrupciones ni pausas. De ahí derivan expresiones como las de Juan Ramón Jiménez bautizando al poema largo como un «poema seguido» en que el verbo fluye continuamente religando todas las cosas. En el segundo fragmento de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez se lee: «Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta Nueva York) pasa el campo amarillo de mi infancia» (Jiménez, 2012: 138). Todas las puertas están abiertas hacia la exterioridad: el exterior es interior y el poema largo es el «río de mi huir» juanramoniano, el río de la palabra continuada que con su ritmo lleva al lector de un lado a otro sorteando los recuerdos del poeta. El curso del río es el curso de la vida que el autor presenta desde todos sus ángulos:

¡Cómo pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por mis ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes, y qué oros diluidos en rojo a qué compases infinitos! Deja este ritmo timbres de aires y de espumas en los oídos, y sabores de ala y de nube en el quemante paladar, y olores a piedra con rocío, y tocar, cuerdas de olas. (Jiménez, 2012: 148-149)

Tomás Segovia en *Anagnórisis* identifica también el poema que está escribiendo y, por tanto, su vida con el caudal del «río de las horas que se encharca y se desborda» (Segovia, 2003: 32); y, como Jiménez, busca en el elemento fluvial el motivo propulsor de la memoria que es «agua temporal vuelta a su lecho». Segovia cita de forma directa a Jiménez que encontró en el río Hudson el correlato objetivo que movería el engranaje memorístico en *Espacio*: «...

para acordarme de por qué he vivido / entro en las aguas de un blanco Leteo / es la luciente confusión del tiempo / es la pura sustancia transcurativa...» (Segovia, 2003: 33). En otros poemas, como *Icaria*⁴³ de Juan Manuel Rodríguez Tobal, es el mismo río la voz natural que suena «...como si en él un dios cantara / de sus verdades verdaderas / una canción dicha por nada / y la pusiera en nuestras manos» (Rodríguez Tobal, 2010: 21).

Asimismo, el nuevo género poético representa el hibridismo, rasgo propio de la transgresión⁴⁴ que supuso la modernidad poética, según lo cual lo lírico, lo narrativo y lo dramático (a veces) se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente. Si, al respecto, Eliot resuelve las oscilaciones de intensidad lírica a través de la presencia de multiplicidad de voces en el poema extenso, también han surgido consideraciones posteriores como las que suscribimos de Montale, que señalan el riesgo que supone ese pretendido «inclusivismo» de otros géneros en la práctica poética:

... los modernos poetas inclusivos no han hecho más que transportar al ámbito del verso o del casi verso todo el carro de los contenidos que desde hace algunos siglos habían sido excluidos de él. (Montale, 1995: 140)

... las fronteras entre verso y prosa se han acercado mucho: hoy el verso es a menudo una ilusión óptica. (Montale, 1995: 72)

El lenguaje poético tiende a hacerse cada vez más prosaico. (Montale, 1995: 55)

Al margen de la continuidad que representa el elemento fluvial como motivo literario, hibridismo, combinación de voces, recurrencias junto a sorpresas y carácter fragmentario son, por tanto, aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento. Así, el poema extenso –como una nueva épica– construye escenas de ficción lírica con un cierto carácter diegético consistente en el propio acto de hacerse y lanzarse hacia una lectura (recomendable en voz alta) prolongada, variada y heterogénea, donde la sintaxis está al servicio del ritmo y de una prosodia no ajena a veces a lo coloquial. Es ese mismo carácter

⁴³ Poema extenso compuesto en 505 versos eneasílabos distribuidos en 47 fragmentos de diferente extensión que, a partir de la muerte de un amigo, deriva en un canto de exaltación de la búsqueda del conocimiento que tiene como correlato el mito griego de Dédalo e Ícaro.

⁴⁴ K. Stierle explicitó (partiendo de la base de que todo poema era un discurso) de esta manera la transgresión del discurso poético: «... transgresión del discurso poético significa: a) la anulación de la linealidad del discurso y su subversión; b) el aumento de la complejidad de los contextos. Cuando, a raíz de la transgresión lírica, quede el discurso fragmentado o reducido a sus niveles más rudimentarios, esta reducción sólo se concibe en combinación con un aumento de la complejidad contextual que rompe el esquema discursivo» (Stierle, 1999: 220).

narrativo de muchos poemas extensos el que impone una estructura común a la mayoría de ellos. En ese terreno trazado por el poema (como decíamos, lleno de desviaciones) se da una combinación funcional de elementos recurrentes con elementos innovadores. Es por eso que la mayoría de los poemas largos modernos se estructuran en fragmentos (a veces coincidentes con estrofas o secciones) o piezas dispersas engarzadas en las que el verso inicial desempeña un papel importante en tanto que marca la variedad del tema y los momentos heterogéneos del poema, constituyendo un verdadero nexo de unión entre las piezas de este rompecabezas imbricado por una peculiar sintaxis. Los versos siguientes van retomando el hilo de las recurrencias, a la vez que hacen avanzar la lectura. Con algunos matices diferenciales, el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez resulta paradigmático de lo expuesto, ya que empieza con un *leitmotiv* («los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo») que engendra y dirige todo este poema sinfónico en tres partes o movimientos. En este caso, todas las interrogantes que plantea el texto parecen hallar como respuesta la mencionada frase de obertura, que funciona como última réplica a todas las preguntas que Juan Ramón se hará a lo largo de su creación poética. Por otro lado, el propio Paz declaró que *Piedra de sol* era un poema que partía de un impulso, cuya duración equivale a treinta endecasílabos, y que el resto se fue descubriendo en el transcurso de la composición. De hecho, los seis primeros versos representan el arranque de toda la maquinaria poética a partir de la representación de una serie de imágenes naturales en la mente del poeta que, de forma recurrente, van apareciendo a lo largo del poema y se retoman al final como una invitación a retornar al inicio:

Un sauce de cristal, un chocho de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre. (Paz, 2007: 11)

También el poeta catalán Carles Riba, en una especie de confesión expresada en el prefacio a *Elegías de Bierville*, afirma que el primer verso le llegó de manera azarosa a partir del germen de una palabra o de un sonido y a partir de este surgió el desarrollo. En *Alturas del Macchu Picchu*, Neruda describía de forma magistral el aspecto fragmentario de su extenso poema: «La idea de un largo poema rimado en sextinas reales me pareció imposible para los

temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélagos, elevarse y caer en las llanuras»⁴⁵. Por su parte, *Descripción de la mentira* o *El libro del frío* de Antonio Gamoneda son también un buen exponente de esa forma compositiva dispersa propia del poema extenso. En el primero, desde el dolor del poeta y la secuencia de ciertas imágenes iniciales evocadas («Vienen rostros sin proyectar»), el poeta logra formalizar todo un discurso poético vertido desde la memoria:

Qué harías si tu memoria estuviera llena de olvido. (Gamoneda, 1986: 45)

Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido
desde hace muchos años. (Gamoneda, 1986: 21)

Cuanto ha sucedido no es más que destrucción. (Gamoneda, 1986: 34)

Determinada la estructura fragmentaria y musical de esta nueva forma poética extensa que intentamos caracterizar, proseguimos nuestro estudio deteniéndonos en dos aspectos que, a nuestro entender, configuran la propia ontogénesis del poema largo: el reflejo de la complejidad del hombre contemporáneo y su naturaleza inextricable al viaje interior de la memoria.

1.3.1. El poema largo, espejo de la complejidad del hombre contemporáneo

Llegados a este punto, nuestra reflexión se debería centrar en otra cuestión fundamental: ¿pueden expresarse las contradicciones y problemas del mundo contemporáneo a través de la poesía? Y si es así, ¿qué tipo de lenguaje deben explorar los poetas? Si, según la tesis de K. Stierle sobre problematización del sujeto lírico, el poeta «moderno» articula su discurso poético a partir de la búsqueda de su propia identidad, es en la composición del poema extenso donde especialmente el sujeto lírico (el *grand malade* rimbautiano) lleva a cabo aquel verse amenazado o lo que E. Husserl y G. Steiner han denominado «la nostalgia de lo absoluto».

Las exigencias del racionalismo cartesiano menospreciando la imaginación y la sensibilidad poética y el posterior positivismo de Comte habían mutilado y relegado al poeta a un papel

⁴⁵ Estas líneas forman parte de la conferencia «Algo sobre mi poesía y mi vida» (1954) de Pablo Neruda, que hemos extraído indirectamente del estudio *Del vanguardismo a la antipoesía* de Federico Schopf: (Schopf, 2000: 96).

de marginalidad e insignificancia. Hemos asistido a la absoluta despoetización del mundo alentada por el progreso científico y tecnológico que aseguran al hombre una vida mejor. Solo Kant en *La crítica del juicio* formuló un pensamiento filosófico en que tenía cabida la dimensión estética y el gusto como juicios sintéticos *a priori* (por ende, con la misma dignidad intelectual que el juicio científico), que permitieran formular el espíritu y sus manifestaciones a través de la poesía y el arte. El Romanticismo surgió como reacción contra esa misma visión científica y conceptual del mundo, pero también, como señala Steiner en *Presencias reales*, contra la propia crisis de la palabra, una «verdadera revolución del espíritu» que en el último tercio del s. XIX se escinde de la experiencia profunda y no puede comunicar verdades o hechos, sino fórmulas lógicas, preceptos y otras expresiones de naturaleza semejante. Esta instrumentalización y despersonalización del lenguaje conduce al hombre, que intenta recuperarlo a través de la oscuridad y el hermetismo sensible, al pozo sin fondo de la conciencia de la pérdida y el olvido de lo esencial. Fue por eso que en la modernidad surgieron voces que apreciaban en lo disonante y negativo la única forma de expresión de la experiencia poética. Baudelaire, por ejemplo, descubrió en la «antinaturalidad» y el oxímoron («flores del mal») la única forma de expresión de la angustia del hombre moderno. Mallarmé, en el otro extremo, con sus blancos de página se negó a decir para expresar así la Nada a la que el hombre se hallaba relegado y prefirió hacer sonar la poesía sacrificando el sentido de las palabras y el pacto de referencia. Rimbaud deconstruyó el sujeto y la primera persona. Estas y otras poses de nihilismo ontológico son la base de la modernidad poética, que fue consciente de que se habían roto los viejos lazos que en la Edad de Oro aliaban lo bello y lo bueno, el mundo exterior y el mundo interior⁴⁶. El hombre moderno con sus palabras ya no cautiva los objetos que nombra, porque acto y palabra han tomado caminos distintos. En este sentido, fue Eliot uno de los poetas que más explícitamente ha expresado esta escisión y fractura, convirtiéndolas en la obsesión y el *leitmotiv* de su poética:

Todo esto no son sino insinuaciones
y conjeturas; insinuaciones seguidas
de conjeturas, y lo demás es oración,
observancia, disciplina, pensamiento, acción. (Eliot, 1995: 137)

⁴⁶ El sociólogo Georg Simmel expresa así este conflicto del hombre contemporáneo en su estudio *Individuality and Social Forms*: «... el más serio problema de la vida moderna nace de la tentativa del individuo por mantener la independencia e individualidad de su existencia contra el poder soberano de la sociedad, contra el peso de la herencia histórica y la cultura y técnica exteriores de la vida» (Simmel, 1971: 324). La traducción es nuestra.

Solo mediante el uso oscuro del lenguaje (la metáfora, el oxímoron, la ambigüedad, la polisemia, el hermetismo, los atentados contra la gramática y el fingimiento de la máscara poética) y su autorreferencialidad se pueden crear mundos nuevos; y únicamente a través de la magia, la mentira o el fingimiento –como señaló Nietzsche– podemos lograr subsistir en este mundo sin sentido desgajado de toda espiritualidad. Es por eso por lo que el poeta, en estas ambiciosas composiciones, pretende –desde su propia desorientación ontológica– crear un nuevo orden epistémico, resignificar el cosmos y recuperar (como un Prometeo) el fuego robándoselo a los dioses. Los modos de expresión de este conflicto del hombre moderno son múltiples y los poemas largos lo manifiestan de manera heterogénea. Hemos mencionado antes cómo Whitman en *Canto de mí mismo* optaba por la vía del panteísmo globalizante y la fusión del poeta con la colectividad humana. Mallarmé, por su parte, buscará la vía de la individualidad, del silencio⁴⁷, del discurso negativo y de la representación en el poema de la Nada como metáfora de la soledad del poeta frente al Universo. En otro sentido, *La tierra baldía*, de T. S. Eliot es la composición poética extensa que mejor ha representado la complejidad, la desorientación y la volubilidad del hombre moderno que habita la ciudad y el mundo contemporáneo. A través de sus escenas fragmentarias, el poeta angloamericano describe el ambiente de esterilidad, la negación vital de nuestro tiempo y la exploración para la reorganización del caos, el vacío y la nada a través de la recuperación de la tradición, el ascetismo agustiniano y la filosofía budista. Alejado de la contemporaneidad y de los lazos que le unen al hombre, Eliot encontrará su espacio de alienación en el lago: «A orillas del Lemán me senté a llorar» (Eliot, 2009: 43). Otros hallarían en la duna, el desierto, el río, el puente o las alturas de Macchu Picchu el «espacio literario» donde poder reorganizar su propia dispersión mental y recuperar la lengua de fuego y la imaginación creadora que –con su partida– las ninfas se llevaron.

⁴⁷ El lenguaje fracasa en su intento de hablar, pero más allá de este queda el silencio del que partimos y hacia el que nos encaminamos. En la modernidad, el silencio invita a crear; la misma creación se inicia en la página en blanco, en la soledad del lienzo, en el enmudecimiento de la angustia y en la misma Nada. Ya Longino consideró la sublimidad del silencio y la pérdida del «espacio» sonoro como la superación de la brevedad y el verdadero acceso al significado. Sobre la importancia de este aspecto en la modernidad literaria véase el estudio «El silencio del poeta» de G. Steiner. Sobre el texto promovido por el silencio y cuyo sentido último es el silencio esencial o la ausencia de texto, léanse también a *El espacio literario, El libro que vendrá o La ausencia del libro* de M. Blanchot, cuyas tesis giran en torno a que escribir es leer el texto del mundo; es decir, borrar realizando a su vez un ejercicio de reconstrucción de este donde la escritura es como un negativo de la misma escritura (la escritura blanca). Sobre este mismo aspecto Sánchez Robayna nos dice a través de M. Blanchot en «El texto y su negativo»: «Hay dos escrituras, una blanca y otra negra, una que vuelve invisible la invisibilidad de la llama sin color, otra a quien la potencia del fuego negro vuelve accesible en forma de letras, caracteres y articulaciones» (Sánchez Robayna, 1985: 125).

Al respecto del artículo de Sánchez Robayna sobre la naturaleza del moderno poema extenso, aludíamos al fragmentarismo como rasgo definitorio de la modernidad poética y *forma mentis* del hombre contemporáneo. Fue, sin embargo, Friedrich Schlegel el primero en plantear la estética del fragmento y lo fragmentario como fundamentos de la creación poética de la modernidad al considerar en *Athenäum* que «en poesía, cada fragmento es una totalidad; cada totalidad, un fragmento». Ya desde Novalis y Wordsworth esta dialéctica entre fragmento y totalidad ha determinado la estructura de la mayoría de los poemas extensos que se construyen a partir de piezas dispersas constituyentes de un todo roto y fracturado. En *El Preludio*, Wordsworth ve en lo fragmentario una forma de expresión y una *forma mentis* del hombre contemporáneo desde su primera infancia: «... por eso su mente, / incluso en los primeros intentos de su fuerza, / está pronta y alerta, ansiosa por juntar / en un solo cariz todos los elementos / y las partes del mismo objeto, separados / y reacios a unirse» (Wordsworth, 1999: 57). Al respecto de esta fractura, han ido surgiendo felices metáforas para dar forma plástica a la naturaleza fragmentaria del poema extenso moderno tales como: espejo roto, archipiélago, constelaciones, mosaico, esquiras, galaxias... De original calificaríamos la identificación entre poema largo contemporáneo y mosaico que Lucien Dällenbach propone en su libro *Mosaïques* (2001). El crítico sugiere que el poema largo actual es una «*composition par morceaux ou motifs*» que no atiende más que a la linealidad lingüística. En este sentido, pone sobre la mesa el problema de la unidad del poema acentuando la separación entre sus piezas unidas.

Aunque erróneamente, se ha tendido a asociar el fragmento a la composición breve, porque abyectamente se considera que el fragmento es algo mal formado, inconexo o insuficiente, son precisamente composiciones como *La tierra baldía* o *Poema sin héroe* las que demuestran el perfecto engranaje entre poema extenso moderno y fragmento. Estas metáforas y otras descubren la esencialidad del nuevo modelo de composición en «mosaico» fragmentario, polifónico e inconexo (quizá el único modo que permite la inestabilidad existencial o mental de muchos de sus poetas). Volviendo al poema de la rusa Ajmátova, esta teje una compleja red intertextual a la manera elotiana (tres tonos y registros para una sola voz), recogiendo en su largo poema voces conocidas de la poesía rusa, de sus propias obras, gestos, voces, conversaciones fragmentarias, sentimientos de desdicha y felicidad...; todo

desordenado y sin lógica precisa, como si se tratara de un film de su propia historia personal⁴⁸ y la de su país.

Otra desafiante muestra de esta reelaboración de los géneros literarios en el poema extenso y de la expansión de la poesía moderna es el largo poema en prosa *La ragazza Carla* (1957) del italiano Elio Pagliarani. Su protagonista es una muchacha de diecisiete años que trabaja en el barrio del Duomo milanés como mecanógrafa. Sirviéndose de la técnica cinematográfica, el poeta describe herméticamente su soledad y cómo Carla se enfrenta con coraje e inteligencia a su hostil entorno familiar y laboral. En el poema están presentes el caos de la ciudad (el tráfico, la gente, las vías de tren, los edificios destruidos después de la guerra y hasta los ecos de las bombas de los aliados), la narración de un periplo rutinario en la vida de la muchacha y, en definitiva, la complejidad del mundo actual extractada a través de un *collage* de versos que acopian música popular, proverbios y textos de diversa tipología: titulares de periódico, solicitudes de empleo, citas, textos legislativos o comerciales y eslóganes publicitarios:

All'ombra del Duomo, di un fianco del Duomo
i segni colorati dei semafori le polveri idriz elettriche
mobili sulle facciate del vecchio casermone d'angolo
fra l'infelice corso Vittorio Emanuele e Camposanto,
Santa Radegonda, Odeon bar cinema e teatro
un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente
cento targhe d'ottone come quella
TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY
le nove di mattina al 3 febbraio.
La civiltà si è trasferita al nord
come è nata nel sud, per via del clima,
quante energie distilla alla mattina
il tempo di febbraio, qui in città?⁴⁹ (Pagliarani, 2006: 36)

⁴⁸ Con un leve hilo narrativo (los desdichados amores de un joven poeta que acabará suicidándose por el desdén de su seductora amada, la actriz Olga Sudeikina, doble de la figura de la autora), en el poema de Ajmátova desfilan, como en un baile de máscaras, sus amigos y contemporáneos, así como su propio *alter ego* dispersado: «un hervidero de espectros», según las palabras de la autora.

⁴⁹ «A la sombra del Duomo, en una de las caras del Duomo / los discos luminosos de los semáforos iluminan el polvo eléctrico / señales luminosas frente al viejo y feo ángulo de la esquina / entre el triste Corso Vittorio Emanuele y Camposanto, / Santa Radegonda, Odeon bar cinema y teatro / una esquina afectada y decadente que será la Rinascente / cientos de placas de latón como aquella / TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY / nueve de la mañana del 3 de febrero. / La civilización se ha trasladado hacia el norte / aunque nació en el sur, a causa del clima, / ¿cuánta energía el tiempo volatiza una mañana de febrero en esta ciudad?» La traducción es nuestra.

Composiciones recientes, como *El libro, tras la duna* (2002) o el poema en prosa *Han vingut uns amics*⁵⁰ (2010) de Antoni Marí también evidencian que el poema extenso moderno es fragmentario. No obstante, debemos ser precavidos y distinguir entre poemas con una estructuración fragmentaria como el de Sánchez Robayna o Jiménez, es decir organizados a partir de la sucesión de secciones o partes; y otros discursos fragmentarios fraguados en la discontinuidad y la opacidad como *Anabasis* de Perse. Sobre la estructura fracturada del poema de Sánchez Robayna trataremos en el cuarto capítulo de este estudio, baste tan solo señalar que el mismo autor al comparar su poema con «una constelación de fragmentos» se muestra consciente de la atomización y disgregación inherentes al género ya desde el mismo momento de su composición. Con respecto a ello, Sánchez Robayna declaraba en sus diarios –con palabras que recuerdan al verso final de *La estación violenta* de Paz: «En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente»– lo siguiente:

En el nuevo poema –que ya tiene un buen número de fragmentos, y que siguen brotando en un impulso a menudo imparable– me parece a veces operar por *recomposició*n. Recomposició n de un espejo roto. ¿Y a quién reflejará, al fin, ese espejo hecho añicos? ¿Espero acaso saberlo *al final* del poema? (Sánchez Robayna, 2002a: 340)

Sobre el texto del ibicenco Marí, precisa decirse que también responde perfectamente al canon de lo que se entiende por poema moderno de largo aliento: fragmentario («una identitat dispersa, fracturada, descomposta en jos contraris i diversos» o «¿com un jo fet a miques, pot tenir el seu llenguatge propi, la seva natural expressió?» [Marí, 2010: 107]) y polifónico («El gènere humà no pot suportar massa realitat, havia dit el poeta», «Too much reality»); y otras referencias directas a Eliot, Baudelaire, Petrarca, March o Lautréamont).

1.3.2. El viaje del poema extenso

El que acude a la actividad estética es un viajero ilusionado, un rebelde pusilánime que siente la llamada de la experiencia religiosa y al que le repugna la religión, un viajero que intuye el final de su vida en la próxima estación y espera, sin embargo, que el tren lo conduzca a la ciudad celeste, en un viaje que no tiene objetivo ni final, sólo libertad, la sensación de su peligro, la plenitud de sus instantes. (Romero de Solís, 2000: 27)

No hay mejor manera de expresar el itinerario errático del creador que se embarca en la aventura de componer un poema extenso que la de este fragmento de Romero de Solís. Si,

⁵⁰ *Han vingut uns amics* es un poema extenso compuesto en fragmentos en el que un protagonista lírico narra su convalecencia en una casa solitaria donde recurre a la memoria de todo lo perdido y al consuelo de su conciencia.

como hemos ido esbozando, no hay poema de amplio respiro sin estructura fragmentaria, tampoco lo puede haber sin memoria ya que, en la mayoría de los casos, el recorrido trazado por el poema largo simula el de un viaje de la memoria, una errancia retroactiva para rendir cuentas de lo vivido y, a la vez –proyectando líneas de fuga hacia diferentes momentos del futuro–, una peregrinación mental: «La Gran Visión del Viaje, austeramente tensa» (Crane, 2012: 159), que diría el poeta norteamericano en busca de la «ciudad celeste» articulada como una experiencia de plenitud, gozo de la palabra ígnea y de una cierta percepción ilusoria de la detención del tiempo.

Cabría decir, por tanto, que el poema largo moderno se instituye como la memoria de un viático (como experiencia sesgada de lo vivido), pero también como el viaje de la memoria en una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos. Es por eso que, a pesar del anuncio de la muerte del autor por R. Barthes y de que siempre se vincule la literatura contemporánea a la disolución del yo, no hay poema extenso sin memoria personal, como no lo hay sin viaje interior, sin experiencia subjetiva del tiempo, sin madurez poética o sin conciencia. En esta «nueva épica» del poema extenso, el sujeto poético –así ocurre en *El Preludio, Espacio* de Juan Ramón Jiménez o en gran parte de ellos– se lanza a la conquista de una conciencia individual suma que es a su vez conciencia de conciencias. Como señalé en mi artículo «Hacia una caracterización del poema extenso moderno» (2011), con la tríada que constituyen los conceptos de «viaje-memoria-escritura» queda definida la estructura mental que precisa la ontogénesis de gran parte de los poemas de amplio respiro:

En ese mencionado trinomio de viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un ejercicio memorístico, donde la protagonista es la memoria misma que intenta recuperar –como forma de evitar su disolución– el tiempo y el espacio perdidos. Y puesto que es más lo olvidado (o lo voluntariamente olvidado) que lo evocado, el poema de largo aliento se manifiesta como un volver hacia las cicatrices del pasado y un ir hacia la raíz del olvido para restituirlo. (Rastrollo Torres, 2011: 111)

La memoria de su creador es, por tanto, el hilo conductor de estos poemas y el motor gracias al cual el hombre no solo almacena ecos y recuerdos, sino que los reactualiza posteriormente en el soporte material del texto para devolverlos más tarde a la conciencia. De esta manera, la palabra creadora en movimiento traza un periplo circular hasta encontrar al fin la conciencia individual suma (abarcadora del hombre y del cosmos)

completada en la inmanencia que representa, en definitiva, la asunción de un dios posible para la poesía.

Añadamos que, ya desde los primeros poemas largos de la modernidad, el poema extenso fue asociado a la poética del acontecer autobiográfico y la autoexégesis del poeta, su conciencia, su vida y su práctica literaria; en el caso particular de Wordsworth, el yo lírico enunciador nos narra y canta a la vez –como si de un torrente de palabras se tratara– su formación poética desde la infancia hasta la plenitud de su madurez. Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), ya que la verdadera protagonista de la composición es la propia imaginación del poeta y cómo se va gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento. Como apuntábamos, el poema va trazando –en un desigual transcurso verbal– un doble movimiento en espiral: por un lado, hacia delante, es decir, hacia esa madurez pretendida de metafísica asunción del conocimiento pleno; por otro y de forma regresiva, hacia el intento de recobrar la mirada inocente del niño y experimentar de nuevo la restauración del sentido primitivo de la palabra. En esa misma línea, como explicaremos más adelante, va dirigida la lógica interna de los poemas extensos estudiados en este proyecto, especialmente el de Sánchez Robayna, honesto deudor del de Wordsworth.

En otros textos, como *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz, la restitución de la memoria tiene –además de esa dimensión subjetiva– una dimensión social (entendiendo, no obstante, que la experiencia del tiempo de la historia es, en cierta manera, también una experiencia de interiorización de la misma), intentando recuperar una circunstancia histórica, en el caso de Paz, la Guerra Civil Española. Más interesante –en el sentido que hemos referido del poema extenso como balance de vida del autor al final del camino– es la propuesta que Paz nos hace en *Pasado en claro* (1974), poema autobiográfico claramente influido por *Espacio*, que se nos presenta como una elegía por el tiempo perdido, especialmente por el paraíso de la infancia; pero también un viaje bidireccional hacia los recuerdos y la misma muerte. En el poema de Paz, que no brota por casualidad epigrafiado con dos versos de *El Preludio* («*Fair seed-time had my soul, and I grew up / Foster'd alike by beauty and by fear...*»), la memoria actúa como un catalizador que hace oscilar al poeta «por un camino de ecos» entre su pasado (o la imagen intangible de su pasado) y el presente de la escritura («Soy la sombra

que arrojan mis palabras») desde donde revisita lo vivido. Resulta evidente aquí el protagonismo del binomio memoria-lenguaje logrando corporeizar solo aquellos recuerdos que permiten al autor dar forma y construir su conciencia presente; obviando, sin embargo, aquellos otros «espejos» sin trascendencia en el ahora fundacional del yo que redacta. *Pasado en claro* es, además, una reflexión sobre el tiempo y la memoria en cuyos versos se desvela lo vivido, se recompone el «cronotopo» de su vida —«ni allá ni aquí», ni un ayer y un hoy— y se pacta el encuentro del poeta consigo mismo a través de los puentes que el lenguaje tiende entre pasado y presente:

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que pasos,
por el camino de ecos
que la memoria inventa y borra:
sin caminar caminan
sobre este ahora, puente
tendido entre una letra y otra.
[...] Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo. (Paz, 2004: 679)

Se diría que en *Pasado en claro* la memoria —en su recorrido lírico-espiritual— abre una ventana en el tiempo para ofrecer múltiples y caleidoscópicas imágenes del pasado redivivas por un «ojo desmemoriado» que focaliza en el jardín de la casa de su infancia en el barrio de Mixcoac: el patio encalado, el muro, el fresno, la sagrada higuera, los bichos, los hongos, la lagartija y, sobre todo, el pozo «por donde baja y sube mi sombra». Recuerdos, todos ellos imprecisos y alterados del «dudoso jardín de la memoria», que —a través de sus 605 versos estructurados en dieciséis secciones concatenadas rítmicamente— lo precipitan a la sombra del final del poema en ese constituirse a través del hilo conductor de la memoria. El sujeto surge entonces como un ser que habita el intersticio de dos tiempos («Estoy en donde estuve»), ya que en *Pasado en claro* no hay realmente progresión en el tiempo, sino círculos concéntricos que convergen en el cuerpo de la escritura. Y es, por otra parte, ese mismo cuerpo alegórico el eje vertebrador inalterable que metaforiza el camino de la vida y el texto que la conciencia individual del yo poético va labrando palabra a palabra caminando hacia la muerte, que es también el recomienzo de canto y del cuento:

El tiempo y sus combinaciones:
los años y los muertos y las sílabas,
cuentos distintos de la misma cuenta.

[...] Estoy en donde estuve:
voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que me arrojan mis palabras. (Paz, 2004: 696)

Ya en otra línea, Pablo Neruda en «Alturas de Macchu Picchu» (Neruda, 2009: 125-143) de su *Canto General* describe –a partir del correlato objetivo de un ascenso a caballo a las Ruinas⁵¹– un peregrinaje mental, un viaje iniciático y purificador desde la memoria en busca de la madurez poética y de un estilo personal. Como Huidobro en *Altazor*, «el viajero inmóvil» describe un viaje de ascensión y caída en 434 versos distribuidos en doce secuencias. El extenso poema se muestra aquí como una metáfora de la vocación icárica del poeta contemporáneo que, ante la soledad y el vacío existencial, va en búsqueda de su plenitud.

Si bien parece intrincado buscar un ajuste entre la literatura de viaje o memorística y el peregrinaje trazado por el moderno poema extenso, no lo es tanto –desde sus correspondencias internas– intentar marcar las concomitancias entre ambos géneros. Muchos poemas largos podrían ser adscritos a la llamada «literatura del yo», sin temer el incumplimiento del pacto pauldemaniano de verosimilitud o de autenticidad de lo narrado (criterio que separa la ficción novelesca de la literatura autorreferencial). Nada más lejos de nuestro propósito que entrar en la difícil controversia generada en torno a la ficcionalidad de los géneros memorísticos. Tan sólo baste decir que en ambos hay una presencia de la primera persona narrativa, una mixtura ajustada de hechos y reflexiones y una cierta diégesis de lo vivido, que de manera evidente se muestra en la narrativa de forma más verosímil; o de alguna manera, menos fragmentaria.

⁵¹ En el poema hay claras referencias a la idea de viaje y peregrinaje de un poeta que se muestra como un verdadero *flâneur* por la antigua ciudad de los incas: «Del aire al aire, como una red vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera, ...», vv. 1-2; «entonces fui por calle y calle y río y río, / y ciudad y ciudad y cama y cama, / y atravesó el desierto mi máscara salobre, / ...», vv. 106-108; «Entonces en la escala de la tierra he subido / entre la atroz maraña de las selvas perdidas / hasta tí, Macchu Picchu», vv. 125-127.

Al respecto y salvando las distancias genéricas, una de las obras que con más acierto y sensibilidad poética ha tratado la cuestión del viaje y el sentido de este ha sido *El viajar infinito* de Claudio Magris. En su obra, el escritor italiano identificaba dos ideas de viaje: por un lado, el viaje clásico (homérico) y circular con un retorno final; y por otro, el nietzschiano, es decir aquel en que la meta es la propia muerte hacia la que nos desplazamos y de la que tomamos conciencia (como del tiempo) a través de la escritura. Justamente, de este último concepto del viaje hablamos cuando identificamos la composición del poema extenso con una huida del alma y de la memoria –desde la madurez poética, insistimos– a través del desierto de la ignorancia, del sufrimiento del mal humano y de nuestra sed de trascendencia como única forma de aspiración terrenal. No se trata, pues, de un viaje con movimiento rectilíneo; está lleno de desviaciones y dibuja un movimiento en espiral desde la inmersión de la memoria en las turbias aguas del pasado hasta la errancia del pensamiento hacia la nebulosa celeste del futuro.

En esa última línea convergen los versos de Anna Ajmátova en *Poema sin héroe*, donde propone un viaje interior y temporal («emprendí mi vuelo nocturno hacia Brocken» [Ajmátova, 2010: 92]) en esa doble dirección a la que aludíamos: «como en el pasado florece el futuro, en el futuro se pudre el pasado» (Ajmátova, 2010: 66). *Poema del fin* (1924), excelente composición de otra poeta rusa, Marina Tsvetáieva, es también un largo poema (unos seiscientos versos) con forma autobiográfica y tono confesional donde se relata el momento justo de la ruptura de dos amantes. El poema narra un peregrinaje en una tarde por catorce paradas de tranvía en la ciudad de Praga: el ascenso por el muelle a la orilla del río Moldava (otra vez el río) hasta los arrabales y el castillo; y, posteriormente –a la vez que cae la tarde– un descenso al centro de la ciudad. Otro poema escrito en prosa, *Anábasis* (1924) de Saint-John Perse (toma su título de un término griego que significa «expedición hacia el interior»; y, a su vez, «viaje en silla de montar») tiene también como base ontológica el impulso inicial hacia el autoconocimiento. En él hay múltiples referencias al viaje y a sí mismo como poeta peregrino en un país extranjero:

¡Oh, Viajero en el viento amarillo, sabor del alma...! (Perse, 2002: 69)

... el Narrador toma asiento al pie del terebinto... (Perse, 2002: 81)

... y aquel que hizo viajes y sueña con volver; quien ha vivido en un país de grandes lluvias; quien juega a los dados, a la taba, a los juegos con cubiletes, ... (Perse, 2002: 79)

El poeta canadiense BPNichol en *Continental Trance* (1981), libro tercero de *The Martyrology*, describe el recorrido de la línea ferroviaria que une costa a costa el este y el oeste de Canadá. Un viaje en tren que expresa de forma simbólica el mecanismo referencial de su poema en el sentido de una especie de «*strain of thoughts*». La poesía –tren de palabras, de pensamientos o de la misma vida literaturizada– pasa a ser el *analogon* del tren o del viaje en tren de nuestro destino. El sujeto y el objeto se confunden. La obra y todo lo que contiene se ofrecen en perfecta ósmosis:

Where is this poem going?
 Toronto
 What does it teach us?
 How coincidence reaches into our lives and
 Instructs us.⁵²

El poeta italiano Mario Luzi, en *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini* (1994), narra por etapas el viaje imaginario que un pintor sienés (*alter ego* del propio Luzi) realiza desde Aviñón a Siena como una alegoría del tránsito por la vida. El propio título del poema extenso avisa de que es un «viaje» vital y a la vez trascendental (hacia la conciencia suma) de aquel a quien «Le corre encima un azaroso río / hacia la desembocadura, dice / a los suyos, hacia el alma veraz» (Luzi, 2009: 285).

Ya en el ámbito hispánico, Juan Ramón Jiménez –a orillas del Hudson– concibió su extenso poema *Espacio* como un viaje interior de la memoria en una tensión vinculante que une Europa con América; presente con pasado y futuro. El poema de Salvador Espriu *Cementerio de Sinera* (1946) describe en treinta fragmentos –comparando su periplo vital al de Ulises– un paseo simbólico desde los alrededores de Sinera (trasunto de la localidad costera de Arenys de Mar) hasta su cementerio, desde donde, recordando el paraíso perdido de la infancia, reflexiona sobre el sentido y triste destino de su vida: «Passejaré per l'ordre / de verds xiprers immòbils / damunt la mar en calma» (Espriu, 1996: 3). En *Sindbad el Varado*⁵³ (1948), el poeta mexicano Gilberto Owen narra, en forma de poema-dietario en 26 días, el

⁵² «¿Cuál es el destino de este poema? / ¿Toronto? / ¿Y qué nos quiere enseñar? / Cómo la conciencia se domina nuestra existencia y / nos enseña». La traducción es nuestra. Las páginas no están numeradas por deseo expreso del autor.

⁵³ B. E. Domínguez Sosa, con respecto a G. Owen y su condición de espíritu errante adscrito al grupo poético de los Contemporáneos, declara en su compilación de la obra de cinco de los poetas del grupo: «se constituye como la conciencia teológica del grupo..., construyendo un discurso que parte de la sacralidad como visión del mundo y de la poesía; además de ahondar en los motivos del viaje a la inmovilidad y el recorrido de la conciencia con ayuda de la memoria» (Domínguez Sousa, 2001: 27).

viaje circular de Simbad –aventurero de la acción y de la conciencia, así como prófugo espíritu trashumante– buscando agónicamente su alma. *Metropolitano* (1957), poema unitario de Carlos Barral, narra la inmersión del poeta a los túneles del metro, el peregrinaje por ellos y la posterior salida de éste —ya consciente de su soledad— a la exterioridad de la ciudad ignota, desafecta y hecha añicos. *Anagnórisis* (1967) de Tomás Segovia, digno heredero de *Espacio*, se sirve del recurso mnemónico y el sueño para describir un viaje oscilante de la memoria («la travesía vuelve siempre a Ítaca, todo es Ítaca, todo es el presente detrás de la memoria» [Segovia, 2003: 96]) entre el recuerdo y el olvido («en tus largos viajes a bordo del olvido cruza ciego la especie»); una trashumancia «insustancial» entre el presente, el pasado y el futuro donde «no hay hitos ni descansos». En el poema extenso *En busca de Cordelia* (1975) de Clara Janés, el yo lírico ejecuta en 640 versos un ejercicio de retrospectión de su historia personal para manifestar la opresión femenina. La composición revela también esta asociación entre el viaje, la errancia de la memoria y el poema largo. En el caso del poema de Janés, la protagonista emprende una errancia desde el mundo conocido y acomodado del matrimonio en busca de la esencia de su yo interior, enfrentándose en su *quest* a varias pruebas que la hacen resarcirse. El poema contiene varias referencias al motivo épico del periplo odiseico desde su inicio («Fue entonces cuando empecé a peregrinar / en busca de aquellos puntos esenciales que casi / he olvidado...» [Janés, 1999: 30]); las fases intermedias de la aventura («Decidí partir una vez más» [Janés, 1999: 37]); los peligros en regiones fantásticas que la autora representa con el enfrentamiento a un dragón («De entrada me tropecé con Fafner. / Estaba durmiendo en medio de la selva con sus siete cabezas pelirrojas / a la sombra de siete abedules» [Janés, 1999: 34]); la muerte simbólica de su «yo»; la presencia de un guía, John Keats («Hasta que una noche / sucedió algo milagroso: / John empezó a escribir desde su tumba» [Janés, 1999: 40]); y, finalmente, la vuelta de la protagonista a su Ítaca particular, que es muerte y es recomienzo («No sé / cuántas muertes me esperan todavía, / pero empiezo a comprenderlo todo / desde este nuevo / punto de vista» [Janés, 1999: 44]). Otro poema hispánico, *Descripción de la mentira* (1976) de Antonio Gamoneda, narra el retorno del poeta en plena madurez a un lugar que no reconoce ya. Un viaje inútil de la memoria, verdadera protagonista del texto, desde el olvido al recuerdo («¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena de olvido?» [Gamoneda, 1986: 45]), donde «todos los gestos anteriores a la deserción están perdidos en el interior de la edad» (Gamoneda, 1986: 16). Finalmente, la misma idea de viaje ascensional emprendida por el yo lírico hacia el pleno conocimiento y la conciencia

–en ese peregrinar– del fracaso final y del camino recorrido, la hallamos en el reciente poema de Rodríguez Tobal, *Icaria*, donde «no es necesaria la palabra, / tan sólo el viaje a la palabra. / Nuestro viaje para ser / y no llegar a ningún sitio» (Rodríguez Tobal, 2010: 16).

En este final de capítulo sobre el estado de la cuestión y la caracterización de nuestra modalidad genérica, quedan dos cuestiones pendientes para los capítulos dedicados al estudio concreto de los poemas: la recepción de los mismos y la voluntad compositiva. Con respecto a la primera, lejos de intentar institucionalizar un código cerrado de criterios de diferenciación –empresa difícil y de éxito incierto–, digamos, a modo de síntesis, que nuestro interés por definir la ontología del poema extenso moderno derivará de la estética de la recepción en el sentido en que expone W. D. Stempel en su artículo «Aspectos genéricos de la recepción», donde sostiene que «el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido» (Stempel, 1988 [1979]: 244), aspectos ambos determinativos de nuestra caracterización del poema extenso moderno como modalidad genérica. En este sentido, el propósito de nuestra hermenéutica va a ir dirigido a establecer códigos de lectura y resolver la dificultad que supone el acercamiento a este tipo de textos situados en el limbo de los géneros tradicionales y carentes de un «horizonte de expectativas». La otra cuestión pendiente es la que se refiere a la concepción poética del autor que da forma lingüística a su «objeto de creación»⁵⁴ con una extensión más durativa o menos según la lógica interna y el «argumento» de poema, que es, en definitiva, el que guía su extensión. Esta cuestión, como decíamos, será abordada en el estudio de cada poema en concreto.

Con respecto al hecho de que no existe un modelo único de poema extenso, añadamos también que si admitimos que la estética del fragmento es la base axial de la estructura externa de este tipo de composiciones y la labor de engarzarlos su sintaxis, entonces (como sostiene Sánchez Robayna en su última aportación teórica a nuestra cuestión, «Presentación: Hacia una interpretación del poema extenso») «muchas manifestaciones de la expresión lírica moderna que no han sido consideradas como poemas extensos reclaman, en realidad, ser vistas como tales [...], y no bajo la apariencia de colección de poemas

⁵⁴ Expresión acuñada por Käte Hamburger, que postuló una mencionada tipología de los géneros en función de la apropiación que hace el sujeto del objeto sobre el que se proyecta.

dispersos, de reunión de composiciones heterogéneas» (Sánchez Robayna, 2012: 33). Pongamos por caso *El puente* (1930) de H. Crane, que a duras penas ha sido considerado por el público y la crítica un poema extenso unitario, sino una colección de poemas dispersos y heterogéneos que el mismo autor fue publicando por separado y de manera intermitente. La voluntad de Crane, a pesar de haber sido compuesto de manera articulada y compleja en piezas sueltas, era la de un poema único («una síntesis mística de América») con una superestructura que gobernara la composición; de hecho, y gracias a que el poeta adelantaba en su correspondencia partes enteras de lo que estaba escribiendo, sabemos que estaba obsesionado por dotar al poema de una estructura o «andamiaje» –como él lo llamaba– proyectando las distintas secciones antes de escribirlas y calibrando con el conjunto cada sonido, palabra y verso que resultaran inarmónicos con el todo de la composición. Consecuentemente con el título, que nunca modificó, hay una omnipresencia del tema recurrente del puente y, por aproximación, del río que aparecen –como un *analogon* del poema que se está escribiendo– en todas las secciones, abriendo y cerrando la obra respectivamente. En futuras investigaciones, habrá que reconsiderar, por tanto, la calificación de algunas manifestaciones poéticas no adscritas a la modalidad genérica que intentamos definir.

Concluamos señalando que, después de abordar estas cuestiones que consideramos medulares en la naturaleza de esta nueva forma poética, se hace preciso ilustrar cómo este moderno género poético se ha ido realizando históricamente en la producción literaria de ámbito hispánico. Es por eso que la segunda parte de nuestro trabajo la constituyen tres calas o lecturas críticas en la lírica hispánica contemporánea: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, *Metropolitano* de Carlos Barral y *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna. Advertimos también que la elección de estos tres modelos genéricos responde a un único criterio: la inclusión de los principios de definición temáticos y de estilo que marcan las relaciones entre estos textos y el género del moderno poema extenso que hemos caracterizado. Es por eso que nos limitaremos al análisis de estos tres poemas de amplio respiro que consideramos «canónicos» dentro de la escasa tradición del moderno poema extenso en España.

II. ESPACIO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, PARADIGMA DEL MODERNO POEMA EXTENSO

No cansa nunca lo que se mueve armoniosamente de dentro a fuera, lo que inicia, en círculos de alma rítmica, la circulación dilatada de la hermosura ambiente, la plástica suma, el ritmo ideal.

Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética* (Jiménez, 1967: 169)

2.1. Marco previo: «La lírica de una Atlántida»

2.1.1 Poesía en el otro costado del Atlántico: el último mar de Juan Ramón Jiménez

El 22 de agosto de 1936, semanas después de que estallase la guerra civil, Juan Ramón Jiménez (Moguer, 1881-San Juan de Puerto Rico, 1958) y su inseparable Zenobia cruzaron los Pirineos en dirección a París por La Jonquera con un pasaporte diplomático como agregado cultural honorario de la embajada de España en Washington facilitado por Manuel Azaña. Cuatro días después, se embarcaron en el trasatlántico Aquitania desde Cherburgo hacia Nueva York. Iniciaba así el poeta moguereno un dilatado exilio de veinte años y un tercer periodo literario que concluiría con la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1956. Primero fueron a Washington y Nueva York, donde dio unas cuantas charlas en defensa de la República Española. Pronto se trasladaron a Puerto Rico, donde se establecieron por dos meses. A finales de noviembre fueron invitados por la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana, ciudad donde se instalarían hasta 1939. De Cuba viajaron a Coral Gables (Miami), donde vivieron desde enero de 1939 hasta 1942. Este periodo ante las marismas será de gran relevancia para nuestro estudio porque representa el momento de la escritura de dos de las secciones de *En el otro costado: Romances de Coral Gables* y los dos primeros fragmentos de *Espacio* (1941-1942). Por otra parte, hay que situar nuestro poema extenso en esta misma tercera etapa de su vida («suficiente o verdadera») como resultado de *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936-1946) y preludeo a *Animal de fondo*, obra que culminaría en *Dios deseado y deseante*.

Desde 1942 hasta 1951, el matrimonio se instaló de nuevo en Washington para ofrecer sus servicios a la Oficina de Coordinación de Asuntos Americanos y trabajar en el Departamento de Lenguas de la Universidad de Maryland, donde el poeta daba sus enjundiosas clases a privilegiados estudiantes. Al mismo tiempo también impartía unas charlas radiofónicas sobre literatura que se hicieron eco en toda América Latina. Viviendo en la capital estadounidense, en 1948 visitaron Argentina y Uruguay invitados por la revista *Los Anales de Buenos Aires*. Tras el viaje, como decíamos, permanecieron en la capital estadounidense hasta 1951, fecha en que se trasladaron a Puerto Rico para residir allí hasta su muerte.

Hasta 1949, fecha en la que publica *Animal de fondo*⁵⁵, escribió ensayos, prosas y un centenar de poemas agrupados bajo los títulos de *En el otro costado* (1936-1942) y *Una colina meridiana* (1942-1950). *En el otro costado*, aunque lleva la fecha inicial de 1942, alcanza su versión definitiva⁵⁶ en 1954 y consta de siete secciones en las que el mar es protagonista absoluto:

⁵⁵ Con este título nos referimos a la anticipación de otra obra mayor, *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*), que el autor avanzó a la imprenta en 1949. Su primera edición parcial fue publicada en esta fecha como parte de una colección dirigida por Rafael Alberti para la editorial argentina Pleamar. Sin embargo, el libro completo no se editó de forma independiente hasta 1964 en España por Antonio Sánchez Barbudo con el título *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Destaquemos –para interés del estudioso– la excelente publicación elaborada en 2008 por Rocío Bejarano y Joaquín Llansó para Akal.

⁵⁶ A pesar de los intentos frustrados de los editores Ramón y Juan Guerrero, como explica Alfonso Alegre Heitzmann, la edición completa de *En el otro costado* no vio la luz en vida de Juan Ramón, sino solo dos secciones: *Romanes de Coral Gables*, como libro en 1948 en México en la colección «Nueva Floresta» de la editorial Stylo; y *Espacio*, en su versión completa, en la revista *Poesía Española* en 1954. Posteriormente, en 1957, la *Tercera antología poética* recogió 38 poemas de este libro, casi la mitad de los que él pensaba incluir. No se publicaría de forma casi definitiva hasta 1974, cuando Aurora Albornoz recuperó el proyecto para la editorial Júcar con 67 poemas en cinco secciones. Cuatro años después, Antonio Sánchez Romeralo lo volvió a publicar en otro proyecto, *Leyenda*, con un total de 71 poemas en siete secciones. Una de las últimas ediciones de *En el otro costado* fue *Lírica de una Atlántida* (*En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van*) en 1999 bajo la dirección de Alfonso Alegre Heitzmann. El proyecto de Alegre, inédito hasta la fecha, recogía toda la poesía de la tercera etapa de Juan Ramón escrita en su exilio americano con el título y la ordenación con la que el autor hubiera querido que se dispusiera. En lo sucesivo, todas las referencias a los poemas de este periodo (excepto *Espacio*) remiten a esta edición. En el año 2006 (con motivo del trienio Zenobia-Juan Ramón 2006-2008) la Diputación de Huelva lo volvió a publicar con texto base según la versión para la primera obra de Antonio Sánchez Romeralo y prólogo de Benjamín Prado en dos apartados: *En el otro costado (1936-1942)* y *Espacio: (en verso)*. Hasta la fecha, la última y más completa publicación de *Espacio* corresponde a Joaquín Llansó Martín Moreno y Rocío Bejarano Álvarez para la editorial Linteo de Orense: *Espacio y Tiempo* (2012). En lo sucesivo, todas las citas de *Espacio* y de *Tiempo* remitirán a dicha edición. Esto nos permitirá realizar una lectura sucesiva cotejando ambas obras, tan interconectadas en su génesis e historia redaccional desde las mismas fuentes facsimilares. La edición, además de disponer de una esclarecedora «Introducción», predispone a la abierta interpretación del texto, ya que va acompañada de unos «Apéndices» donde se ofrecen los facsímiles de la primera publicación de los dos fragmentos de *Espacio* en la revista *Cuadernos Americanos* en 1943 y 1944 en verso libre mayor, y también el de la posterior prosificación (junto con el tercer fragmento) en Puerto Rico en 1953-54; así como diversos borradores inéditos con notas que muestran la génesis y el proceso de redacción de nuestro poema.

«Canto de partida» (que cuenta tan solo con el poema «Réquiem de vivos y muertos»), «Mar sin caminos», «En vaso de yedra», «Canciones de la Florida», los tres fragmentos de *Espacio*, «Romances de Coral Gables» y «Caminos sin tierra». Entre los títulos iniciales de la obra estuvieron *El ausente* y *Lírica de la Atlántida*, título este último que quedó relegado a un proyecto posterior en el que Juan Ramón, como declara en su correspondencia, quería agrupar toda su poesía del exilio americano. El resto de la obra poética anterior a 1948 y algunos poemas posteriores se hallan en *Una colina meridiana*⁵⁷ –inicialmente *Hacia otra desnudez*–, 52 poemas que reflejan los años de su residencia en un apartamento junto al bello parque Meridian Hill en el área metropolitana del mismo nombre en Washington y, más tarde, en el número 4310 de Queensbury Road («Canciones de Queensbury» se llama una de las diez series del libro) en Riverdale, localidad cercana a la Universidad de Maryland, a cuyos doce olmos hace referencia en la serie «Los olmos de Riverdale». Tras este proyecto, llegan los escritos que expresan la experiencia mística que le surgió tras descubrir su tercer mar durante el viaje hacia Argentina y Uruguay en el barco «Río Juramento». Con ellos, estamos hablando de la inspiración de los poemas de uno de los libros más bellos de su trayectoria, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)* (1948-1952), publicado por primera vez en 1949 en Buenos Aires como parte de un proyecto mayor como señala en las «Notas» de la primera edición. En el verano de 1948, la pareja salió hacia la capital bonaerense, donde permanecieron tres meses con el objetivo de dar unas conferencias. Se dice que ya en el muelle de Buenos Aires les esperaba un público entusiasta por la presencia del poeta en tierras argentinas y que él se emocionó al volver a pisar de nuevo una tierra donde se hablaba lengua hispana. Ya desde que tomó el barco en Nueva York –«durante mi travesía», confiesa el poeta– inició la redacción de los 58 poemas de los que consta *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, libro bello, aunque de difícil lectura, que concibió en cinco partes según el periplo recorrido: 1. «Ciudades», 2. «Mar abajo», 3. «Ciudades», 4. «Mar arriba» y 5. «Ciudades». La experiencia mística de revelación o milagro continuado que nos comunica en este libro se muestra muy cercana al espíritu de *Espacio* y a la expresión inefable de «éxtasis panteísta» y cosmológico de nuestro poema

⁵⁷ *Una colina meridiana (1942-1950)* fue una obra inédita (como libro autónomo) hasta 2003 –fecha en que Alonso Alegre Heitzmann la dio a la luz por primera vez–, si tenemos en cuenta que se hallaba dispersa en forma de poemas publicados aisladamente en revistas literarias hasta que se dieron a la luz diecinueve de sus composiciones en la *Tercera antología poética* de 1957 y, posteriormente, treinta y ocho distribuidos en diez series en la edición *Leyenda* (1978) de Antonio Sánchez Romeralo.

extenso, que no es otra cosa que fusión con la belleza natural (llamada «dios deseado y deseante») expresada a través de la poesía.

Al regresar a Riverdale, en noviembre de 1948, se inicia una etapa vital en que anímicamente Juan Ramón procuró conservar el estado de esperanza y el recuerdo nostálgico que aquel viaje a Argentina le había hecho experimentar. En la *Tercera Antología poética (1898-1953)* del autor en 1957, *Animal de fondo* se incluyó como primera parte de *Dios deseado y deseante*, cuya segunda parte –de título homónimo– comprendía tan solo siete poemas en verso y prosa compuestos de 1949 a 1952. El espíritu de algunos de estos textos es el de un poeta desilusionado que en otoño de 1950 caería en una de sus mayores depresiones y crisis de neurastenia. Tras algunas visitas a Puerto Rico para que el poeta recibiera asistencia de médicos de habla hispana, los Jiménez decidieron en marzo de 1951 quedarse definitivamente en la isla con motivo de la obtención de Zenobia de un puesto de profesora en dicha universidad. Al parecer, hasta mediados de 1954 mejoró y trabajó incansablemente como conferenciante y profesor titular de la Universidad de Puerto Rico en Ríos Piedras, al amparo de su rector Jaime Benítez, que los acogió abiertamente. En estos años puertorriqueños en la «isla de la simpatía» se dedicó a corregir, prosificar y reordenar su obra poética. El último libro de este tercer periodo sería *De ríos que se van* (1951-1954), 28 poemas puertorriqueños que constituyen un emocionado homenaje a Zenobia (la dedicatoria reza: «A mi mujer, por la esencia de su alma ya vista»), a la que –movido por el dolor de su ausencia cuando ella estaba operándose de cáncer en Boston– se decide a escribir versos de dolor sincero. No obstante, tal vez el último poema que escribió (aunque la crítica no se pone de acuerdo acerca de si lo tenía ya escrito y lo estaba revisando⁵⁸, o lo escribió poco antes de su publicación en abril de 1954) fue el tercer fragmento de *Espacio*.

⁵⁸ La polémica sobre la que hablaremos con posterioridad en torno a si el tercer fragmento de *Espacio* estaba ya escrito mucho antes de su publicación definitiva de 1954 en la revista *Poesía española* o lo escribió entre 1953 y 1954 (al mismo tiempo que revisaba y prosificaba el largo poema y el resto de su obra), deriva de lo que Juan Ramón contó a Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón*, ya que los fragmentos primero y segundo –a excepción de que en la nueva edición aparecían prosificados– son idénticos a la publicación diez años antes. Véase: Gullón, 2008 [1958]: 120. Quizá la «revisión» de la que habla el poeta se refiera más bien a la prosificación que de su «Obra» realizaba en aquellos meses y también a la escritura de la última parte del poema extenso. Adelantemos que, como sostiene el crítico Antonio Sánchez Barbudo, las oscuras meditaciones y visiones («un zorro muerto por un coche», «una tortuga atravesando lenta el arenal» o el «cangrejo hueco») de la última parte del fragmento nos hacen pensar que debió de ser escrito en Puerto Rico entre 1952 y 1954, porque coincide con el espíritu de lo escrito en esa época (léase el poema «Leyenda de un héroe hueco», texto publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 11 de enero de 1953, que trata la anécdota del

En verano de 1954 Juan Ramón fue cayendo en una depresión grande que se aunó a sus dolencias físicas. A partir de este momento y hasta el día de su muerte, cuatro años después, ya no pudo volver a componer ni a trabajar en su Obra⁵⁹. Por otra parte, Zenobia, empeoraba de su cáncer y decidió trasladarse a Nueva York para ser operada de nuevo, pero la enfermedad era irremisible. A la vuelta a Puerto Rico, encargó al poeta cubano Eugenio Florit la ardua tarea –ya comenzada por ella– de preparar la mencionada *Tercera antología*. Quedaba pendiente también concluir la amplia recopilación que pretendía ser el compendio definitivo de su poesía, *Leyenda*. De estos años tenemos constancia gracias a *El último Juan Ramón*, escrito de Ricardo Gullón complementario de *Las conversaciones*, donde se dan detalles de la situación triste y patética que ambos vivieron los últimos años de su vida. Zenobia murió el 28 de octubre de 1956, tres días antes de que se anunciara oficialmente el premio Nobel de ese año, concedido al poeta español Juan Ramón Jiménez. En abril de 1957 se publica por fin la *Tercera antología* con la ayuda del poeta Eugenio Florit. Sin embargo, el poeta quedó hundido y abandonado a la muerte hasta el 29 de mayo de 1958, fecha en que fallecía de una bronconeumonía. Como rezaba en uno de sus aforismos en forma de epitafio, lo mató el sentimiento de dolor por la muerte de su esposa y la búsqueda inalcanzable de «belleza» inmanente: «Mi epitafio, suponiendo cómo será, que me mate la hermosura del mundo: *Pensó demasiado y sintió mucho más*» (Jiménez, 2007: 310). El 6 de junio recibía sepultura junto a Zenobia en el cementerio de Jesús, en Moguer.

cangrejo hueco del tercer fragmento de *Espacio*) en que su «dios» se había ya eclipsado tras el añorado viaje por mar de 1948. Sobre estas consideraciones, consúltese también: (Sánchez Barbudo, 1981: 124).

⁵⁹ «Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra» (Jiménez, 2007: 129), dijo el poeta en un célebre aforismo. Se podría afirmar, sin temor a equivocarse, que el proceso de creación de la obra poética de Juan Ramón es el más complejo de la literatura española contemporánea, pues desde la década de los veinte el autor empieza a concebir sus escritos como un «supertexto», que él llama «mi Obra», y no como poemas aislados o libros de poemas. Su producción escrita vendría a ser una especie de *work in progress*, término acuñado por Joyce que caracteriza bien la esencia de la obra inacabada, fragmentaria y dispersa del poeta moguerense. De hecho, como considera Alegre Heitzsmann (1999: 10), desde la edición de los libros *Poesía y Belleza* en 1923 hasta 1936 en que aparece *Canción*, el autor no había publicado ningún nuevo libro, dedicado como estaba de pleno al proyecto truncado por la guerra de sacar a la luz su obra completa totalmente revisada bajo el nombre de *Unidad: Obra poética*, que estaría formada por siete volúmenes de verso, siete de prosa y siete de complemento. Al final de su vida se propuso prosificar y ordenar su obra por materias en un vasto *corpus* de seis volúmenes que él quería llamar *Metamorfosis*, cuyo primer volumen iría dedicado a toda su poesía escrita desde 1896.

2.1.2. La Obra en marcha

Aunque la condición de exiliado y la presencia de otra lengua ajena ciertamente abrumaron mucho al poeta «trasterrado y deslenguado», se podría valorar positivamente este periodo al otro costado del Atlántico. Efectivamente, Juan Ramón reavivó en América su conciencia americanista y se convirtió en un hombre distinto⁶⁰. A pesar del exilio, el desarraigo existencial y su delicada salud, en suelo americano cambió ciertas costumbres y se hizo más sociable y tolerante con los demás. Durante este periodo, llamado «etapa suficiente o verdadera» o «último mar de la lírica de la Atlántida», el poeta fue tremendamente creativo y su poética alcanzó la esencialidad y transparencia perseguidas durante años. Profesionalmente, se dedicó básicamente a dar conferencias, impartir cursos en diversas universidades, revisar su «Obra» y, aunque sufrió cierta esterilidad creativa durante los primeros años del exilio, profesó una dedicación absoluta a la poesía. Aclaremos además que, a pesar de la consideración que en últimos años ha recibido su obra postrera, el Juan Ramón del tercer mar es todavía hoy un espacio poco explorado por la poesía y crítica contemporánea. Sin embargo, su vejez coincide precisamente con la etapa de su vida en la que escribió los mejores versos. Las razones del silenciamiento de la voz del poeta andaluz son múltiples, aunque primordialmente hay que achacarlo a la pulsión de la poesía española de posguerra hacia el texto realista de raigambre combativo, tan alejada de la poética cosmológica juanramoniana. Leamos cómo el propio Juan Ramón justifica –a través de un conocido aforismo– este «silenciamiento» intencionado:

Yo no creo que el poeta, como tanto se dice, y más con esta nueva y más verdadera guerra del mundo, deba nunca acomodar su poesía a las circunstancias; ahora, por ejemplo, a las de la guerra. No, no creo, no he creído ni creeré nunca en la poesía ni en el poeta de ocasión... El poeta «callará» acaso en la guerra porque otras circunstancias graves e inminentes le cojen el alma y la vida. (Jiménez, 2007: 168)

En este sentido, declaraba también José Ángel Valente:

En los años de posguerra, la lejanía, la funesta evolución de la poesía peninsular, la viciosa mala voluntad de las personas, hicieron de Juan Ramón una figura muy metódicamente

⁶⁰ Al respecto, en una carta a Díez-Canedo en 1943, le decía: «desde las américas empecé a verme, y a ver lo demás, y a los demás, en los días de España; desde fuera y lejos, en el mismo tiempo y el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916» (Jiménez, 1992: 242). A la espera de que la Residencia de Estudiantes publique el segundo tomo de su *Epistolario*, en nuestro estudio hemos consultado la edición antológica de Francisco Garfías de su correspondencia citada en la bibliografía.

silenciada, alejada, cuya obra no tuvo gravitación, para desgracia nuestra, en la escritura de estas latitudes. Sus libros finales lo llevan en el mundo de la experiencia poética mucho más allá de lo que alcanzó la llamada Generación del 27, en la que sólo hay dos poetas que acaso pueden ser aproximados a él en el orden de la intensidad creadora: Lorca y Cernuda. (Valente, 1999: 81)

No obstante, se hace preciso mencionar la meritoria labor que ha propiciado uno de los estudiosos de poeta moguerense que más ha trabajado en el sentido de reivindicar la poco atendida poesía de los cuatro libros de su último periodo. Se trata de Alfonso Alegre Heitzmann, quien con su edición de *Lírica de la Atlántida* en 1999 logró por primera vez recoger en un volumen la obra poética de Juan Ramón en su último mar, que tan deficientemente había sido editada. En 2001, Antonio de Campoamor González publicó la que es hasta la fecha la mejor biografía sobre Juan Ramón, *J. R. J. Nueva biografía*. Se trata de un bellissimo libro excelentemente documentado y de cuyas líneas este trabajo se declara deudor en lo que se refiere al tratamiento de los aspectos biográficos. En este sentido, estos últimos años han sido fructíferos gracias a la celebraciones en torno al periodo de conmemoración de la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez entre 2006-2008, que han dado lugar a la creación del Centro de Estudios Juanramonianos y a nuevas y reveladoras publicaciones en torno al poeta onubense. Citemos algunas de ellas: la actualización, revisión y ampliación de la enjundiosa bibliografía del autor llevada a cabo por su también biógrafo Antonio de Campoamor; la última biografía del autor, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta* (2003) de Rafael Alarcón Sierra, estudio que se adentra en los últimos años en la vida del autor moguerense; la publicación de varios monográficos como el número 705 de *Ínsula* en septiembre de 2005 o los números 78-79 de la revista *Turia* en 2006; el interés, desde el pionero trabajo de Michael Predmore en 1966, por la ignorada hasta entonces obra en prosa del autor, que ha revelado una lectura distinta y una nueva faceta de su escritura; la entrega estos últimos años de la *Obra poética (en verso y prosa)* en la colección «Biblioteca de Literatura Universal» de Espasa-Calpe; el esfuerzo de edición crítica de los libros inéditos de Juan Ramón que está realizando desde 2013 el grupo de investigación de la Universidad de Valladolid a cargo de Javier Blasco Pascual; el proyecto de publicación por La Residencia de Estudiantes de todo el epistolario bajo la dirección de Alfonso Alegre Heitzmann; las mencionadas ediciones facsimilares de Joaquín Llansó en colaboración con Rocío Bejarano de sus libros *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)* en 2008 y *Espacio y Tiempo* (2012); y, por último, los hasta ahora inéditos de bella prosa que en estos últimos

años vienen publicándose, como *Guerra en España*, *Viajes y sueños*, *Isla de la simpatía* o *Libros de Madrid*.

Las páginas que siguen irán dedicadas, en primer lugar, a situar *Espacio* en el último periodo del poeta; así como a dar cuenta de su ontogénesis, la contradictoria recepción que generó, las sucesivas ediciones y la trascendencia que el texto tiene en la poética de la postmodernidad. Además, en este apartado, trataremos de vincular *Espacio* a los presupuestos teóricos sobre la naturaleza del género del poema extenso moderno expuestos en el primer capítulo; demostrando así que –a pesar de las confesiones de Juan Ramón en el prólogo– es un texto canónico de esta modalidad textual y fundacional en la tradición hispánica del género. En segundo lugar, plantaremos una propuesta de lectura lineal aportando claves de interpretación según la ordenación estructural marcada voluntariamente por el autor a lo largo de sus fragmentos en prosa. En este sentido, evitaremos –como tradicionalmente se hace– leer el poema como una manifestación de arrebató y éxtasis rayana al *stream of consciousness*⁶¹. Al contrario, procuraremos mantener la distancia necesaria para analizar y valorar el texto por lo que es, una composición pensada y repensada, según muestran las variantes y notas organizativas que sobre el poema se han encontrado. Al hilo de la exégesis del poema, nos detendremos en los motivos o símbolos recurrentes y en los aspectos estilísticos que nos parezcan insuficientemente analizados por alguno de los dos estudios que con más rigurosidad se han elaborado sobre el poema: *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez* (1972) de María Teresa Font y *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema «Espacio»)* (1989) de Mercedes Julià.

⁶¹ El primero en asociar el poema *Espacio* a la escritura automática surrealista fue Gerardo Diego, quien en 1947 hablaba del «mecanismo asociativo» del pensamiento de *Espacio* en términos de «poesía automática»: «Baste decir que el poeta ha descubierto sin proponérselo la ecuación imposible del movimiento continuo, la poesía automática en que cada verso dispara el siguiente con la inocencia y la divina incongruencia cordial con que la onda del riachuelo se sucede a sí misma». Cita indirecta de la compilación de artículos críticos de A. Albornoz para Taurus: *Juan Ramón Jiménez* (Albornoz, 1980: 46). La denominación del poema de Jiménez como «escritura automática» ya se considera descartada por la crítica que ve en su discurso: por una parte, un monólogo de la conciencia sostenido por un *tempo*, un ritmo silábico y su estructura circular; y, por otra, un fluir del instinto poético bajo el control de la inteligencia. La idea de cierto *stream of consciousness* en su poesía fue catapultada por el mismo Jiménez quien, hablando de «mologuistas interiores» como Joyce, Perse o Eliot en el poema *Tiempo*, afirmaba que su monólogo interior era «sucesivo, sí, pero lúcido y coherente» (Jiménez, 2012: 220).

2.2. Génesis, historia redaccional y recepción de *Espacio*

Iniciamos nuestro estudio de *Espacio* clasificándolo dentro de las diferentes tipologías que de poema extenso establecíamos en el capítulo preliminar. En este sentido, formalmente se trata de un poema lírico unitario en prosa estructurado en tres fragmentos y, desde el punto de vista del contenido –al igual que *De rerum natura* de Lucrecio, *Bajo forma humana* de M. Luzi o *Blanco en el blanco* de E. de Andrade–, puede ser considerado un poema cosmogónico, «metafísico»⁶², ontológico, meditativo y «místico». ¿En qué sentido el poema *Espacio* representa el misticismo? Según Rudolph Otto, existen dos clases de experiencias místicas: una que va hacia el interior, sublimando el exterior, como en la obra de san Juan de la Cruz; y otra que va hacia el exterior enaltecéndolo. «El misticismo», señala Otto, «comienza por el sentimiento de una *dominación* universal *invencible*, y después se convierte en un deseo de unión con quien así domina» (Otto, 1994: 35). Este es, creo, el misticismo de Juan Ramón Jiménez, aquel en el que el poeta se considera un microcosmos simbólico del macrocosmos; en el caso de *Espacio*, este pasa –a través de su canto rapsódico– por un fenómeno de dilatación de su ser hasta sentirse totalidad y abarcar todo el universo. Por eso se podría pensar que su poema es más ontológico que metafísico, porque en él no se congrega nada que esté más allá de los límites marcados por las demarcaciones de la percepción humana. Por otra parte, desde el punto de vista del sujeto lírico que «canta y cuenta», se presenta como un poema extenso subjetivo en la línea de *El Preludio* de Wordsworth. Además el entretejido equilibrado entre la intensidad lírica –a través del fluir emotivo y rapsódico de la prosa– y el hilado entrecortado de la trama narrativa de carácter autobiográfico evidencian la naturaleza lírico-narrativa del poema.

2.2.1. Estado de la cuestión

Espacio se ajusta a la definición que del moderno género poético dio Octavio Paz y la investigadora Margaret Dickie definiendo en *On the Modernist Long Poem* esta nueva tipología poética en términos de extensión-duración y explicando este tipo de composiciones en

⁶² En conversación con Ricardo Gullón tratando la naturaleza de su libro *Diario*, Juan Ramón definía su idea de «lo metafísico» coincidente con la esencia de *Espacio*: «Es un libro metafísico: en el que se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales: el mar, el cielo, el sol, el agua...» (Gullón 2008 [1958]: 73)

función de la importancia que desempeña el tiempo en su gestación y desarrollo. En su libro, la estudiosa americana, rastreando la historia redaccional de *La tierra baldía*, *El puente*, *Paterson* y *The Cantos*, demostró que la gestación de estos poemas largos abarcaba periodos de más de diez años y, en la mayoría de los casos, el autor había ido publicando fragmentos de los mismos en revistas de poesía de su tiempo. Es paradigmático el caso de William Carlos Williams, quien –como Juan Ramón– diez años después de que *Paterson* saliera a la luz como poema completo en cuatro libros, le añadió un quinto libro a modo de epílogo constituyendo en realidad un *work in progress*, un compendio de gestación dilatada mediante composiciones publicadas independientemente o en revistas. En este sentido, *Espacio* (1942-1942/1954) es un poema paradigmático de esta tipología, ya que se gesta a lo largo de trece largos años y cumple dichos criterios. La tesis de Dickie exponía además que la mayoría de poemas extensos habrían surgido a partir de una idea primigenia, de un breve poema que debió de alcanzar tal complejidad psicológica en el autor que generó en el poeta una embriagadora pulsión incontenible por dar continuidad a la intención inicial. En el caso del poema largo meditativo de Jiménez, el verdadero motivos temático, punto de partida y de llegada respectivamente o eje vertebrador de su programa poético es la búsqueda de una conciencia interior individual (*yo histórico*) integrada en un estado de conciencia universal (*yo total*)⁶³ en el cual los límites entre espacio y tiempo asimilados por la interioridad se difuminan confluyendo en un punto cenital que da sentido pleno al tránsito de la vida a la muerte. Este tema clave en torno al que gravita su escritura última ya se hallaba trabado en la esencia de la mayoría de los poemas de su libro anterior al exilio, *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936), donde se expresa que el yo poético puede integrarse en una estación total que supone la conciencia de la vida eterna a través de la experimentación del eterno retorno, de que nada tiene principio ni fin y de que el mundo adquiere forma en su conciencia («Y lo soy todo», confiesa en «El otoñado»). En *La estación total* ya están latentes la poética de *Espacio* y el inicio de su tercera etapa «verdadera» o «suficiente» marcada –como considera Jordi Gracia– por «la conquista de un lenguaje esencial y por la transgresión de los límites de tiempo y espacio en el conocimiento de la propia conciencia del creador» (Gracia y Ródenas, 2011: 302).

⁶³ Según la denominación de Javier Blasco Pascual en la «Introducción» de *Juan Ramón Jiménez: Antología poética*.

Como cualquier conato para un estudio exhaustivo de nuestro poema extenso debe pasar por la contextualización en su trayectoria poética, señalemos que ya algunos de los poemas de *La estación total* establecían un sistema de relaciones ya aludido en el título de poemario y presentes en *Espacio*. En palabras del mismo Jordi Gracia:

... la *estación total* implica la derogación de las fronteras entre las estaciones del año, el comienzo de un tiempo absoluto y sin fisuras, en tanto que la *nueva luz* señala la novedad de un acceso epistemológico al mundo reflejado en la propia conciencia y que se transforma en revelación ontológica de ese conciencia. (Gracia y Ródenas, 2011: 302)

«Desde dentro», «Poeta y palabra», «La otra forma», «Hado español de la belleza», «Nada igual» y, especialmente, «El otoñado» (1935) expresan esa consubstanciación con la naturaleza. En «Desde dentro» la poesía se erige como centro del espacio del yo interior asimilador de toda la plenitud exterior: «Yo soy / el horizonte recogido» (Jiménez, 2006 [1978]: 787). En «Nada igual» plantea el conflicto de cómo conjugar la realidad exterior y el espacio interior a través de la poesía. En «Hado español de la belleza», el flujo y reflujo continuo de lo observado en lo exterior constituye una fuerza que lo vincula de forma immanente a lo divino eterno y a un estado de conciencia universal sin límites. En «Samoén», desde su plena conciencia del eterno retorno, el yo poético se hace poseedor de una corriente infinita y universal logrando un estado místico de fusión con ella. En «La plenitud» o en «La otra forma», se traza el recorrido de interiorización de la realidad externa y perpetua trascendida en el otro: «Hay que salir y ser en otro ser el otro ser. Perpetuar nuestra explosión gozosa» (Jiménez, 2006 [1978]: 789). El poema «Espacio»⁶⁴, perteneciente a la serie del libro denominada «La voluntaria M.», determina la muerte como un estado formal transitorio de la conciencia individual que está envuelta en la carnalidad y, con ella, es devuelta a la inmensidad de la conciencia universal. Finalmente, es «El otoñado» el poema donde Juan Ramón –como un Narciso– expresa con mayor júbilo la epifánica experiencia de conciliación y fusión del espacio propio y limitado del poeta con el universo externo:

Estoy completo de naturaleza, en plena tarde de áurea madurez, alto viento en lo aún verde traspasado. Rico fruto recóndito, contengo lo grande elemental en mí (la tierra, el fuego, el agua, el aire), el infinito.

Chorreo luz: doró el lugar oscuro; trasmino olor: la sombra huele a dios; emano son: lo amplio es honda música; filtro sabor: la mole bebe mi alma; deleito el tacto de la soledad.

⁶⁴ No confundir con el poema extenso *Espacio*, motivo de nuestro estudio, para el que emplearemos la letra cursiva.

Soy tesoro supremo, desasido, con densa redondez de limpio iris, del seno de la acción. Y lo soy todo. Lo todo que es el colmo de la nada, el todo que se basta y que es servido de lo que todavía es ambición.⁶⁵ (Jiménez, 2006 [1978]: 789)

Como vemos, el poeta es ya un dios, porque como un demiurgo conjuga en su interioridad («lo grande elemental en mí») la esencia infinita de lo externo («la tierra, el fuego, el agua, el aire»), nombra sin contención, incorpora su conciencia limitada a la corriente infinita de la conciencia universal, ilumina lo sombrío del espacio exterior («doro el lugar oscuro») y asume en su yo interior la totalidad externa («Y lo soy todo»). «El otoñado» es, sin lugar a dudas, el texto fundacional de la etapa «suficiente» de Juan Ramón y la base en la ontogénesis de su extenso poema donde –como si de una continuación de «El otoñado» se tratase– desde el inicio declara tajante: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». Hay, además, una total continuidad entre *Espacio* y el último libro que Juan Ramón escribió en España en el sentido de que el yo del poeta es otro, un yo que se reconoce fuera de sí formando parte de la naturaleza y en continua traslación inmanente a través de la realidad invisible. En las *Canciones de la nueva luz*, un total de sesenta y tres textos compuestos prácticamente antes de 1936 –aunque revisado, ampliado, concluso y publicado definitivamente en 1946 por la editorial Losada de Buenos Aires–, el poeta también formula su canto en torno a cómo su conciencia interior interioriza lo otro haciéndolo renacer en él. Destacamos el poema «¡Y alerta!», donde irrumpe, como en el final del tercer fragmento de *Espacio* («Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti: ¿me oyes, conciencia?»), un diálogo o un monólogo con su conciencia: «Tesoro de mi conciencia / ¿dónde estás, cómo encontrarte?» (Jiménez, 2006 [1978]: 815). En *Canciones* también se halla «Hueco», donde la conciencia interior no halla presencia en el mundo exterior y se esfuerza por adaptarse al silencio y a la oquedad que presencia; o «Mensajera de la estación total» y, en la tercera sección, «Luz tú», cuyo desenlace queda representado también por el vacío –como en el episodio del héroe hueco del tercer fragmento de *Espacio*– y la constatación del fracaso de la conciencia interior. En esta última sección, la conciencia fracasada renace en otras representaciones externas (el pájaro, la luz, el chopo, la rosa, la fuente, la mujer o la estrella), que el poeta concibe como formas perceptibles de

⁶⁵ En nuestro estudio y para referencias a poemas anteriores a la etapa del exilio de Juan Ramón, citaremos directamente de la segunda edición de *Leyenda* (2006), dado que la primera edición de 1978 (editada en Cupsa) es de difícil consulta. Con ello intentamos respetar al máximo la decisión del autor al final de su vida de presentar parte de su obra prosificada (al igual que hizo con *Espacio*). Según su designio, *Leyenda* sería el primero de los seis volúmenes dedicado a toda su poesía escrita desde *Nubes sobre Moguer* (1896) hasta *De ríos que se van* (1956).

eternidad. Estos seres constituirán el universo del poema, representando la plenitud de lo otro como única esperanza de la conciencia ante la presencia de la ultimidad y su vacío. Este estadio silente de no-lugar y no-tiempo representa el universo en el que hemos de ubicar el yo poético de *Espacio*: un mundo de afortunados seres ajenos al poeta, como el «mirlo» o el «gorrión», que traen su canto renovado cada primavera y en los que también cada primavera el poeta quiere encarnarse, dado que representan la imagen viviente del eterno retorno («el retorno gustoso de la vida», nos dice en «En flor 50», que remite a la experiencia de renovación que su quincuagésimo estadio le ofrece).

Se puede apreciar también otro diálogo intertextual –perceptible en el despliegue conceptual de símbolos isotópicos recurrentes e intertextuales– entre «El otoñado», la prosa «El chopo solitario» y las siguientes líneas del primer fragmento de *Espacio*, donde el poeta evoca la Colina de los Chopos de la Residencia de Estudiantes:

Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: «Termínate en ti mismo como yo». (Jiménez, 2012: 123)⁶⁶

Yo lo veía ya en mis hondos sueños de adolescente, doblado, como un indómito arco de fuego, por el viento grande del vehemente crepúsculo de otoño –de esos ocasos cortos, ácidos, únicos, casi falsos, que levantan hasta su sorda negación al cénit–; como un prodijioso⁶⁷ meteoro de la tarde –súbito mártir secreto, arraigado sólo a su misterio errante–, derramando inútilmente en el potro de la alta soledad sus chispas bellas, gotas de roja luz, divinas hojas de oro. (Jiménez, 1970 [1958]: 89)⁶⁸

Hablaremos con más detenimiento de la simbología del «chopo», el «pájaro» y otros elementos naturales en *Espacio*; pero destaquemos ahora la importancia de cómo en los tres textos referidos se congrega el tiempo en el espacio. Advirtamos además que –más que el espacio físico– Juan Ramón define la propia conciencia y sus movimientos internos de flujo y reflujo como la búsqueda de una fusión del ser individual con la conciencia universal a través de la escritura. Con respecto a su libro posterior, *En el otro costado*, y retomando la tesis de Margaret Dickie, ¿quién podría negar que poemas como «Los pájaros de yo sé

⁶⁶ En lo sucesivo, por reproducir las fuentes facsimilares y por ser la más actual y completa, citaremos y tomaremos como punto de referencia del poema *Espacio* la edición de Llansó y Bejarano (2012).

⁶⁷ Aquí y en todas las citas de Juan Ramón se respetará su particular ortografía, que cambia la *j* por *g* en «ge» y «gi» y la *x* por *s*.

⁶⁸ Citaré siempre la prosa de Jiménez (a excepción de las cartas y las entrevistas) a partir de la edición *Páginas escogidas (Prosa)* seleccionadas por Ricardo Gullón.

dónde», «Árboles hombres», «En la mitad de lo negro», «Dios visitante», «Volcán errante», «Del fondo de la vida» o «Con ella y el cardenal» no estuvieron en la base fundacional o formaron parte de *Espacio* y, posteriormente, fueron descartados?

Como hemos ido avanzando, *Espacio* es un poema extenso en tres fragmentos con una historia redaccional⁶⁹ espaciada y compleja. Los dos primeros fragmentos corresponden a los años 1941 y 1942 y se compusieron en La Florida cuando el poeta tenía unos 60 años; la génesis del tercero representa una gran incógnita ya que, aunque quizá fuera gestado al mismo tiempo y en el mismo lugar que los otros dos, fue concluido y editado en 1954 – como demuestra el tono de la composición –, cuando Juan Ramón ya vivía en Puerto Rico. Este desorden cronológico y temático propicia al poema mayor interés aun si cabe. Pero, como sostiene Alfonso Alegre, la génesis de *Espacio* no es producto de ningún «milagro», ni un hecho aislado del resto de la obra del autor. No solo es inseparable del libro en que el poema está incluido, *En el otro costado*; sino también del inmediatamente posterior a este, el titulado *Una colina meridiana*; y también a *La estación total*. Las dos fechas (1941-1942) que adoptamos como punto de partida para la composición de este interminable monólogo jalonan momentos importantes de su trayectoria poética y nos desvelan algunos aspectos que nos pueden ayudar a interpretar la historia redaccional del poema. Pero, ¿cuáles eran las pulsiones o las condiciones de vida, geográficas o físicas en las que fue compuesto? Hemos hablado sobre cómo los primeros años de exilio de Juan Ramón en Puerto Rico y Cuba representaron un impedimento para el desarrollo de la labor poética; sin embargo, fue su definitiva instalación a partir de 1939 en Coral Gables –ese «trozo americano de Andalucía»– el momento decisivo que provocó en el poeta un sentimiento de reconciliación con el mundo, el redescubrimiento del paisaje y la firme consideración de que no existen más fronteras que las de la propia conciencia humana.

⁶⁹ Sintetizaremos aquí la historia redaccional de *Espacio*, dejando para el cuerpo del texto los datos más relevantes. El primer fragmento se publicó en verso libre por primera vez en *Cuadernos Americanos*, II (1943), núm. 5, pp. 191-205; el segundo, en la misma revista III (1944), núm. 5, pp. 181-183. El primer fragmento apareció, copiado de *Cuadernos*, en *Las cien mejores poesías españolas del destierro*, seleccionado por Francisco Giner de los Ríos, México, Signo, 1945, pp. 4-19. El 11 de enero de 1953, *La Nación* de Buenos Aires publicó una parte del fragmento tercero, en prosa. Finalmente, en 1954 se dio a la luz el tercer fragmento junto a los dos primeros en prosa en la revista *Poesía Española*, núm. 28, abril de 1954. Tras esta, de nuevo se editaron los tres fragmentos en prosa en la mencionada *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1957, pp. 851-880; y en la referida edición en la anterior nota, *Páginas escogidas (Prosa)*, selección de Ricardo Gullón, pp. 17-37.

Y, finalmente, ¿qué cristalizó la redacción del poema? Está claro que el sentimiento de soledad y extranjería provocados por el exilio están en el germen de la escritura de aquellos años; pero, sin lugar a dudas, «la embriaguez rapsódica» que genera la pulsión creativa del poema y su forma extensa derivan sobre todo de la contemplación extasiada de la planicie ilimitada de las marismas de La Florida, que aúnan mar y tierra. En una entrada de Zenobia a su *Diario* el 10 de noviembre de 1939 comentaba que Juan Ramón estaba otra vez lleno de inspiración y añadía: «Las casas blancas, techos de teja y pinos le recuerdan a Moguer y su nostalgia fluye en verso. Es una suerte que vea a Moguer a distancia» (Camprubí, 1995: 146). Mercedes Julià en su artículo «Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez» da relevancia a otra entrada de Zenobia el día 3 de abril de 1940, donde describe el momento epifánico que para Juan Ramón representó observar la inmensidad de las marismas de La Florida en una excursión en la que los Jiménez visitaron los Everglades (terreno pantanoso con una extensión de 6.000 kilómetros cuadrados que parece no terminar nunca) en 1940, un año antes de escribir *Tiempo y Espacio*:

No le dije a J.R. hasta última hora que íbamos a cruzar los Everglades en su punto más amplio, y de nuevo, las descripciones que nos habían hecho, nos tenían nerviosos, así es que salimos a las 7.00 a.m. y nos encontramos atravesando, no el desierto que nos habían dicho, sino una extensa área pantanosa con unos pinos finos como con plumas y tal cantidad de vida silvestre que daba gusto. Las graciosas garzas de cuello largo salieron volando del agua en bandadas, asustadas por el ruido del automóvil. Había también unas horribles y grandes auras, que son como buitres, cebándose en cualquier cosa muerta que les hubieran dejado los que viajan de noche. Pasamos al lado de los restos de por lo menos 4 pequeños animales de mucho pelaje, J.R. insistía en que eran zorras... (Camprubí, 1995: 201)

«A raíz de esta visita», nos dice Julià, «las marismas de la Florida se convierten para Juan Ramón en símbolo-marco o escenario ideal donde la unión de los dos ámbitos en que se resumían sus vivencias era posible: el de su niñez en Huelva, lugar de marismas, y el de su madurez en América» (Julià, 2001: 63). Añadamos a la tesis de Julià que, en ese marco paisajístico, también evidenció Juan Ramón la idea de que no hay límites entre espacio y tiempo, porque era en ese «aquí» y ese «ahora» de la visita a los Everglades donde estaba descubriendo una orografía y cronología íntimas que ponían en conexión el paisaje de Moguer y de España o las vivencias pasadas en su país con el entorno y la vida a la que se había visto abocado a vivir. La estudiosa coteja la misma anécdota de la excursión a las marismas floridianas descrita de diversas formas en *Tiempo y Espacio*. Señalemos una «región de intersección» entre ambos poemas, comprobando cómo el poeta moguerense detalla con

estilo telegráfico en *Tiempo* cada animal observado y la experiencia mística («ausencia vertical completa», la llamaba él) de presenciar la naturaleza en estado puro, pero interiorizada en él:

El zorro destripado en la noche por un auto cegador, el conejo yerto en medio del camino, con la boca y los ojos más que vivos. Las auras negras volando en el aire aún de agua, cerca, por ellos, conejo y zorro [...] Las grullas blancas que se levantan volando elásticas, blandas como flores. La serpiente que pasa en ondas rápidas, y la matamos con la rueda. La pareja de lentas tortugas. La mariposa ocre muerta como una flor, contra el cristal. El cangrejo que corre con la boca abierta. Paludismo. Nubes rosas en el mediodía. Confusión de cerebro y sol. Nos detenemos. ¿Alguien, algo me ha llamado? Salgo al aire libre. Lejanos rumores de día libre. De pronto, todo el rumoroso silencio y nosotros solos. Todo fundido, vida, muerte, verdor, hambre, asco; presente y lejanísimo estado de armonía total de la que soy a un tiempo centro y distancia infinita [...] Todo parece que me desconoce. Qué extraño me siento caminando vestido por este camino de las marismas inmensas. Y yo lo reconozco todo. A nadie, a nada le intereso y a mí me interesa todo. Veo toda la naturaleza como algo mío y ella me mira toda como algo ajeno... (Jiménez, 2012: 237-238)

En el poema *Espacio*, se hace referencia a esta misma visita a los Everglades, pero ahora las marismas simbolizan la unidad dentro de la diversidad y lo real-descriptivo da paso a lo visionario: «lo que me interesa es libertar sensación e inquietud» (Jiménez, 1992: 236), dijo en una carta a Luis Cernuda. Observemos cómo el poema *Espacio* –descartando lo anecdótico o narrativo– intensifica el aspecto emotivo de lo observado y la unidad cósmica:

Las copas de veneno, ¡qué tentadoras son!, y son de flores, yerbas y hojas. Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento, arpas de luna y sol en ramas tiernas, colgaduras ondeantes, venenosas, y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo; veneno todo, y el veneno nos deja a veces no matar [...] Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melenas, en medrosos, extraños ondeajes... (Jiménez, 2012: 126)

[...] ¡Las marismas llenas de bellos seres libres, que me esperan en un árbol, un agua o una nube, con su color, su forma, su canción, su jesto, su ojo, su comprensión hermosa, dispuestos para mí que los entiendo! (Jiménez, 2012: 132)

Como hemos ido apuntando a lo largo de nuestro trabajo, la larga gestación de todo poema extenso presupone un periodo dilatado de planificación y redacción, cuestión que nos alienta a rastrear por los papeles íntimos de sus autores (diarios, cartas, memorias, entrevistas, aforismos...) y cotejarlos con el texto definitivo. Así lo haremos en el caso de *Espacio* y de los dos restantes poemas largos objeto de nuestro estudio. Los especialistas en Juan Ramón están de acuerdo en que el primer testimonio implícito de la escritura de *Espacio* se halla en una carta remitida a Pablo Bilbao Arístegui el 2 de febrero de 1941 desde Coral Gables, en la que aporta dos referencias latentes en el poema: los conciertos que él y

Zenobia escuchaban por la radio los domingos por la tarde dirigidos por Bruno Walter en el Carnegie Hall de Nueva York o la evocación del mítico director de orquesta Toscanini describiendo un viaje que ambos hicieron a Nueva York para verle dirigir un concierto de Brahms. También es especialmente significativa para la interpretación de *Espacio* una declaración dada en la carta remitida a Pablo Bilbao Arístegui: «Los domingos vamos al mar, de color indescriptible, a las marismas llenas de pájaros espléndidos. Como esto es todo llano, el cielo da una medida hermosa de su infinitud» (Jiménez, 1992: 196). Es evidente que en su imaginario poético ya germinaba la idea de un poema que expresara esa idea de inmensidad espacio-temporal. En la misma carta también formulaba: «Trabajo, además, en dos libros nuevos, uno de verso y otro de prosa» (Jiménez, 1992: 195). Juan Ramón se refiere, sin lugar a dudas, a los poemas *Espacio* y *Tiempo*, textos que según estos testimonios fueron redactados simultáneamente. Señalemos que, aunque Juan Ramón los concibiera inicialmente como libros independientes, dado el paralelismo de temas y de escritura, formaban realmente parte de un proyecto único. Así lo considera Blasco Pascual:

Los dos textos, como conjunto, surgen del replanteamiento del yo, como *historia* —en esa «escritura del tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico», que es *Tiempo*— y como *espacio de conciencia* —en ese «poema de espacio» que es *Espacio*—. (Blasco Pascual, 1987: 92)

Finalmente, *Espacio* se publicaría como una sección de *En el otro costado*, libro que —como otros— quedó inédito y sufrió múltiples revisiones. Sin embargo, las referencias explícitas a ambos poemas aparecerían más tarde, en 1943, a través de las confesiones hechas por el autor en dos cartas. Una iba dirigida a Luis Cernuda desde Washington en julio de 1943. En ella nos aportaba el dato revelador de que la historia redaccional del poema se inició en 1940:

Yo he desdeñado siempre, y más cada día, el *asunto* y la *composición*. Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición; y lo que me interesa es libertar sensación e inquietud. Le recuerdo aquellas felices líneas del español Jorge Santayana, que traduje hace años: «pero la poesía es algo secreto y puro, una percepción mágica que enciende el entendimiento un instante, así como los reflejos en el aguainquietos y fujitivos. Mi verdadero poeta es el que coje el encanto de cualquier cosa, de cualquier algo, y deja caer la cosa misma. (Jiménez, 1992: 236)

Ahora, hace tres años, tengo en mi lápiz un poema que llamo «Espacio» y sobrellamo «Estrofa», y llevo ya de él unas 115 páginas seguidas. Pero, sin asunto, en sucesión natural. Creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es retórica, «lo

que queda», la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de «lo que queda», hasta llegar un día a no escribir. (Jiménez, 1992: 237)

La otra, dirigida desde Washington al crítico Enrique Díez-Canedo el 6 de agosto de 1943, nos transmite una idea clara de cómo la dimensión espacio-temporal de ambas composiciones surge de la imagen de inmensidad⁷⁰ suscitada por La Florida:

En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. Antes, por Puerto Rico y Cuba, había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias [...] La Florida es, como usted sabe, un arrecife absolutamente llano y, por lo tanto, su espacio atmosférico es y se siente inmensamente inmenso. Pues, en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero, *Espacio*; el segundo, *Tiempo*, y se subtitulan *Estrofa y Párrafo*. (Jiménez, 1992: 243)

Esta pulsión generada por la contemplación de la inmensidad fue recurrente a lo largo de los más de diez años en que el poema se fue gestando y revisando. Tal es así que en una conversación con Ricardo Gullón el 4 de marzo de 1954, cuando revisaba el tercer fragmento y lo estaba preparando para su definitiva publicación, todavía tenía muy presente la analogía entre las marismas floridianas, la orografía de su Huelva natal y *Espacio*. De esta manera se lo recordaba al crítico:

¿Conoce usted Miami? –me pregunta Juan Ramón–. Es un arrecife de coral que se presenta como una línea horizontal, recta. Pues bien, esa línea y ese paisaje me hicieron concebir según es el poema “Espacio”, en cuya revisión estoy hoy trabajando. El poema quiere ser también algo de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuamente. A propósito de este poema, Gerardo Diego dijo que cada verso echa fuera al anterior. Y yo lo compararía también con un friso. Miami es como el poema: llano, amplio, sin una colina ni un obstáculo que se oponga a la vista: todo es espacio abierto, libre. (Gullón, 2008 [1958]: 120-121)

⁷⁰ Howard T. Young revisó en su artículo «Génesis y forma de “Espacio” de Juan Ramón Jiménez» la predisposición del poeta hacia la inmensidad desde su primera época. Allí cuenta la anécdota de que Juan Ramón, cuando tenía dieciséis años, tras oír por primera vez a Chopin en la casa de una melómana moguerense, salió de allí enloquecido y arrebatado dando un paseo por la planicie de su pueblo. Años después, entre 1925 y 1935, lo narraba de esta manera en una de sus evocaciones de tipo autobiográfico: «...me salía al alto del Cristo, sobre la ribera, extensión, ámbito inmenso, perspectiva total, mar, marisma, monte y río bajo un ciclo enorme que siempre era la salida, el lado mejor, el escape de mi fantasía... me quedaba fijo no sé cuánto tiempo en una ausencia vertical completa» (Jiménez, 1961: 278-279).

Por otra parte, resulta extraño que en la carta remitida a Cernuda ya no mencione (como sucedía en la de Pablo Bilbao, a tan solo un mes vista) la redacción paralela de *Espacio* («Estrofa») y *Tiempo* («Párrafo»). Y, por otra parte, ¿a qué 115 páginas se refiere Juan Ramón en su carta a Cernuda, si los dos fragmentos del poema no abarcan ni siquiera unas cincuenta? Quizá se estuviera refiriendo a páginas manuscritas, pero estas declaraciones nos hacen considerar la posibilidad de que ambos poemas podrían haber sido realmente concebidos como un solo proyecto y de que *Tiempo*, texto autobiográfico en prosa («fusión memorial de ideología y anécdota»), que Juan Ramón abandonó y nunca tuvo intención de publicar, podría tratarse en realidad de un borrador «paralelo», que daría cuenta del asunto, la reflexión desordenada y la retórica compositiva del verdadero texto definitivo en verso libre: *Espacio*. No olvidemos que en el breve prólogo que encabeza *Tiempo* nos da una idea clara de que *Espacio* es una forma de escritura poética elevada que refleja la instantaneidad vertical y *Tiempo*, por el contrario, simple prosa que transcurre en horizontal como suceden los días y las horas. Reproducimos aquí el mencionado «prologuillo»:

La Florida, toda espacio, buena de volar, que me dio el alto poema en verso «Estrofa», me ha dado, tierra llana (baja) buena de andar, «Párrafo», un libro largo de prosa. Dos profundidades, otra vertical al cenit y al nadir, y una, esta, horizontal, a los cuatro sinfines. (Jiménez, 2012: 217)

Tiempo es, como afirmaba su amiga y biógrafa Graciela Palau de Nemes, «un manuscrito inédito no listo para publicación» que, por razones que desconocemos, desatendió apenas iniciado y sobre el que no volvió nunca más. Escriben Llansó y Bejarano: «Su inacabamiento es absoluto, como si en algún momento Juan Ramón se hubiera olvidado de él y lo hubiera abandonado definitivamente» (Jiménez, 2012: 43). De hecho, en *Tiempo* no hay esquema argumental desarrollado de una manera lógica ni, mucho menos, cronológica. Con un aparente desorden y en un presente actualizado nos encontramos reflexiones sobre su escritura; opiniones críticas sobre otros autores («Fragmento 5»); recuerdos de momentos vitales determinantes; observaciones sobre la vida política española vista desde el exilio («Fragmento 3»); evocaciones sentimentales de su Andalucía («Fragmento 6»), etc. Ese «lo que queda» esencial pudo ser realmente *Espacio*, el resultado poético de la sensación instantánea posterior a lo vivencial de *Tiempo*, que no era más que «anécdota» y «composición», como rezaba en su carta a Cernuda. Leyendo entre líneas del «Prólogo» a *Espacio*, se puede comprobar cómo surge de la pluma de Juan Ramón una clara apoyatura a nuestra tesis de considerar *Tiempo* como literatura «adjunta» a *Espacio*: «Creo que un poeta

no debe carpintear para “componer” más extenso un poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar este como literatura adjunta». (Jiménez, 2012: 119). Nicanor Vélez en su revelador artículo «*Espacio* o el movimiento del tercer mar de Juan Ramón Jiménez» hace referencia a las relaciones externas *Espacio* con el resto de su obra y, de manera especial, con *Tiempo*. Con estas palabras explica el poeta y editor colombiano el verdadero sentido del término «carpintear» del que habla el prólogo a *Espacio*:

Carpintear aquí no quiere decir trabajar, pulir, labrar, corregir o construir el poema. Pues como bien sabemos, no solo trabajó «Espacio» internamente (corrigiendo, quitando, añadiendo, puliendo, sacando o relacionando partes para hacerlas, finalmente, poemas independientes), sino que además le buscó sus relaciones externas con el resto de su obra: intentó hermanarlo con su poema *Tiempo*, lo hizo parte de su libro *En el otro costado* y lo insertó en una unidad mayor: *Lírica de una Atlántida*. Por tanto, creo que *carpintear* hay que entenderlo en otro sentido. Tal vez lo que le molestaba realmente a Jiménez era que alguien para hacer más largo un poema jugara al *añadido*, al *collage* y renunciara por completo a la poda. Recordemos también que en esa época Juan Ramón Jiménez se había convertido en un verdadero maestro de la contención, la síntesis y la depuración; sin descartar que, muy posiblemente, nunca llegó a entender ni a compartir el gusto por poemas como *The Waste Land* de Eliot o *Anabase* de Saint-John Perse. (Vélez, 2006b: 215)

Con «carpintear» –estoy totalmente de acuerdo con Vélez– Juan Ramón entiende el método de composición de un poema largo como si en realidad fuese una *suite* de fragmentos inconexos e imbricados artificialmente. Construir un poema por adición, pulir o corregirlo no es «carpintear»; sino ceñirlo y ajustarlo a la expresión esencial del ritmo interior y la conciencia del poeta. En otras líneas del prólogo, el mismo Jiménez esboza su idea acerca de *Espacio* como un «poema de lo que queda», tras desechar de él lo argumental. Sirvan estas palabras de apoyatura a nuestra tesis:

Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia... Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en nosotros la contemplación de la permanente mirada indecible de la creación: la vida, el sueño o el amor». (Jiménez, 2012: 120)

Tratemos el otro aspecto discutido de la génesis del poema juanramoniano, la historia de su composición. Joaquín Llansó y Rocío Bejarano en el estudio introductorio a su nueva edición de *Tiempo* y *Espacio* insisten en la idea de rebatir la extendida opinión que considera

Espacio como «testamento poético»⁷¹ de Juan Ramón. La crítica –declaran ambos estudiosos– parte del error de considerar que el polémico tercer fragmento fue compuesto en la fecha de su revisión y posterior publicación (1953-1954) y no entre 1940 y 1945, fechas en las que ellos piensan que se compuso todo el poema (incluso el tercer fragmento) de manera unitaria. «No cabe», declaran, «querer ver en ellos algo así como distintos estados de ánimo, distintos cantos en cada uno de los fragmentos que los componen, y sin embargo así han querido verlo algunos» (Llansó y Bejarano, 2012: 35). La supuesta falsa interpretación proviene también de la opinión del crítico Antonio Sánchez Barbudo, quien en *La segunda época de Juan Ramón Jiménez* (1962) planteó por primera vez la cuestión de la fecha de composición del tercer fragmento del poema:

No sé de cuándo será el primer borrador de este fragmento último. A veces, por lo que dice, parece estar escribiendo en Florida, y otras sólo recordando Florida. Probablemente este fragmento tercero fue empezado en Florida y corregido y terminado más tarde en Puerto Rico. (Sánchez Barbudo, 1962: 216)

Dos años después, en su introducción a la edición de *Animal de fondo*, consideraba que el tercer fragmento reflejaba el bajo estado de ánimo en que encontraba Juan Ramón tras su viaje de vuelta de Uruguay y Argentina. En definitiva, Sánchez Barbudo defendía que había sido redactado en Puerto Rico, en los últimos años de creación del poeta (1953-1954) y constituía, por tanto, su «testamento poético». Como ya ocurría con la interminable corrección de sus poemas breves, fueron muchas las revisiones que sufrió desde la gestación de *Espacio* en 1941 hasta la fijación ecdótica y su definitiva publicación –prosificado, corregido por el propio Juan Ramón y en tres fragmentos– en la revista *Poesía Española* en 1954 bajo el título y subtítulo de *Espacio (3 Estrofas)*. Su primera edición *Espacio (una estrofa)*⁷² se corresponde con el actual «Fragmento primero» de los tres y se publicó en

⁷¹ La referencia de Llansó y Bejarano a la opinión generalizada del poema extenso de Juan Ramón como la culminación de la obra juanramoniana procede de las consideraciones de Díaz de Castro en su artículo «*Espacio* como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez», donde coincide con otros críticos en que *Espacio* ha de estudiarse integrado en el conjunto de su obra, «culminándola como el resultado final de la introspección de Juan Ramón en su ideología poética y de la reflexión sobre las fronteras de la creación artística». Y añadía además que «más que suma, recapitulación o autobiografía, se trata de un texto final de Juan Ramón sobre la culminación de la obra y sobre las postrimerías, (...), el paso que da el autor en “Espacio” es una controversia que deja abierta esta última obra y la Obra entera», (Díaz Castro, 1991: 268). Para Llansó y Bejarano *Espacio* no representa el «testamento poético» de Juan Ramón, sino *Dios deseado y deseante*. De esta manera lo reafirmaban ambos editores en la presentación de la nueva edición: «A través de los manuscritos se puede demostrar que *Espacio* está escrito antes de 1945. A partir de los cincuenta comenzó a prosificar su obra entera. Cambió y corrigió cosas, pero todo estaba escrito antes de ese año».

⁷² En *Cuadernos Americanos*, México, Año II, Vol. XI, núm. 5, septiembre-octubre, 1943, pp. 191-205. Para nuestro estudio, nos hemos remitido a su reproducción facsimilar en el «Apéndice 2» (Jiménez, 2012: 313-

1943 en México en la revista *Cuadernos Americanos*. Esta edición primera ya venía acompañada por el «Prólogo». En 1944 se publicaba en la misma revista el segundo fragmento con título «Espacio (fragmento primero de la segunda estrofa). Cantada»⁷³. Ambas publicaciones en verso libre aparecerán conjuntamente en *Las cien mejores poesías del destierro* (1945), edición a cargo de Francisco Giner de los Ríos para la editorial Signo de México.

Sin embargo, existe una versión mecanografiada anterior a las de *Cuadernos Americanos* archivada en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la biblioteca del Recinto Universitario de Río Piedras en Puerto Rico. Tal vez sea la primera hecha a partir del original manuscrito, donde Juan Ramón iba tachando las palabras que dictaba a Zenobia y después reproduciría en la copia manuscrita. Se considera la primera, aunque no se conoce la fecha exacta, porque en ella aparecen algunos versos que fueron marcados con un paréntesis en tinta roja y desechados de la versión definitiva de *Cuadernos Americanos*. Algunos de estos fragmentos rechazados se publicaron de manera independiente *a posteriori* y otros –publicados con anterioridad en revistas de la época– se añadieron al poema. Ejemplos de ello son: «Cantada», con título inicial «Al grito de las cimas», ubicado definitivamente en el fragmento tercero; «Como nosotros» (con otros títulos, «Para mi paso por debajo de ellas» y «Marismas verdes, azules»); «No están gozando», insertada al fragmento tercero con muchas variantes; y, por último, el caso más conocido es el del poema en prosa «Leyenda de un héroe hueco» (el diálogo final con su propia conciencia), publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 11 de enero de 1953 e incorporado después con pequeñas variaciones como síntesis de *Espacio*. Este último había sido publicado con anterioridad en verso en 1948 con título «Un héroe hueco».

En definitiva, el hecho de que el poema se esté componiendo y revisando durante años pone en entredicho la tesis de Joaquín Llansó y Rocío Bejarano, que considera que toda la composición se gestó entre 1941 y 1945, correspondiendo así a un solo momento

332) de la edición de Llansó y Bejarano; del mismo modo –a fin de consultar las múltiples correcciones manuscritas del poeta sobre el texto ya editado–, hemos revisado los originales corregidos del prólogo y la copia apenas corregida posteriormente del fragmento primero de la misma edición de *Cuadernos Americanos*, que se vuelven a reproducir en el «Apéndice 3» (Jiménez, 2012: 333-354).

⁷³ En *Cuadernos Americanos*, México, Año III, Vol. XVII, núm. 5, septiembre-octubre, 1944, pp. 181-183. También se halla en «Apéndice 2» de la edición de Llansó y Bejarano, aunque en este caso sin correcciones.

redaccional y un único estado de ánimo. Del mismo modo, Alfonso Alegre Heitzmann en su mencionado artículo «Génesis, contexto y versión final de “Espacio”: algunas consideraciones», publicado por la Fundación Gerardo Diego en abril de 2007 (junto al facsímil mecanografiado de la copia que Juan Ramón remitió a Juan Guerrero Ruiz para que llegara a manos de José García Nieto y este lo publicara en *Poesía Española*), decía que *Espacio* es «un poema de poemas», un conjunto de fragmentos resultado de la poda del poema texto inicial (115 páginas seguidas, como le dijo a Luis Cernuda). A partir de ese texto borrador, Juan Ramón fue quitando partes hasta dejar el poema en su versión definitiva o haciendo de estas partes poemas independientes posteriormente incluidos en los distintos libros en que estaba trabajando en los años de la década de los 40. Alegre también defendía allí que el tercer fragmento tuvo una historia redaccional paralela a la de los dos primeros fragmentos o, al menos, que ya estaba escrito antes de su prosificación en 1954. El crítico se basa en que hay algunos poemas como «Octubre más extraño» (*Una colina meridiana*), el mencionado «No están gozando» o «Como nosotros», iban a formar parte de *Espacio* y después fueron incluidos en los libros que datan entre 1943 y 1944 como *Hacia otra desnudez* y *Lírica de una Atlántica*. Al contrario, otros poemas de la misma época como «Al grito de las cimas», «Como nosotros» o «No están gozando»⁷⁴, que tratan sobre el diálogo final con su propia conciencia, fueron compuestos de manera independiente con variantes y añadidos e incluidos posteriormente en el tercer fragmento de *Espacio*.

Decía Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* que la obra es la espera de la obra. La idea tan juanramoniana de forjar su obra como un continuo *work in progress* y el hecho de entender la creación literaria como un constante hacerse sin límites que clausure ese proceso nos hace al menos tener la certeza de que el poema *Espacio* fue la espera de sí mismo a lo largo de sus más de diez años de gestación y que es, por tanto, su testamento literario. Además, la publicación en verso de «Un héroe hueco» en 1948 nos hace pensar que quizá Juan Ramón tuviera un proyecto inicial de su «Fragmento tercero» en el mismo momento redaccional de los dos primeros fragmentos; pero fue entre 1948 y 1953 cuando debió realizarse la redacción definitiva (si es que esto se puede decir de algún texto suyo). De ello da cuenta el propio Juan Ramón quien, a raíz de unas declaraciones que Guillermo de Torre realizó

⁷⁴ Consultado en reproducción del «Apéndice 4.8» de la edición de Joaquín Llansó y Rocío Bejarano (pp. 441-466).

declarando que el cangrejo simbolizaba a la crítica, escribió en una carta a este el 20 de enero de 1953 rechazando dicha interpretación y demostrando que el poema *Espacio* es una composición que, a pesar de las consideraciones de su prólogo, se ha ido gestando con un hilo común a partir de poemas que había ido publicando como breves composiciones independientes en diversas revistas y diarios:

No sé qué es eso que dice usted de un crítico. Forma parte del poema más largo *Espacio*, cuyos fragmentos he venido publicando hace años en diversas revistas. Cuenta un suceso real ocurrido en las marismas de Miami, y no hay en sus versos alusión ninguna a nadie. (Jiménez, 1992: 205)

Lo cierto es que se podría decir que hasta principios de 1954 –ya en Puerto Rico– Juan Ramón estuvo trabajando y prosificando su poema extenso, tal y como confesó a Ricardo Gullón en marzo de ese mismo año:

El poema, cuando se publicó en Méjico, tenía una sola estrofa. Ahora tiene tres, muy amplias. Voy a publicarlas, si las quieren, en *Poesía española*, revista que me agrada, y las daré en forma de prosa. Para mí, como le dije hace tiempo, sólo es verso lo que tiene asonante o consonante. La rima es la que limita. (Gullón, 2008 [1958]: 149)

Por tanto, a pesar de la insistencia de Alfonso Alegre y otros críticos, no hay por qué creer lo contrario. Además, en unas notas que se conservan en la Sala Zenobia-Juan Ramón, Jiménez declaró sus dudas de si publicarlo en México, Argentina o España. Finalmente, él mismo dispuso y remitió la copia del texto en veintiséis folios –mecanografiados y numerados a lápiz en arábigos en el margen superior derecho– a José García Nieto, quien por cortesía entregó a su vez en mano a Gerardo Diego para finalmente ser publicado en abril de 1954 en el número 28 de la revista madrileña *Poesía Española* dirigida por José García Nieto desde Madrid. El primero de estos folios (que sí era un original macanografiado) era la portada que contenía el título, subtítulo, la división en tres fragmentos con sus subtítulos correspondientes («Sucesión», «Cantada», «Sucesión»), la datación con el lugar donde se compuso o fue inspirado cada fragmento («Por La Florida, 1941-1942-1954») y, por último, la dedicatoria a Gerardo Diego («A Gerardo Diego, que fue justo al situar, como crítico, el “Fragmento primero” de este “Espacio”, cuando se publicó, hace años, en Méjico. Con agradecimiento lírico por la constante honradez de sus reacciones» [Jiménez, 2012: 117]). En estos términos se refería Juan Ramón a la publicación fragmentaria de *Espacio* en una carta a García Nieto fechada el 27 de febrero de 1954 que acompañaba al manuscrito:

Publiqué un tercio de este poema, hace unos diez años, en los *Cuadernos americanos*, de Méjico, y el resto es inédito. ¿Le interesaría a usted darlo en *Poesía española*? Creo que se puede meter en seis o siete páginas, con un tipo de letra intermedio y no escesivamente apretado. Si lo prefiere usted, puede dar sólo lo inédito, es decir, la tercera estrofa, pero es claro que el poema perdería su unidad, los *Cuadernos Americanos* no circulan por España y, además, ha pasado mucho tiempo desde la fecha en que le digo que publiqué una parte del poema. (Jiménez, 1992: 350)

José García Nieto aprovechó la oportunidad que le brindaba el poeta moguereno e hizo que el poema apareciera dos meses más tarde en el número 28 de *Poesía española* (pp. I-II), en tres fragmentos y prosificado con una dedicatoria a Gerardo Diego⁷⁵, el primero en ser consciente de la importancia en el panorama de la poesía universal de nuestro poema extenso. Tras tal dedicatoria, el mismo Gerardo Diego le remitió una carta al poeta el 7 de junio de 1954 diciéndole:

... estoy como chico con zapatos nuevos con su generosa dedicación de *Espacio*. Nada podía hacerme más ilusión por lo que significa su gesto de simpatía, por las palabras tan nobles e inmerecidas de la dedicatoria y por la radiante, caudalosa hermosura de su máximo poema. Ahora al leer de nuevo la estrofa conocida y complementarla con los otros fragmentos, vuelvo a afirmarme en mi impresión de entonces y coronarla en el goce altísimo y total. Parece imposible en principio cantar tan sostenido en un poema absolutamente lírico, plenamente poético, sin apoyos argumentales (aunque sí con tanta vida registrada en torno) y cantar sin desmayo con embriagada lucidez. Hazaña de poeta a la que no encuentro fácil parangón (Diamante parangón de la poesía). (Diego, 2000: 46)

La cita nos parece significativa, en tanto que saca a colación la conocida polémica de Poe sobre la imposibilidad de que un poema extenso sea «absolutamente lírico» y capaz de sostener el aliento emocional «sin desmayo» a lo largo de cientos de versos o líneas de texto. *Espacio*, por el contrario, es uno de los poemas extensos que cumplen las expectativas de mantener intensidad a pesar de la extensión. Es, como decía Valéry, una exclamación continuada. Y es que, al margen de la intencionalidad que Juan Ramón tuviera de elaborar

⁷⁵ En 1948, Gerardo Diego había publicado en el número 21 de la revista *Aljérez* un artículo titulado «Nostalgia de Juan Ramón», en el que, a propósito de *Espacio*, escribía: «Ninguno tan generoso o prometedor como esa “Estrofa” de un “Espacio”, cuyas dimensiones innumerables quisiéramos abrazar en su totalidad. Para Juan Ramón un poema inmenso cabe en tres versillos del arte menor. Y, cosa nueva en su biología poética, una sola estrofa puede necesitar –y sin experiencia, intento ni empresa– latitudes centenarias inusitadas. La órbita ceñida de la estrofa habitual se pierde en ese océano de plenitud y hermosura, y el corazón del poeta nos abre y sangra pródigo e inagotable. Poesía humanísima, que se traiciona en su ternura, que nos transparenta el espectro de un alma española que sufre, recuerda, espera y canta. Cuántas cosas habría que decir de esa estrofa de un poema sin principio ni fin, si fuéramos a considerarlo desde un punto de vista técnico. Sería oportuno hoy... Baste decir que el poeta ha descubierto sin proponérselo la ecuación imposible del movimiento continuo, la poesía automática en que cada verso dispara el siguiente con la inocencia y la divina incongruencia cordial con que la onda del riachuelo se sucede a sí misma» (Diego, 2000: 33-34).

un testamento poético donde refiriera sus vivencias ⁷⁶, el propósito del poema es otro, como bien explica a Ricardo Gullón, amigo personal del poeta: expresar sus ansias de totalidad. El crítico y escritor de Astorga en su artículo «Introducción a *Espacio*» (1981) resumía así las vivencias y la actividad poética de Juan Ramón Jiménez en el periodo de gestación del poema:

Obviamente, Juan Ramón aspiraba a la plenitud y es posible que parte de sus zozobras mentales fueran causadas por ese afán de totalidad que, ciertamente, logró en poemas como *Espacio*. No es sólo que pretendiera resumir la multiplicidad de sus vivencias, sino que pretendía concentrar en un objeto poético y potenciar hasta el último grado la energía creativa que poseía y que desde muy pronto le incitará a la perfección. (Gullón, 1981: 3)

2.2.2. Manuscritos, historia editorial, recepción y aparato crítico del poema

Uno de los aspectos más controvertidos en el estudio de *Espacio* es saber cuál de los dos manuscritos originales que se conservan es la versión definitiva: *el primero*⁷⁷ es el de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Río de Piedras, donde existe también una especie de «Borrador jeneral», como lo llama el poeta, en el que aparece el texto en verso seguido y sin cortes. En la edición de Llansó (Apéndice 4.1-6), se reproducen en facsímil los distintos borradores iniciales que muestran la génesis originaria del poema; *el segundo manuscrito* (que no reproduce la edición de Linteo) es el de la Fundación Gerardo Diego⁷⁸ –desconocido hasta 2007– y fue base de la edición de 1954 para la revista *Poesía Española*. Juan Ramón envió esta copia manuscrita a José García Nieto

⁷⁶ La recién publicada *Vida y obra poética de Juan Ramón* –a partir de las carpetas que la familia de Juan Ramón conservaba bajo el rótulo de VIDA – forma parte de un intento más de «Obra total», de testamento poético y de reordenación de su escritura en prosa y en verso. El proyecto, planteado desde el principio como una forma de fundir su vida y su obra, lo inició en 1928, lo abandonó después, para retomarlo en 1940 (ya en el exilio) con una orientación sobre todo autobiográfica, para así sobrellevar mejor la soledad, ausencia y nostalgia de España del exilio. *Vida. Vol. 1. Días de mi vida* (2014) ha sido publicado recientemente como una «autobiografía sencilla», a partir de los «esquemas autobiográficos», «notas» y «aforismos» que el poeta de Moguer seleccionó y fueron hallados entre sus papeles con la indicación explícita de que figuraran en *Vida*. En esta publicación –a cargo de Mercedes Juliá y María Ángeles Sanz–, el autor propone una división tripartita: «Niñez, Mocedad, Juventud» (1881-1916), «Madurez» (1916-1936) y «Sazón» (1936-195x). La última parte, «Sazón», como el resto de papeles personales del poeta, nos ha servido de gran ayuda para nuestro estudio, ya que la redacción de sus notas (muchas de ellas ya recogidas en sus libros *Guerra en España*, *Isla de la simpatía* e *Ideología*) coincide con el momento vivencial del poeta en los años de la composición de *Espacio*.

⁷⁷ Este manuscrito fue objeto de una reproducción facsimilar editada por Ricardo Gullón en la revista santanderina *Peña Labra. Pliegos de Poesía* (Santander), núms. 40-41, Verano-Otoño, 1981; y, más recientemente, por la Fundación Juan Ramón Jiménez, al cuidado de Luis Manuel de Prada.

⁷⁸ Para nuestro estudio, hemos consultado en *Cuaderno Adrede*, n° 4, Santander Publicaciones de la Fundación Gerardo Diego, abril 2007.

para que, a su vez, se la entregara a Gerardo Diego y este la guardó en su archivo personal hasta ser descubierta en el seno de la Fundación Gerardo Diego en 2007. Esta última, al parecer, es la copia definitiva⁷⁹ por ser la última corregida, mecanografiada a mano y revisada por el poeta; pero contenía mínimas erratas y no comprendía el prólogo de 1943, que sí estaba en la copia de Puerto Rico.

En vida, *Espacio* se volvió a publicar a cargo de Eugenio Florit y la propia Zenobia en 1957 en la *Tercera antología poética (1898-1953)*, ocupando la parte central del «Libro 36» (*En el otro costado*); pero, como todas las ediciones anteriores a 2007, esta versión no reproducía íntegramente algunas líneas –como los ejemplos concretos de las distintas formas que adoptaba el «Destino» en nuestras vida– omitidas del tercer fragmento, que estaban en la copia enviada a García Nieto y en la de Puerto Rico. Las reproducimos aquí:

[..] Esbirro militar de Unamuno. Caricatura infame (*Heraldo de Madrid*) de Federico García Lorca; Piel del Duque de T'Serclaes y Tilly (el bonachero sevillano) que León Felipe usó después en la Embajada mejicana, bien seguro; Gobierno de Negrín, que abandonara al retenido Antonio Machado enfermo ya, con su madre octojenaria y dos duros en el bolsillo, por el helor del Pirineo, mientras él con su corte huía tras el oro guardado en la Banlieu, en Rusia, en México, en la nada... (Jiménez, 2012: 145)

De estas líneas, solo la primera frase «Esbirro militar de Unamuno» fue tachada a carbón por Juan Ramón sobre el folio 17 de la copia enviada a Madrid. Eran unas líneas que, aunque con referencias explícitas en el poema *Tiempo*, no se incluyeron en *Espacio* por recomendación de Zenobia. Trataban, como hemos visto, sobre hechos ocurridos en la guerra civil y en ellos había ciertos calificativos hacia escritores vivos que podían resultarles ofensivos. Este asunto de los versos inéditos fue motivo de escándalo en el mundillo literario en 2007; además de por su contenido, porque Alegre en su artículo dejaba entrever una intención política en el hecho de que editores posteriores a la publicación del poema en la *Tercera antología poética (1898-1953)* hubieran decidido aceptar como buena la mutilación hecha sin dar ninguna explicación, silenciando el problema de fondo y censurando las líneas que se hallaban en la edición de la Universidad de Puerto Rico. Desde nuestro punto

⁷⁹ Se trata de una copia mecanografiada sobre folios de papel carbón en su mayor parte, con alguno original, como la portadilla, donde se aprecian algunas correcciones en su mayoría manuscritas a lápiz y otras hechas a tinta. Por ser la última copia corregida de su puño y letra y por la expresa voluntad del poeta de que fuera dada a la luz en la mencionada revista, consideramos que esta versión –desconocida hasta la edición facsímil de 2007– es la definitiva y debería ser tomada como punto de referencia ecdótica de cualquier futura edición crítica que se haga del poema.

de vista, Alegre tiene razón y tal vez algunos editores posteriores de Juan Ramón (como Aurora Albornoz) se consideraron más o menos satisfechos con la mutilación del texto original de *Espacio* y, por eso, la mantuvieron. La tesis que deja clara Alegre es que, en definitiva, la *Tercera Antología* –llevada a cargo por Eugenio Florit y la propia Zenobia– fue víctima de la censura política franquista a través de un largo proceso de amputación que Juan Ramón y su esposa aceptaron como mal menor. Retomando la cuestión de las ediciones del poema, Alfonso Alegre considera que, después del envío a la revista española, la copia de Puerto Rico fue aun corregida por Juan Ramón y debe considerarse con reservas la última y definitiva, ya que las correcciones son mínimas y, en ocasiones, se trata de ultracorrecciones⁸⁰ erróneas. La edición de Llansó coteja ambas copias y nos ha permitido comprobar que la de Puerto Rico procede de la original de *Poesía Española* y aprecia algunas rectificaciones posteriores a la copia enviada a García Nieto hechas a carbón y otras mecanografiadas, que bien podrían ser errores involuntarios.

Contrariamente a los argumentos de Alegre, cabe alegar que la copia de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Puerto Rico contiene diversas anotaciones de las que se infiere su carácter provisional. Un ejemplo claro de ello es un primer folio previo al manuscrito que contiene la siguiente anotación: «*Espacio*. 3 Fragmentos: (Sucesión). Darlo completo en Méjico. Después de publicarlo en ¿España? ¿o en Arjentina?» Esto querría decir que la copia de Puerto Rico es previa o coincide con un momento en que el poeta no tiene la seguridad de dónde publicaría la versión definitiva de *Espacio*. Por lo que respecta al prólogo, que sí incluye la copia portorriqueña, se trata de un folio aparte que reproduce el borrador del que contenía la versión publicada en 1943 de *Espacio (una estrofa)* en *Cuadernos Americanos*, ya que a pie de página añade la datación de la primera versión: «Por La Florida 1941-...». Se podría pensar que el contenido de este prólogo (a pesar del interés que tiene para el estudioso del texto) era adecuado para la primera versión del poema, pero ya no es pertinente para la definitiva en tres fragmentos. A mi juicio, aunque por las razones ya expuestas considero que la copia de *Poesía Española* es la definitiva, la mejor lectura y edición debería ser la que contraste ambos originales. No nos detendremos más en esta cuestión polémica que, por otra parte, es ajena a nuestros propósitos.

⁸⁰ Por ejemplo, en la página 13, línea 17, de la copia de Puerto Rico se corrige «lunar», que en la copia de *Poesía Española* aparecía «lugar»: «... El sol quemaba el sur del rincón mío, y en el lunar menguante de la estera, crecía dulcemente mi ilusión, queriendo huir de la dorada mengua» (Jiménez, 2012 : 98).

Reseñemos ahora las ediciones completas de *Espacio* tras su edición en 1954. Fue recuperado, como hemos dicho, tres años después en *Tercera antología poética (1898-1953)*, en cuya edición desaparecían las alusiones personales a cierto personajes conocidos y había mínimas diferencias: algunos casos de puntuación y la posición de los subtítulos («Sucesión-Cantada-Sucesión»). Desde esta edición, el poema estuvo quince años sin publicarse de manera íntegra hasta que 1972, año en que María Teresa Font lo edita como parte de lo que sería hasta el momento el primer estudio riguroso del poema, *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. En 1974, Aurora Albornoz –siguiendo las indicaciones juanramonianas– colocó *Espacio* en la tercera parte del libro *En el otro costado*. También agregó en un apéndice las versiones de los dos primeros fragmentos en verso libre conforme aparecieron en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* en 1943 y 1944. Además, añadió el «Prólogo», eliminado en la edición definitiva, y unas notas incompletas. En 1978, Antonio Sánchez Romeralo edita el poema en *Leyenda (1886-1956)*, primero de los libros de la obra completa que el poeta pensaba publicar bajo el título de *Unidad: Obra poética*. «Espacio», precedido del «Prólogo», formaría parte de la sección quinta del libro 42 de *En el otro costado*, estructurado en siete secciones y alterado en el orden con respecto a la copia de la Sala Zenobia-Juan Ramón y la de la *Tercera antología poética*, donde ocupaba la tercera sección. En 1981, la revista *Peña Labra*, al cuidado de Ricardo Gullón, dio a conocer la reproducción facsimilar del original mecanografiado y corregido a mano de la Sala Zenobia-Juan Ramón. En 1982, la misma Albornoz ofreció –con apéndices y una interesante aportación crítica– su edición exclusiva de *Espacio*. En 1986, Arturo del Villar edita conjuntamente *Espacio y Tiempo* por primera vez en un solo volumen, tal como su autor quiso hacer en una de las primeras ordenaciones de su obra; aunque no posteriormente, quizá instado porque su idea de espacio conllevaba la misma noción de tiempo y no tenía sentido lógico desvincularlos en creaciones diferentes. A Arturo del Villar le debemos un completo estudio de *Tiempo* (1986: 11-50), cuyo original consta de cuarenta y dos hojas de las que las cinco primeras aparecen en versión casi definitiva y las restantes, corregidas para ser copiadas de nuevo o con numerosos espacios en blanco destinados a ser completados en futuras correcciones. De esto se deduce que, aunque *Tiempo* luego fuera dividido en siete fragmentos, surgió de un tirón y fue escrito inicialmente de forma ininterrumpida. Retomando la historia editorial de *Espacio*, el poema sería de nuevo publicado –junto a un exhaustivo análisis– por Mercedes Julià en 1989, con

título *El universo de Juan Ramón Jiménez (un estudio del poema Espacio)*. Le siguen varias ediciones facsimilares y la reproducción –tal y como aparecía en *Leyenda*– en diversas antologías (destacamos la mencionada *Lírica de una Atlántida*, realizada por Alfonso Alegre Heitzmann) o compilaciones de la obra completa anteriores al hito de la de Llansó y Bejarano en 2012. La otra cuestión que pone en jaque a la crítica es si, tras la definitiva versión prosificada de 1954, es pertinente o no que el contexto de publicación de *Espacio* sea la quinta sección de *En el otro costado*. Con respecto a la cuestión que nos formulamos, la estudiosa Almudena del Olmo Iturriarte ha realizado interesantes consideraciones en el capítulo «Historia editorial de *Espacio*», incluido en *Las poéticas sucesivas de J. R. J.*:

Como respuesta tal vez pueda afirmarse que Juan Ramón Jiménez pensó incluir *Espacio* en el conjunto de *En el otro costado*, imponiendo a la génesis del texto unos criterios de ordenación de la obra a los que posteriormente, en su evolución, el texto escapa. Se difumina la barrera temporal de 1942, pues la composición del poema se dilata hasta 1954. Se expande sobre el criterio de localización espacial, porque si *Espacio* empieza a componerlo Jiménez por La Florida lo concluye en Puerto Rico. Y lo que es más importante, el texto acaba desatándose de los criterios formales que, forzando la simetría, motivan su inclusión en la parte central de *En el otro costado*. (Olmo Iturriarte, 2009: 158-159)

Pero acometamos, por fin, la praxis del acercamiento al propio texto a fin de conocer cuál fue la recepción del poema. La relación que se establece entre cualquier composición y su receptor obedece a la lógica de preguntas que el lector se formula a partir de la lectura de este y las respuestas que este le suscita; o viceversa, como ocurre en el poema de Juan Ramón, donde es el propio poema el que formula las preguntas al lector. Al respecto, digamos que el texto se inicia con una declaración de principios, que será respuesta a todas las preguntas hechas a través de sus versos. Se genera así un círculo dialéctico inacabable que es, en definitiva, una epistemología y un proceso hermenéutico. Es a ese tipo de preguntas a las que H. R. Jauss en *La literatura como provocación* (1967) llama «horizonte de expectativas», las cuales constituyen la suma de ideas preconcebidas con las que contrasta un texto estéticamente arriesgado como el de Juan Ramón en el momento de su aparición. Jauss en su «estética de la recepción», ve la estructura de ese horizonte de expectativas determinada por tres factores: las normas de su género literario; las relaciones implícitas con otras obras canónicas de su tradición literaria; y, por último, por la oposición entre la función poética y la práctica lingüística. Dicho esto, cabría preguntarse a qué género literario se adscribe *Espacio*, cuál fue su recepción y a qué horizonte de expectativas respondía.

El eco de *Espacio* en su tiempo fue desigual y, en términos generales, decepcionante; en parte, porque Juan Ramón generaba muchas hostilidades (especialmente entre los poetas españoles de su tiempo); y, en parte, porque no existía en la literatura española un referente de poema extenso moderno escrito hasta *Espacio*. A ello se añade que el poema fue tachado de pretencioso o no fue entendido. Juan Larrea, exiliado entonces en México y fundador de la revista *Cuadernos Americanos*, en 1943 y 1944 recibió con entusiasmo los dos primeros fragmentos y los publicó. Como hemos podido comprobar, también Gerardo Diego fue uno de los primeros en darse cuenta de su importancia y en manifestarlo públicamente. Sin embargo, otros poetas del grupo del 27 emitieron juicios críticos negativos sobre el poema largo de Juan Ramón. Pongamos como ejemplo a Luis Cernuda quien, tras la polémica entre este y Aleixandre en la páginas de la revista *Orígenes*, dio un giro radical en su opinión sobre el poeta. Otro caso palmario es el Jorge Guillén, quien en una carta del 7 de octubre de 1943 escribe a Pedro Salinas:

¿Has visto el número 5 de *Cuadernos Americanos*? Otro J.R.J.: más de cuatrocientos versos seguidos, pequeño fragmento de ese largo poema escrito en Florida –o tal vez comenzado allá– y del «que tengo en lápiz» –dice el autor– 151 páginas. *Espacio* (*Una estrofa*). Es decir, ni asunto ni composición, según el propio J.R.J. Todo seguido: un farrago fofo reblandecido por esa nota mema que tiene siempre el pensamiento del tal nenúfar. Habla contra la «composición», en términos analfabetos –¡a sus años!–, y después de haber compuesto, exactamente compuesto algunas admirables poesías. (Lo de «la composición» es por una parte «grecorromano», por otra «parnasiano»). Es decir, fray Luis –es decir, ¡yo!). Hay algunos trozos buenos en ese *Espacio* incontinido. Pero no falta el violeta: «un sexo rojo para el glorioso, sexos blancos para la novicia, sexos violetas para la yacente». (Sexo=flor.) ¡Perfecta putrefacción decadente! (Salinas/Guillén, 1992: 313)

A ello le responde Pedro Salinas desde San Juan de Puerto Rico el 6 de noviembre de 1943:

El poema o lo que sea publicado en *Cuadernos Americanos* es muy significativo. Como tú, leo algunos pasajes buenos. ¡Pero cómo se le ve la antena! Para mí revela su falta de seguridad, de inquietud por su posición en la *poesía eterna* (como él dice). Propósito: mojarle las orejas a Rilke o a Neruda, al mismo tiempo. Demostrar que él también es capaz de escribir poemas extensos y con su poquito de filosofía. El resultado es abigarrado y pretencioso. Y lo de las flores y los sexos, ¡increíble! ¿Es que no se da cuenta de la indecencia literal, poética, de lo que dice? (Salinas/Guillén, 1992: 315)

En cuanto a la recepción de *Espacio* entre los poetas jóvenes de los años cincuenta, habría que decir que la lírica española estaba entonces inmersa en el debate estéril de si la poesía era conocimiento o comunicación. La mayoría de los poetas de la disidencia defendían una poesía con trasfondo social y de carácter realista. Esto supuso que el poema de Juan Ramón no fuera visto con buenos ojos y, en definitiva, que la obra última de Jiménez no

llegase a España o fuese excluida de las principales antologías de la época por la «pérdida de vigencia histórica». Ángel González y Jaime Gil de Biedma son ejemplo de dos de los poetas de la generación del cincuenta que peor entendieron la poesía última del poeta onubense. Así, el primero se refirió a su poesía final como «el jeroglífico en que desemboca su extensa obra lírica»; y el segundo calificó a Juan Ramón de «poeta menor» y lo insultó abiertamente. Hubo excepciones, como son los casos de Francisco Brines, Ángel Crespo o Tomás Segovia quien, exiliado desde el final de la guerra, publicó en México en 1954 un magnífico artículo sobre la poesía última de Juan Ramón con el título de «Actualidad de Juan Ramón».

El reconocimiento y la valoración de *Espacio* y de su poesía última vinieron fundamentalmente de fuera de España, con Lezama Lima y los poetas cubanos del grupo «Orígenes»; y, especialmente, de Octavio Paz, que consideraba el poema extenso de Jiménez como uno de los textos capitales de la poesía moderna. Así lo corroboran las palabras escritas en 1956 con motivo de la entrega del Premio Nobel: «*Espacio* es uno de los monumentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud» (Paz, 1986 [1956]: 95). Esta admiración se aprecia también en la composición de su nombrado poema extenso *Pasado en claro*, claramente juanramoniano; pero, curiosamente, la influencia no procedía del *Espacio* en prosa, sino en verso. Esto nos lleva a otro de los aspectos polémicos del poema: la controversia de la crítica de la época en torno a la conveniencia de haber prosificado el poema y sobre cuál de las dos ediciones es la pertinente. Añadamos que no hay especialista de Juan Ramón que no haya cuestionado positiva o negativamente el hecho de que al final de su vida decidiera prosificar su poesía. Realmente, la polémica surgió de la mano del mismo Octavio Paz en su artículo «Una de cal...», publicado en 1967 en el número CXL de *Papeles de Son Armadans*. Allí declaraba:

Espacio es algo aparte (con respecto a su profusa y enmarañada obra última) y no sólo por su extensión sino por la velocidad del lenguaje y de la visión, por la presencia constante de la crítica –acicate que hace del discurso un delirio vertiginoso. Es una lástima que en la edición de la *Tercera Antología Poética* (1957), *Espacio* aparezca como un texto en prosa y no con la disposición tipográfica que su autor le dio originariamente cuando publicó la primera parte en México. Se pierde así la percepción visual del ritmo. La masa compacta de la prosa impide ver la respiración de la escritura, la forma de su voz y la de su silencio. (Paz, 1999c: 1045)

Por el contrario, Aurora Albornoz en el estudio de su edición de 1982 opina que la prosificación responde a la exigencia de la propia naturaleza del texto, que busca expresar la inmensidad de las marismas y del arrecife de coral a través de aquel eterno párrafo no quebrado en un confinante fin de verso:

No pueden pasarnos desapercibidas las palabras prologales, en las que el poeta se refiere a aquella lejana aspiración hacia la creación de un «poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?)». Creo que para lograrlo plenamente era necesario romper incluso con la tradicional distribución del texto en versos; 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 páginas. (Albornoz, 1982: 69)

Tomás Segovia, en unas declaraciones de 2004 a *La Vanguardia* publicadas en el suplemento «Culturas» el 15 de septiembre, dentro de un monográfico especial dedicado al poema *Espacio* con motivo de su cincuentenario, coincide con Paz en su incompreensión hacia ese gesto juanramoniano de prosificar su texto sin modificar el originario escrito en verso libre:

Yo leí «Espacio» en plena juventud, primero en el anticipo, en verso, publicado en *Cuadernos Americanos* en México, y debo decir que nunca entendí por qué J.R.J. lo publicó después en una supuesta prosificación en la que no cambia nada y en la que se reconoce perfectamente el verso tras la tipografía en prosa. A menos que fuera para mostrar que el ritmo del verso es imborrable más allá de la forma tipográfica. Imborrable en todo caso fue la impresión que me hizo. Es uno de los poemas a los que vuelvo siempre y ejemplo para gran parte de mi propia poesía. (Segovia, 2004: 6)

Nicanor Vélez en su mencionado artículo «*Espacio* o el movimiento del tercer mar de Juan Ramón Jiménez», publicado en 2006 en la revista *Turia*, justifica –como Albornoz– la prosificación a través de la horizontalidad de la realidad que representa, alegando incluso que no hay cambio de ritmo del verso libre a la prosa poética:

Es evidente que desprovisto de rima –«la rima es un invento tardío del ritmo», decía Juan de Mairena–, al poema en prosa lo articula, fundamentalmente, el ritmo. Pero, téngase en cuenta que al pasar del poema en verso mayor a prosa, el cambio del ritmo nunca es radical, lo esencial se mantiene, aunque las pausas se sumerjan y cambie la sensación del movimiento; de caída en cascada pasa a una especie de movimiento en ola. El poema se hace mar. *Espacio* en movimiento: tiempo. (Vélez, 2006: 218)

Desde nuestro punto de vista, la primera versión en verso libre gana con respecto a la prosificada, que –por mucho que la idea del poema sea expresar la omnipresencia de una

realidad discursiva abierta, inmensa y lineal— consideramos poco natural⁸¹ e incompleta, en el sentido de que cada verso pierde la posibilidad de destacarse y ocupar el espacio y la atención visual que su sentido exige. De hecho, el mismo autor en la charla «Poesía cerrada y poesía abierta»⁸² recordaba que la poesía tiene que ver más con la música que con la pintura y lo visual; y, por eso, Jiménez recurría siempre al ejemplo del ciego: «Para un ciego el verso y la prosa serían iguales. Y en realidad no existe el verso más que por el consonante o el asonante, por la rima. El ciego es siempre una gran autoridad para la escritura poética» (Jiménez 1970: 195). Estas palabras de Jiménez rebaten los argumentos de Albornoz y Vélez al demostrar que, aunque existe la intención de reflejar la inmensidad del referente espacial de Miami a través de la disposición textual, no es lo esencial. Como afirmaba Valéry, la prosa es marcha o desfile; y la poesía, danza y ritmo que ya lleva implícito el principio analógico y la correspondencia entre realidad e imagen (no hablamos de «metro»: dos endecasílabos de dos poetas tienen la misma medida, pero no el mismo ritmo). En esencia, nuestro poema es musical, sinfónico y circular como el respirar o como una sinfonía que se cierra sobre sí misma para volver a repetirse desde un motivo recurrente o tema. Al respecto, Almudena del Olmo Iturriarte considera la audacia de Juan Ramón en su largo proceso de composición al poner en jaque los límites difuminados entre verso libre, prosa métrica y prosa lírica. Sobre la cuestión genérica trataremos en el siguiente punto; pero baste decir que la estudiosa aclara que la forma métrica de los dos primeros fragmentos de la edición mexicana, *Espacio (Una estrofa)*, constituyen una sola estrofa en verso suelto, sin rima y con forma de «silva libre» (variante sin rima alguna de la silva modernista). De esta manera la especialista explica la arquitectura textual de lo que el poeta en 1944 publicará como «Fragmento primero» y «Fragmento segundo» para la misma revista *Cuadernos americanos*:

... evidencia un predominio absoluto del metro impar, preferentemente, endecasílabos, heptasílabos, eneasílabos y pentasílabos —lo que Juan Ramón denomina «verso blanco»— o combinaciones asimétricas varias de estos metros —lo que Jiménez considera «verso libre» y que, según explica a Ricardo Gullón, puesto que no tiene medida fija «no es verso»—. Por su parte, en el «Fragmento segundo», Jiménez privilegia el cauce endecasílabo, aunque no es el único metro. (Olmo Iturriarte, 2009: 159)

⁸¹ Siguiendo las ideas de Octavio Paz, algunas obras en prosa (como *Espacio*) se «niegan a sí mismas; las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y un reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía. Lo mismo debe decirse del verso libre contemporáneo: los elementos cuantitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica» (Paz, 1986: 72).

⁸² La edición consultada es la citada: *Páginas escogidas. Prosa* (1970), pp. 179-210.

A este cambio de la forma visual del texto lo llama el poeta «prosa seguida» porque está constituida por líneas que parecen prosa poética, pero se trata más bien de una prosa métrica que surge de la mera sucesión y adición de los versos iniciales manteniendo el ritmo y el metro originales. Sin embargo, con el «Fragmento tercero» (1954) publicado por primera vez en *Poesía española* cambia el aspecto visual de la composición. Diríamos que ya no es verso libre ni prosa métrica, sino prosa poética o lírica con algunos momentos aislados de prosa métrica. Esto último sucede sobre todo cuando Juan Ramón engarza en su texto poemas publicados anteriormente en revistas como «Leyenda de un héroe hueco» y otros ya mencionados.

Prosiguiendo nuestro recorrido histórico a través de la crítica del poema *Espacio*, afirmemos que, aunque los estudios a fondo del poema se hicieron esperar bastante, fue Enrique Díez-Canedo el primer crítico que, ya en 1944, señaló la aparición del fragmento primero de *Espacio* como el posible inicio de una nueva época juanramoniana. El primer apunte crítico del poema íntegro surgió el 26 de agosto de 1954 en un artículo publicado por Gerardo Diego en *El Noticiero Universal* donde declaraba: «Este cauteloso, este acendrado poema es tan avaro, tan ceñido, tan conciso como pueden serlo los momentáneos poemas de *Estío* o *Piedra y cielo*». Guillermo de Torre se refirió al poema en 1957 en su artículo «Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez» dando ciertas claves para su interpretación: «Superando lo fragmentario, alcanza lo orgánico, con vuelo largo e ímpetu seguro. En cierto modo, por su espíritu y contenido, “Espacio” puede ser considerado también una *summa* y balance de toda su vida y obra poéticas» o «Aparece en ella una suerte de sentimiento cósmico, una objetivación de lo íntimo, que antes no se había dado en el poeta» (Torre: 1957: 59-60). En el mismo año, Eugenio Florit en «La poesía de Juan Ramón Jiménez» escribía: «Este extenso poema repleto de recuerdos de vida pasada y presente, está todo él pensado en tono mayor y lo tengo por un gran grito de afirmación, como una nueva oda de estar, de ser en el mundo y dentro del amor» (Florit, 1957: 308). También en 1957, Oreste Macrí en «El segundo tiempo de la poesía de Jiménez» opinaba que todo universo juanramoniano «... emana, como en la cosmogonía de Plotino, desde lo eterno en sí mismo, identificándose con su conciencia poética, y la conciencia con él» (Macrí, 1957: 290). Su biógrafa y amiga Graciela Palau de Nemes, en su *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez* (1957) consideraba importante la fuerza ambiental que inspiró el poema y las circunstancias

psíquicas que lo propiciaron: «El paisaje floridiano ejerció una tremenda influencia en el espíritu del poeta. La Florida es un arrecife completamente plano y, como todas las grandes extensiones, comunica al hombre un sentimiento de inmensidad y de eternidad». Comparó además el poema de Juan Ramón con algunos de Eliot, pero confesaba que mientras en «Eliot el poema de sucesión da la impresión de ser producto de creación artística, en Juan Ramón parece inspiración espontánea» (Palau de Nemes, 1974 [1957]: 316). En 1961, Antonio Sánchez Romeralo estudiando *Animal de fondo* dedicaba algunos párrafos a *Espacio* en su artículo «Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire»: «*Estación total* y *Espacio* son dos libros escritos bajo el signo de lo eterno y lo inmanente al mismo tiempo» (Sánchez Romeralo, 1961: 304). Y con respecto al fragmento tercero nos dice: «Juan Ramón no quiere, como en el misticismo hindú, diluirse en el mundo despersonalizándose, sino potenciar su personalidad incorporándose al mundo, diluido en su espíritu» (Sánchez Romeralo, 1961: 304). Como apuntábamos en el apartado anterior, Antonio Sánchez Barbudo en su excelente estudio *La segunda época de Juan Ramón Jiménez* (1962), planteaba por primera vez la cuestión de la fecha de composición del tercer fragmento. En 1965, en la edición francesa de *El arco y la lira*, Paz agregaba el capítulo «Verso y prosa», un valioso análisis de algunos grandes poemas universales entre los que sitúa *Espacio* (al que llama «Strophe»), que para el mexicano es el mejor poema de Juan Ramón Jiménez y uno de los textos poéticos mayores del siglo XX:

Unos años antes de morir escribe *Espacio*, largo poema que es una recapitulación y una crítica de su vida poética. Está frente al paisaje tropical de Florida (y frente a todos los países que ha visto y presentido): ¿habla solo o conversa con los árboles? Jiménez percibe por primera vez, y quizá por última, el silencio *in-significante* de la naturaleza. ¿O son las palabras humanas las que únicamente son aire y ruido? La misión del poeta, nos dice, no es salvar al hombre sino salvar al mundo: nombrarlo. *Espacio* es uno de los momentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud. (Paz, 1986 [1956]: 94-95)

Otros estudios con cierto interés que por aquellos años mencionaban el poema de Juan Ramón fueron: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez* (1966), en primer término, donde el crítico M. P. Predmore justificaba el cambio de *Espacio* de verso libre a prosa como consecuencia del deseo del autor por liberar la poesía del corsé de la rima; o en segundo lugar, *El poeta y la poesía* (1966) de Biruté Ciplijauskaitė, que sitúa *Espacio* en la segunda época de Jiménez:

El concentrarse implica ser consciente: una de las condiciones más importantes de la segunda época de Juan Ramón Jiménez. Un texto imprescindible para entender lo que la

conciencia significa para él es el «Fragmento tercero» de «Espacio», donde la lleva a la altura de un Dios. Es Dios, discurre Juan Ramón, puesto que Dios mismo no es más que conciencia universal absoluta. Ahora se da perfectamente cuenta de que no basta el sueño, preferido en su primera época. La conciencia, acompañada de voluntad e inteligencia, aprovecha la chispa inicial misteriosa en un proceso lúcido y bien dirigido. La conciencia le permite dominar la situación y sentirse superior. (Ciplijauskaité, 1966: 222)

Pero los estudios extensos en torno al poema se hicieron esperar hasta 1968, año en que se publica el revelador ensayo de Howard T. Young mencionado en el apartado anterior, «Génesis y forma de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez». Años más tarde, en 1972, se editaría el primer estudio exhaustivo del poema, *Espacio, autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez* de María Teresa Font, que por fin dignifica el texto comparándolo con poemas extensos como *Una tirada de dados*, *La tierra baldía* o *Muerte sin fin*. Para Font estos poemas trascienden el propósito del arte y son la «expresión de una metafísica que aspira a penetrar los misterios esenciales de hombre-Dios-cosmos» (Font, 1972: 213). Volveremos a este trabajo al hacer mención de los aspectos autorreferenciales del poema. Le siguen las cuarenta páginas dedicadas a *Espacio* en la tesis doctoral de Gilbert Azam en 1980 sobre la poesía de Juan Ramón; el artículo de Gullón, «Un ascua de conciencia y de valor», donde comenta el texto como una conciencia que se va creando a medida que se crea el poema; Arturo del Villar en «De *Espacio* a *Piedra de Sob*» compara ambos poemas por sus estructuras circulares; A. M. Gullón, en su artículo «Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez», realizaba una interesante aproximación a algunos puntos clave del poema que habían pasado desapercibidos. En 1981, Mervyn Coke-Enguádanos escribe el artículo «Juan Ramón Jiménez explora el espacio», donde estudia el poema dentro de su marco espacio-temporal relacionándolo con *La Biblia* a través de sus alusiones a ella: «Puede leerse como la respuesta de Juan Ramón a interrogantes similares a las que Dios presentó a Job» (Coke-Enguádanos, 1981: 199). En 1989 se publicaría uno de los hitos en la crítica del poema: el trabajo de Mercedes Julià, *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema «Espacio»)*. A mi juicio, se trata del estudio más exhaustivo publicado hasta ahora sobre *Espacio*; sobre todo en el sentido de que se aprecia cómo la autora afronta valientemente su interpretación dejando al margen los aspectos externos al mismo, menos importantes y ya suficientemente estudiados por la crítica. Nos iremos refiriendo a él en diversos momentos de nuestro estudio, pues nos ha servido de guía en la interpretación del poema. Cabe subrayar, además, que esperamos que nuestra hermenéutica sobre *Espacio* sirva de complemento a los aspectos menos abordados de su libro. Más tarde, en el año 1991, con motivo de la celebración del IV Congreso de Literatura Contemporánea de la Universidad de Málaga, la

revista *Anthropos* publicó sus actas en un número monográfico que representaría una puesta al día y una revisión del estado de la cuestión acerca de los estudios juanramonianos. Esto conllevó también la emergencia de nuevas voces críticas que esbozaban ideas originales sobre *Espacio*. Destacamos el discurso crítico de Francisco José Díaz de Castro, quien en su artículo «*Espacio* como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez» trató por primera vez la oralidad del poema y las posibilidades expresivas que él apreciaba en el registro dialógico establecido entre el sujeto poético con sus otros yos y con los símbolos representados en la naturaleza a través del pensamiento analógico. Las líneas que suscribimos del poema de Jiménez evidencian esa oralidad y pulsión dialógica.

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 este, ni se sabe callar. ¿Calla, segundo yo, que hablas como yo; calla, maldito! (Jiménez, 2012: 149)

Otro homenaje, el número 77-78 de marzo-mayo de 2006 en la revista *Turia*, con motivo del cincuentenario de su muerte, nos brindó la publicación de varios artículos entre los que destacamos el citado de Nicanor Vélez y «*Espacio* y la tradición del poema extenso» de Andrés Sánchez Robayna donde, como apuntábamos en el primer capítulo de nuestro estudio, el autor canario analizaba la naturaleza del moderno poema extenso y retomaba las aportaciones de Paz —«Un archipiélago de fragmentos», en palabras de Paz— y Eliot como válidas para determinar la naturaleza del nuevo género poético. Por último, a todos estos estudios referidos añadamos las aportaciones Almudena del Olmo Iturriarte en el capítulo dedicado a *Espacio* en sus estudios *En torno a «Espacio» de Juan Ramón Jiménez* (1995) y *Poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez* (2009) y el reciente estudio monográfico *Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez* (2013) del investigador y poeta Ernesto Estrella Cózar que adscribe el texto de Jiménez en la tradición del poema en prosa contemporáneo.

A pesar de la emergencia reciente de estudios y el interés que para la crítica actual está suscitando el poema, es inevitable que surja la lógica e inquietante pregunta de por qué, después de sesenta años, existe tan poca hermenéutica sobre, según palabras de Paz, tal «monumento de la conciencia poética contemporánea». Mercedes Julià señalaba en la introducción a su libro que —además de por lo insólito e incomprensible del texto para la mayoría de lectores y críticos— se debe, sobre todo, a la propia estructura del poema, desalentadora para el analista. Añadamos que, incluso en nuestros días, una primera lectura

de *Espacio* es una experiencia ardua. Al respecto, el mismo Vélez también refería en su artículo que, ante las interrogantes que plantea el texto, no habría que esperar respuesta; tan solo hay que leer y releer el poema sin esperar hallar nunca el referente a sus misterios: «Hará falta leerlo muchas veces, para oír una y mil veces sus múltiples preguntas, que en medio del cosmos apuntan en todas direcciones..., pero sin esperar encontrar una respuesta» (Vélez, 2006b: 223). Sabiendo de antemano que no hay tal respuesta y, si la hubiera, dinamitaría ese paisaje sembrado de interrogantes que es *Espacio*, nuestro trabajo pretende ser una pieza más en el constructo discursivo de las lecturas del poema y, de resultas, una reformulación de sus preguntas.

2.3. *Espacio* en la tradición del moderno poema extenso

Teniendo en cuenta que Jiménez concebía su Obra como un continuo poema que se iba elaborando y rehaciendo a lo largo de su vida, cabe pensar que para él lo «largo» o «corto» de un poema se refiere más a la durabilidad en la que se iba gestando su creación literaria que al hecho de componer un poema que se leyera en más de tres páginas. En una carta a Luis Cernuda confesó el autor que habitualmente no leía poemas largos modernos porque los detestaba. Aclaremos, en realidad, que lo que Juan Ramón no toleraba del poema extenso contemporáneo era el «carpinteo», su composición en *collage*, su contenido narrativo y el alargamiento artificial al que sus autores sometían sus composiciones («¿cuántos milímetros, metros, cuántos kilómetros?», decía el poeta). Sea como fuere, el caso es que Jiménez durante más de diez años estuvo escribiendo un poema extenso de naturaleza lírica con plena voluntad compositiva. Como exponíamos en el primer capítulo, con los calificativos de «largo» o «extenso» no nos estamos refiriendo a la intensidad o perdurabilidad del poema en la mente del lector, sino a una categorización de amplitud del discurso poético en el espacio y el tiempo. Dicho en palabras de Juan Ramón: «Un poema largo no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más» (Jiménez, 1992: 237). En definitiva, la extensión del poema condiciona decisivamente su configuración textual, su forma y el tiempo de composición o de lectura.

Ya hemos dado cuenta del proceso de prosificación que la poesía de Jiménez experimentó al final de su vida. No entraremos de nuevo en la controversia con respecto a la mejora o

no del texto. El caso es que *Espacio* es un poema extenso en prosa que cumple los criterios que hemos determinado como caracterizadores del género: se trata de un discurso genéricamente híbrido y englobador, fragmentario (dividido en tres unidades o fragmentos titulares), metapoético, himnístico, estructurado a partir de la recurrencia de una serie de motivos o temas, musical, polifónico, cósmico y autobiográfico o autorreferencial, en tanto que se presenta como un testamento poético en que la memoria se erige como un sujeto poético que traza un recorrido errante por su existencia para rendir cuentas de lo vivido. En este sentido, en el artículo de Andrés Sánchez Robayna, «*Espacio* y la tradición del poema extenso» (2006), tras estudiar la morfología del poema de Juan Ramón, lo inscribe de pleno en la tradición occidental de poemas extensos modernos. Sánchez Robayna cuestiona, además, el total rechazo de Jiménez a la lectura de esta forma discursiva comparándolo con otros escritos de su época. Por considerarlo decisivo y afín a los planteamientos de nuestra tesis, reproducimos este largo fragmento del artículo, que argumenta claramente la inscripción de *Espacio* en el canon de poemas extensos modernos:

Espacio es un poema en prosa como lo son *Crónica* o *Mares* de Saint-John Perse, poemas de parecida extensión, escritos más o menos por las mismas fechas, y con los que comparte, además, no sólo un tono de exaltación himnística (lo que Jiménez llamaba, en carta a Enrique Díez-Canedo a propósito de su poema, «una embriaguez rapsódica») sino también el canto al acto de cantar, el hechizo de una palabra que celebra la capacidad misma de celebración. Como *Canto de mí mismo* de Whitman o *Yo soy* de Neruda (que cierra su *Canto general*), el poema juanramoniano tiene como centro un yo que deambula a través de diversos estados y se persigue continua y obsesivamente a sí mismo, y que en el caso de Juan Ramón lo hace sobre la trama –se ha dicho de manera muy fundada– de una suerte de narcisismo trascendental. Como *Altazor* de Huidobro o el mismo *Un tiro de dados* de Mallarmé, el tema de *Espacio* no es otro que la poesía misma o, tal vez, la visión poética como metáfora o símbolo de la creación lírica considerada en su conjunto. Como *Briggflatts* de Bunting, en el que Cyril Connolly ha visto «acaso el poema largo más importante desde la publicación de los *Cuatro cuartetos* de Eliot», o como, un siglo atrás, el propio *Preludio* de Wordsworth, el poema del moguerío es una «autobiografía lírica», para decirlo con María Teresa Font, una autobiografía que, en el caso de Jiménez, funde tiempos y espacios en una seductora ecuación que se resuelve en un todo trans-espacial y trans-temporal. Como las *Galaxias* de Haroldo de Campos –también en prosa–, *Espacio* adopta la forma de un flujo de conciencia que hereda las conquistas expresivas de la novela moderna desde *Han cortado los laureles* de Edouard Dujardin hasta *Ulises* de Joyce; el monólogo interior se vuelve, en *Espacio*, una especie de oleaje verbal que aspira a convertirse en una «ilusión sucesiva», es decir, en la expresión misma del fluir. (Sánchez Robayna, 2006: 309)

Octavio Paz en su artículo «Una de cal...» asocia el poema *Espacio* a otros textos largos hispanoamericanos como *Altazor*, *Muerte sin fin* o *Alturas de Macchu Picchu*, considerando que el experimentalismo formal del poema de Jiménez no tiene precedentes en la poesía

española –tan dada a componer poemas largos de carácter narrativo– y, asimismo, que supone su incursión en la poesía hispanoamericana y en su etapa de vanguardia:

Espacio es un poema extenso y, al mismo tiempo, vuelto sobre sí mismo y esto lo une a la tradición hispanoamericana más que a la española: *Altazor*, *Muerte sin fin*, *Alturas de Macchu Picchu* y algún otro poema. Es verdad que los otros poetas españoles han escrito también poemas largos pero ninguno de ellos, a la inversa de lo que ocurre con los hispanoamericanos, es un experimento con la *forma* misma del poema extenso. *Espacio* es lo que está más allá de la poesía de Jiménez: es la transfiguración del poeta español en un poeta de vanguardia: el *Altazor* de Huidobro –y su negación. Uno de los textos capitales de la poesía moderna, el testamento del yo poético dirigido a un «legatorio expreso» aunque improbable: los poetas de hoy, empeñados en abolir el yo poético como nuestros predecesores abolieron a Dios. (Paz, 1999c: 1045-1046)

Confirmada su adscripción a la tradición del poema extenso, pasemos a caracterizar lo específico del poema y cómo se sale de los límites convencionales del género literario para constituir una categoría aparte. *Espacio* es un largo poema en prosa cuya forma prosificada tal vez, como sostenía Font, tenga su explicación más lógica en la adecuación discursiva de la identidad entre extensión e intensidad: el intento de subjetivar el cosmos y objetivarlo en las dimensiones del poema. Al margen de su aspecto visual, la extensión del poema no es gratuita y está justificada por la variedad temática, la complejidad de su forma de contenido, las repeticiones, las superposiciones, su fluir fragmentario de la conciencia, la variedad de ritmos verbales y sensoriales, el ritmo entrecortado de su sintaxis, las citas, las autocitas y, en definitiva, la complejidad y riqueza de matices que representan el material con el que se va entretejiendo el entramado que constituye la esencia del poema. Pero, como hemos dicho, el aspecto visual no es un criterio determinante a la hora de que Juan Ramón se decidiera por una forma u otra pues, desde el punto de vista auditivo y rítmico, para él verso libre y prosa eran una misma cosa:

Tome un poema y recítelo pensando que todos los oyentes son ciegos. Precisamente, la mayoría de los lectores se hacen cargo del poema, en primer término, por cómo lo ven. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido. El romance se escribía primero en líneas extensas de dieciséis sílabas: sólo pasó al octosílabo cuando los juglares lo pusieron así al utilizar para copiarlo en papeles estrechos. (Gullón, 2008 [1958]: 92-93)

Habría que ahondar en los criterios ontológicos, sus lecturas y filiaciones de época y en la inseguridad del poeta en algunos aspectos para llegar a la raíz de lo que le impulsó a tomar la decisión de prosificar el poema. Tengamos en cuenta que durante su estancia en América –sobre todo a partir de la composición de *Espacio*–, Juan Ramón empezó a reflexionar sobre los géneros modernos, los discursos híbridos y la relación existente entre la poesía y

la prosa. No obstante, a la hora de clasificar *Espacio* como un poema en prosa, es importante también que recordemos que sus dos primeros fragmentos estaban constituidos por: 464 versos, el primero (234 endecasílabos, 67 tridecasílabos, 56 eneasílabos, 34 heptasílabos, 27 pentadecasílabos y 45 versos de diferente medida); y 73 versos, el segundo fragmento (60 endecasílabos, 4 eneasílabos, 2 heptasílabos y 7 de diferente medida). Y asimismo que, en la versión definitiva de 1954, los cambios en la forma de estos fragmentos se limitaron a la simple prosificación de estos versos. Lógicamente, el hecho de que gran parte del texto esté compuesto por versos de ritmo endecasílabo camuflados en la prosa, deja fuera de dudas la poeticidad de *Espacio*. De hecho, especialistas como Wifredo de Ràfols, en su artículo «On the Genre of *Espacio*», –teniendo en cuenta el cumplimiento de una serie de indicadores de poeticidad (métricos, prosódicos y estilísticos), tales como el ritmo interno, la omnipresencia del endecasílabo, las aliteraciones, las anadiplosis, etc.– no dudan en considerarlo simplemente un «poema» en versículos, dando como inapropiada la denominación de «poema en prosa»:

Since we have established the poeticity of the «Prólogo», since all of «Espacio» abides by an agenda of phonetic constraints, and since we take such constraints to be the strongest single indicator of poeticity, we have also provided more solid ground on which to base the claim that «Espacio» is a poem. The face of «*Espacio* (3 estrofas)» (including its «Prólogo») may look like prose, but it is as versicular as any Juan Ramón poem. (Ràfols, 1995: 383)

Con toda seguridad, las razones que le llevaron a tomar esta decisión debieron ser las mismas que impulsaron a Novalis a hacer lo propio con sus *Himnos a la noche*, escritos inicialmente en verso o unidades rítmicas separadas en líneas distintas, que después en la versión definitiva en prosa preparada por Novalis se conservaron entre guiones. En ese sentido, nuestra tesis amplía la que formuló H. T. Young, para quien las razones que propiciaron el cambio de forma son de dos tipos: por un lado, las que dependen de la ideología poética del autor, como hemos leído, «muy vinculadas a preocupaciones que Juan Ramón expresó en conferencias y conversaciones de sus últimos años» (Young, 1981: 189), que iban en el sentido de intolerancia hacia la tiranía y la sonoridad del ripio y el «tope del asonante»; y por otro, las que responden a exigencias internas derivadas del contenido del poema. En relación con estas últimas, señala que ya desde el principio la forma de *Espacio* resultaba problemática debido a que «la embriaguez rapsódica», «el libre fluir de la escritura» y «la serie interminable de imágenes» quedaban constreñidos incluso en los

límites elásticos del verso libre. Después de comparar dos fragmentos en sus dos versiones, reconoce lo siguiente:

La experiencia visual, al leer ambos fragmentos, sin duda no es la misma. Sin embargo, nuestra comprensión del contenido, en ambos casos, apenas sufre alteración alguna. El resultado más obvio de esta transformación tiene que ver con los matices del énfasis, como, por ejemplo, la frase «es sólo mío», que, en la forma poética se destaca más por ocupar un solo verso, es decir recibe la atención visual que exige el sentido total del pasaje. En la versión en prosa, Juan Ramón decidió poner el verso que empieza «rosas, restos de alas...» entre paréntesis, artificio que él juzgó necesario para subrayar el contenido de la fuga, al no poder ocupar éste un verso aparte. (Young, 1981: 192).

De estas consideraciones se deriva, lógicamente, que la experiencia de lectura cambia y que se pierde la atención visual que ciertas palabras o sirremas requieren para destacar significativamente en el poema. Para Jaime Gil de Biedma, por el contrario, la indecisión permanente de Jiménez entre el verso y la prosa es una prueba de su falta de «sentido de la composición poética»:

A propósito de «Espacio», las dos sucesivas versiones, literalmente casi idénticas pero una en verso y otra en prosa, invitan a sospechar que quien así vacilaba, al cabo de tantos años de experiencia, jamás tuvo mucho sentido de la composición poética. Porque el *tempo* de un poema y el tiempo que se tarde en leerlo son factores esenciales del efecto poético, y uno y otro, *tempo* y tiempo, varían sustancialmente según se lea a renglones cortos o a página corrida. En cuanto melodía verbal significativa, la *durée* de un poema es el canon métrico fundamental. (Gil de Biedma, 1994: 254)

Tal vez deberíamos iniciar esta reflexión preguntándonos por qué *Castilla*, *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín, *Ocnos* de Luis Cernuda o *Platero y yo* no fueron considerados poemas en prosa en su tiempo y sí lo fue *Espacio*. El argumento del prosaísmo de estas obras y el hecho de que retrataran escenas anecdóticas no es suficientemente válido si tenemos en cuenta que los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire ya eran un conjunto de cuentos breves de carácter lírico. Pensemos que en España había una total resistencia a la intromisión de la prosa en la poesía; o, en la mayoría de los casos, se evitaba bajo la denominación de «estampas literarias» (algo así como el impresionismo pictórico de la escritura), textos en prosa con cierta veta lírica que andaban a caballo entre la confesión personal de diario y el artículo de costumbres. Además, si nos centramos en la cuestión genérica del poema en prosa y cómo pudo llegar a la mente del poeta o si rastreáramos los orígenes de la modernidad, colegiríamos que ensayo, fragmento y poema en prosa son las

únicas entidades que se han constituido como entidades genéricas modernas⁸³. Los poetas que entre los siglos XVIII y XIX se decidieron por la hibridación de la poesía y la prosa – como los que en el pasado se pronunciaban por la polimetría– buscaban en ello el propósito de alcanzar la «originalidad» (atributo del genio según Kant) y la ruptura con la ortodoxia canónica. Son interesantes, en este sentido, las consideraciones que Pedro Aullón de Haro ha hecho a propósito del poema en prosa en su artículo «Teoría del poema en prosa», donde plantea esta entidad como una «zona gris» del acto poético caracterizado por principios de libertad literaria (el anticlasicismo y la ausencia de una poética que lo respalde están en la misma esencia del poema en prosa), cierta vaguedad nihilista, narratividad, versatilidad, prosaísmo en sus temas (generalmente urbanos), poeticidad en el tono, imposibilidad de definirse o autodefinición, variedad y superación de los límites. Estas son, en definitiva, las pulsiones determinativas del uso de este moderno género poético en «proceso constructivo»:

Existen dos factores poetológicos operativos en la cultura de la modernidad que determinan su proceso constructivo en conjunto. Estos factores son reducibles a principios: integración de contrarios y supresión de la finalidad, principios que tienen por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad. La génesis del poema en prosa describe un proceso constructivo especial que se fundamenta en el principio ya establemente romántico de integración de contrarios o intromisión de opuestos, principio cuya actuación afecta a la generalidad de las operaciones literarias relevantes y en sus más diferentes planos desde el final de la Ilustración neoclásica. (Aullón de Haro, 2005: 23)

El poema de Juan Ramón encaja claramente en estos principios ontológicos porque, por una parte, constituye un gesto de autonomía artística y en su base constructiva subyacen el pensamiento dialéctico y la integración de contrarios (espacio-tiempo, exterioridad-interioridad, lo uno-lo diverso, el cuerpo-la conciencia...); y, por otra, porque el alcance de su ideal poético se instaura sobre la base no-argumental de la supresión de un propósito y de un tema extrínseco a su poema («sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia», declara Jiménez en su prólogo a *Espacio*). Como se puede apreciar, estas

⁸³ Aunque la idea de una prosa poética con ritmo existe desde la Antigüedad (Gorgias, Isócrates, Cicerón...) y en el Romanticismo surgieron conatos de ello como los *Himnos a la noche* (1800) de Novalis o los pasajes en prosa de las *Baladas líricas* (1798/1800) de Wordsworth, se considera que el creador del primer poema en prosa fue Aloysius Bertrand –como el mismo Baudelaire indica en el prólogo de sus *Petits poèmes en prose* (conocidos también como *Le Spleen de Paris*)–, quien en 1842 publicó *Gaspard de la nuit*, obra que, a su vez, sirvió de inspiración a Charles Baudelaire.

consideraciones fenomenológicas de supresión de la finalidad en el arte y búsqueda de la libertad no son mera especulación nuestra, surgen de la misma lógica argumentativa que se deriva de las propias palabras de Juan Ramón en su prólogo:

Si yo dijera que «había intentado» tal poema en esta «estrofa», que sigue, estaría mintiendo. Yo no he «intentado» ni quiero intentar como «empresa» cosa parecida. Lo que esta escritura sea ha venido libre a mi conciencia poética y a mi expresión relativa, a su debido tiempo, como una respuesta formada de la esencia misma de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida, había de ser por esta creación singular. (Jiménez, 2012: 120)

Por otra parte, el poema en prosa se presenta como un género derivado y condicionado a la actividad de la traducción; por un lado, porque muchos poemas en prosa derivan de los mismos en verso convertidos a tal por su autor (este es el caso de *Espacio*); por otro, porque facilita la futura conversión del texto a infinitos textos traducidos e interpretados a otras lenguas diferentes a la de origen. Estas consideraciones debían estar en la mente de Juan Ramón cuando en conversación con Ricardo Gullón le confesaba:

La poesía puesta en verso –reitera Juan Ramón– no ayuda al lector a comprenderla ni asentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa. En alguna ocasión he traducido al francés, yo mismo, alguno de mis poemas, para comprobar si cierta falla que creía advertir era una falla de la idea o de la forma... La poesía pierde por la arquitectura: por el empeño de darle una forma determinada, una construcción. Así ocurre en Góngora. La música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer. Al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana. (Gullón, 2008 [1958]: 93)

Maticemos, además, que en esta confesión Juan Ramón presupone una comprensión de la poesía como una forma de expresión cuyos rasgos distintivos son, en relación con la prosa, puramente formales y auditivos. Parece como si Juan Ramón considerase que la poesía se distingue de la prosa únicamente por la rima, o sea, que su rasgo distintivo es el ser un género esencialmente oral.

Apuntábamos en párrafos anteriores la ausencia de una poética del poema en prosa e incluso de una precisión en la forma de denominar a este género: «prosa poemática», «prosa poética» o «poema en prosa». A excepción de algunos principios programáticos expuestos por Baudelaire, hasta hace poco realmente no existían reflexiones teóricas sobre este género poético caracterizado por rasgos tan generales como la unidad, la autonomía y la voluntad expresa del autor de escribir una prosa de elevado lirismo. Los primeros estudios sobre el poema en prosa español –además de un artículo de Luis Cernuda, «Bécquer y el

poema en prosa» (1959)⁸⁴, y el mencionado de Aullón de Haro— son la antología de Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España: estudio crítico y antología*⁸⁵ (1956), que representa el primer acercamiento serio al poema en prosa español; la excelente tesis doctoral de Benigno León Felipe (1999), *El poema en prosa en España (1940-1990)*; la monografía *Teoría del poema en prosa* de Victoria Utrera Torremocha; y, por último, la de Carlos Jiménez Arribas, *El poema en prosa en los años 70 en España* (2004). No nos vamos a detener en las ideas esenciales que cada una de ellos aporta al discurso teórico del género del poema en prosa por desviarse de nuestro principal objetivo. Destaquemos tan solo el trabajo de Díaz-Plaja como punto de referencia del resto de los estudios mencionados. El mayor interés de este trabajo radica, además de la aportación teórica, en el establecimiento de un canon hispánico —a través de la selección de textos y autores— y en el intento de establecer las líneas evolutivas del género en España.

Por lo que respecta al panorama internacional, hay una mayor tradición de estudios sobre la cuestión. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959) de Suzanne Bernard, por ejemplo, se ha convertido en el manual de referencia imprescindible en los estudios sobre el poema en prosa; sobre todo porque, pronosticando el peligro de confundir poema en prosa con mera narración breve, lo blindó estableciendo la necesidad de que contuviera unos mínimos de poeticidad y ciertas vetas de lirismo; o *A Curious Architecture. A selection of contemporary prose poems* (1996), a cargo de Rupert Loydell y David Miller, que hace hincapié en la forma abierta del género y en lo informal de este tipo de composiciones.

⁸⁴ El artículo se circunscribe a la figura de Bécquer y la significación de las *Leyendas* en la génesis del nuevo género. También se encuentran en él observaciones muy atinadas sobre aspectos más genéricos como los antecedentes, características estructurales y delimitación del género.

⁸⁵ Nuestro interés por la antología de Díaz-Plaja radica en la siguiente anécdota: el 21 de marzo de 1953, Díaz-Plaja, que estaba preparando la edición de su libro, envió una carta a Jiménez consultándole acerca de qué textos del autor moguerense debía incluir en la antología y de qué autores y poemas en prosa habían influido en el poeta para la composición de los suyos. Su respuesta no se hizo esperar y en 27 de marzo le escribiría dándole detallada cuenta de su conocimiento del género y de su tradición. Entre sus primeras influencias constaban Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer, Goethe, Heine, Musset y, especialmente, la prosa de Lope de Vega y santa Teresa. De los poetas de su tiempo que escribían poemas en prosa señalaba: «... influyen en mí Rubén Darío (con su poema a una estrella en *Azul*); Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe, que leí antes que las de Baudelaire); Claudel (*Connaissance de l'Est*, libro precioso); de ningún modo, Catulle Mèndes; Wilde (*Una casa de granadas*, no *La casa de granadas* como se ha traducido en español); y Pierre Louÿs en la *Canciones de Bilitis*». La cita está extraída del volumen *Por obra del instante. Entrevistas* (Jiménez, 2013: 392).

Volviendo al estudio de Díaz-Plaja, este y la mayoría de los críticos consideran que la brevedad es una de las condiciones que se le debe exigir al poema en prosa. Según el estudioso, los límites entre los que se mueven los poemas en prosa están entre media y tres páginas, por lo cual es obvio que un poema en prosa como *Espacio* o como los de Perse (por poner un ejemplo) representan la especificidad de ser un poema largo en prosa. Pero esto no nos puede hacer vacilar acerca de la inscripción del texto de Juan Ramón en esta taxonomía que podría contemplar también la existencia de un poema en prosa extenso. En este sentido, la extensión es irrelevante ya que si hay algo consustancial al género es su asociación a «la diferencia» y la falta de límites que sitúan su praxis literaria en el desarrollo de una oración que –al obviarse el margen de la vuelta de verso– se desarrolla ininterrumpidamente. Añadamos que toda la composición sería como un infinito verso que es el primero y el último a la vez porque su comienzo es un fin en sí mismo. Todas estas reflexiones nos conducen a esa expresión del prólogo en la que Juan Ramón *ex profeso* formulaba su anhelo de escribir un «poema seguido». O aquella otra tan desconcertante en que consideraba que no existían poemas cortos y largos, sino que «todo es cuestión de abrir o cerrar». La misma María Teresa Font –en su estudio sobre *Espacio*– resuelve el cuestionamiento de su inscripción en la categoría de poema en prosa por la cuestión de la extensión. Recuperando los principios caracterizadores del trabajo de Suzanne Bernard, según la cual el poema en prosa «se sitúa en un plano intermedio entre el verso y la prosa, posee características que lo singularizan y lo diferencian del verso y de la prosa, y aun de la prosa poemática» (Font, 1972: 46). La diferencia entre poema en prosa y prosa poemática, lógicamente, radicaría en la perdurabilidad de la tensión lírica a lo largo de toda la composición, aspecto que, como hemos explicado, cumple el poema de Juan Ramón, que no hace concesiones a lo narrativo ni a lo didáctico:

... hay que trazar una línea divisoria entre prosa poemática y poema en prosa. Este debe rehuir toda intención didáctica moralizante o narrativa y debe ser una unidad poemática en sí mismo, de mayor o menor longitud (aunque generalmente los poemas en prosa son cortos), pues es difícil mantener una tensión lírica lo suficientemente elevada a través de un largo poema. (Font, 1972: 49)

Para Font, además, todo poema en prosa debe cumplir los principios que Suzanne Bernard menciona en su estudio:

1. *Doble principio formal*, que demuestra que el metro no es lo que define al poema: toma elementos de la prosa, pero se construye como un poema. Al respecto, Jiménez declaraba

en uno de sus aforismos: «A los que se inquietan por el poema en prosa, les diré que el poema en prosa no es más que un alarde, ya que la prosa no existe» (Jiménez, 2007: 216).

2. *Integración de contrarios* o intromisión de opuestos: *Espacio* se cimienta a partir de la tensión dialéctica de conceptos contrapuestos combinando cierta idea de organización artística y composición estructural con cierta anarquía temática.

3. *Imbricación entre el poema formal y la imaginación analógica*: *Espacio* es un ejemplo de *analogon*; de un poema extenso donde se acomete perfectamente la identidad entre extensión del espacio americano («la extensión lisa de la Florida») y la tensión religante de una conciencia suma (el poeta la nombra con la palabra «Destino»), que une Europa y América o pasado con presente y futuro.

Ante la dificultad que supone el estudio formal y categorizado del poema *Espacio* —por la vaguedad de la definición del poema en prosa y, como hemos ido apuntando, de gran parte de poemas extensos—, nuestra propuesta será la de la búsqueda de un modo propio de leer el poema como creación única y, por ende, la invención de herramientas que nos permitan ejecutar el gesto inmanente de acercarnos al poema quedándonos en el propio poema. Este conato nuestro de lectura diferenciada pretenderá, en definitiva, ser consecuente con los principios éticos juanramonianos: libertad artística, ruptura de márgenes poéticos y rechazo a los corsés clasificadores.

2.4. «Temas» y pensamiento: el cronotopos tiempo-espacio, dios, el cuerpo de la conciencia y el amor

La arquitectura íntima de *Espacio* responde a una lógica inductiva basada en un arranque poemático o elemento generador del poema que es la sucesiva respuesta a todos los interrogantes que planteará el poema. Nos referimos a la sentencia conclusiva «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo» (Jiménez 2012: 121) y a las numerosas preguntas ontológicas que el poeta irá formulando a lo absoluto y, al final del poema, a su propia conciencia inmanente. Veamos algunos ejemplos:

¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios, puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? [...] ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz y fuego? [...] ¿soy de sol, como el sol alumbro? (Jiménez 2012: 121)

¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia que no pueda darte yo? Ya te lo dije al comenzar: «*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*» ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un Dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de Dios? (Jiménez, 2012: 157-158)

Estas interrogaciones actúan como catalizador y dinamizador de la reflexión sucesiva que es el texto, dirigiéndose hacia un final que pretende ser la respuesta a esas inquietudes. Para Mercedes Julià, *Espacio* responde a la estructura hegeliana en espiral que, en la búsqueda de respuestas, genera o reformula nuevas «preguntas en otro nivel» (Julià, 1989: 163). Más que una maraña de ocurrencias sin lógica alguna, lo que se da es una pulsión unificadora o, digamos, un núcleo generador del fluir del pensamiento del poeta que da sentido a este torrente de palabras en sucesión que es *Espacio*. Así expresaba Juan Ramón en un aforismo la necesidad de un hilo conductor en todo poema —especialmente si era extenso—, poniendo en jaque el fragmentarismo sin lógica poética y la composición en *collage* de algunos poemas largos de gran reconocimiento en su tiempo:

El poema debe tener una idea presidente, una sola idea. Si no, se convierte en un enredo de imágenes, un laberinto de ocurrencias, un amasijo de escapes; en una insigne musaraña o, lo más frecuente, en una gran estupidez. (Jiménez, 2007: 223).

Como apuntábamos en el capítulo inicial, *Espacio* —como la mayoría de los poemas largos modernos— es un poema organizado internamente y con una lógica estructural ordenada a partir de fragmentos engarzados con el verso inicial. Estos temas o interrogantes sucesivos y recurrentes marcan la variedad y sus momentos heterogéneos y serán las piezas que acabarán convergiendo en un *corpus* cuyo único propósito es la asunción de la conciencia universal a través de la belleza: «La belleza la vemos a trozos, por instante. Pero ella es una seguida» (Jiménez, 2007: 274). Sin embargo, en el prólogo, Juan Ramón confiesa que *Espacio* es un «poema sin asunto» ni tema definido y, si lo hay, sería la vivencia del proceso de escritura poética como una práctica sucesiva por querer abarcar en ella lo ilimitado; o, como sostenía Robayna, «la poesía misma o, tal vez, la visión poética como metáfora o símbolo de la creación lírica considerada en su conjunto» (Sánchez Robayna, 2006: 309). Tal vez, como afirma Almudena del Olmo Iturriarte, Juan Ramón entienda el término «asunto» en un sentido diegético, como una anécdota:

Entiendo que Jiménez equipara el «asunto» a la anécdota, es decir, al suceso particular que es «copia» de lo que normalmente se entiende por «realidad». Así, el poema «sin asunto» será aquel que, prescindiendo de lo anecdótico o, tal vez utilizándolo, logra trascender lo

particular para llegar a lo universal. Y considero universal también la consecución de la «conciencia» de un «yo» individual. Lo universal puede y debe ser hallado en lo individual. ¿Cómo se logra esto?, es pregunta clave. (Olmo Iturriarte, 1995a: 19)

No obstante, aclaremos que en todo este discurso poético se da presencia a una encrucijada de pulsiones del espíritu y conceptos presentados como «temas» recurrentes mencionados según un nominalismo ambiguo (dios, esencia, conciencia, fuga, luz, destino, ritmo, sucesión, metamorfosis, inmanencia...), ya que se resisten a ser definidos según su sentido literal. Estos temas o conceptos ontológicos siempre gravitan en torno a la «idea obsesiva», como decía Albornoz, de la conciencia suma, principio y final de toda nuestra existencia. La metafísica que plantea el poema, por tanto, radica en la relación del hombre con un universo sostenido ordenadamente a través de una dialéctica de correspondencias entre contrarios que vamos a intentar aclarar en este apartado: la unidad espacio-tiempo, la belleza inmanente expresada en el sentido plotiniano de lo Uno y lo diverso, el cuerpo de la conciencia o el amor como forma de articulación de la vida y muerte. No estoy seguro de cuál es la jerarquización de estos y otros temas –como la dialéctica inmensidad-vaciedad o lo natural frente a lo artificial–, que van surgiendo, apareciendo y desapareciendo en el poema pues, a causa de este «nominalismo ambiguo» que comentábamos, los límites entre unos y otros están poco definidos.

2.4.1. El texto como representación literaria de la cuarta dimensión espacial: espacio-tiempo

El poema *Espacio* se presenta como una meditación poética sobre las relaciones espacio-temporales donde Juan Ramón y –al presentar su propia vida dentro del espacio universal– una demostración de conocimientos avanzados de la física moderna. Es de justicia, por tanto, que lo consideremos como una expresión más de la modernidad en la poesía contemporánea. No olvidemos que la aparición del poema coincide con una época en que la ciencia empieza a centrarse en el espacio sideral y científicamente se considera que espacio y tiempo tienen el mismo carácter eterno e infinito. Desde el punto de vista metafísico y emocional, el mismo Kant ya pensaba que ambas coordenadas eran ideas inventadas por el hombre para explicarse a sí mismo el cambio, la apariencia de las cosas y las diferentes manifestaciones de su yo. Para Jiménez, espacio y tiempo son manifestaciones de su propia conciencia y de los movimientos internos de la memoria que

evoca y celebra lugares fijados en ella como imágenes. Recordemos que en *Espacio* nos encontramos ante un tiempo espacializado, ya que no se da cabida solo a los acontecimientos vividos o a las anécdotas que recupera la memoria, sino también a los lugares en que sucedieron: Madrid, Moguer, Sevilla, Sitges, Coral Gables... El romanista belga Fernand Verhesen explicaba en estos términos las relaciones entre el poeta y el mundo exterior en su ensayo «Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez»:

Toda la energía del poeta tiende a un solo fin: salvar, cueste lo que cueste, todas las impresiones, todos los impulsos psíquicos nacidos en lo más hondo de su ser. Borrar todo deslinde entre ese ser y el mundo exterior, de manera que propicie su expansión y le dé plena libertad para que se enriquezca, para que conquiste incesantemente nuevos territorios. (Verhesen, 1957: 91)

Esta concepción metafísica de las relaciones espacio-temporales en *Espacio* no constituye un hecho aislado en su obra poética: estaba presente en el poema «En los espacios del tiempo», en el proyecto de libro de *Una colina meridiana*, en muchos poemas de *Animal de fondo* o en otros escritos como «La voluntaria M.» o «Yo solo Dios y padre mío» de *Eternidades*. De la misma manera, ya cristalizaba en algunos aforismos de la misma época: «Tiempo es el paso de nuestra conciencia por la eternidad» (Jiménez, 2007: 279). De esto se deduce que a Juan Ramón le interesa más la dimensión estética del tiempo y lo percibido que el marco epistemológico que esa percepción implica. Como el poeta confesaba en la mencionada carta «A Luis Cernuda», tan solo existe un «presente perpetuo» lleno de instantes del pasado y del presente que el poeta debe pretender captar a través de sus percepciones sensoriales:

Yo soy ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como instante. El hombre es el que ha dividido la eternidad en tiempo, porque dividir es facilitar (y yo soy difícil); el que cree que un tiempo más largo y dividido en horas, como un poema en estrofas, es mayor y más hermoso, el que ha inventado el reloj. (Jiménez 1992: 237)

En *Espacio*, la representación de la realidad se visualiza simultáneamente enmarcada en unas coordenadas espacio-temporales o cronotópicas, según la terminología bajtiniana. El espacio de las marismas, por ejemplo, representa el cronotopos en el que convergen inmensidad espacial y eternidad: «Esto era en las marismas de La Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo» (Jiménez, 2012: 155).

Con respecto a la cuestión del tiempo y la memoria, digamos que el poema de Jiménez ha sido considerado en múltiples ocasiones como una «autobiografía lírica» en la que subyace

—como en tantos poemas extensos— la idea de un alto en el camino para realizar un balance de vida que represente el punto de inflexión que precipita al autor al cronotopos del eterno retorno. En la línea de lo afirmado en el primer apartado de nuestro estudio, la forma autobiográfica de *Espacio* pretende reproducir poéticamente las experiencias reales de cuya verdad el autor («peregrino incansable del desierto *gris* del infinito», [Jiménez, 2007: 298]) fue testigo. Eso explica el enorme poder de las sensaciones fundamentadas en la rememoración autobiográfica de una voz dramatizada que monologa y dialoga al mismo tiempo recordándonos que ha vivido y —a través del poema— puede recuperar y aun mejorar la intensidad de la re-vivencia de los lugares que marcaron su destino. En otro de sus aforismos, en el que el poeta evoca un encuentro azaroso en 1945 durante uno de sus paseos por un convento perdido a la orilla del río Hudson, aclara de esta manera el sentido intensificador que tienen la reviviscencias a las que se refiere en *Espacio*:

Aquella parada en aquel convento perdido en el verde espesor de aquella alta orilla derecha del Hudson triste, por aquel anochecer último del verano de 1945, ¿la realicé, destino mío, solamente para que esta tarde última del invierno de 1954 en esta isla de Puerto Rico, la reviviera yo durante horas, con intensidad superior a toda la realidad vivida, sólo vivida? (Jiménez 2007: 293)

Lo visto, lo oído, lo sentido y la acumulación de menudencias sensoriales ocupan un lugar de privilegio en *Espacio* y *Tiempo*. Eso que lees —le está diciendo al lector— lo viví yo también y te lo hago sentir a través de la memoria afectiva⁸⁶. Veamos cómo Juan Ramón nos hace revivir «con los cinco sentidos» una experiencia sensorial en estas líneas del «Fragmento tercero»:

[...] Espumas vuelan, choque de ola y viento, en mil primaverales verdes blancos, que son festones de mi propio ámbito interior. Vuelan las olas y los vientos pasan, y los colores de ola y viento juntos cantan, y los olores fulgen reunidos, y los sonidos todos son fusión, fusión y fundición de gloria vista en el juego del viento con la mar. Y ése era el que hablaba, qué mareo, ése era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer en la primera estrofa. Como en sueños, yo soñaba una cosa que era otra. Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están... (Jiménez, 2012: 149)

⁸⁶ Con «memoria afectiva» o «afección» nos referimos a aquella bosquejada por Aristóteles y el mismo San Agustín en la que la causa y origen es un factor psíquico de carácter sensitivo; por ejemplo, una imagen o un estado afectivo.

La acumulación de detalles sensoriales (espumas flotantes, chocar de olas, vientos que pasan, olores fulgentes...), lejos de ser superflua, tiene la función de remitir lo escrito a una experiencia propia («ese era el que hablaba», nos dice Juan Ramón en el fragmento tercero), individual y, en cierta manera, irrepetible de quien lo ha vivido y de quien se ofrece como testigo de su vida. Así, como el acto de memoria concurre en una forma de presencia, lo que es pasado (y este es el empeño de Juan Ramón queriendo suprimir los límites espacio-temporales) camina hacia la inmediatez del tiempo presente («Ahora, lejos de España, todo es para mí como un Moguer grande y dominador y quisiera tener moguerenos a mi lado», dice en su carta a Gerardo Diego), porque lo que vivió es lo que ahora quiere que leamos y sintamos. *Espacio* cristaliza, por tanto, como una actividad escritural que nos remite a los puntos sucesivos del pasado; es decir, a los diferentes presentes durables de ese pasado recreados en un presente que, de esta manera, se dilata abrazando la inmensidad de una vida: «No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande» (Jiménez, 2012: 129).

En cuanto a la concepción del espacio en el poema, María Teresa Font –basándose en las consideraciones de Edgar S. Brightman– mencionaba cuatro espacios que, en definitiva, constituyen el marco conceptual en el se desarrolla el poema de Juan Ramón. Aunque no hemos podido acceder más que indirectamente a la fuente en la que la estudiosa basa su clasificación, aclaremos que nuestro interés al reproducir dicha taxonomía radica en seleccionar fragmentos (a diferencia del estudio de Font donde los distintos tipos de espacio solo eran mencionados) que los ilustren:

1. El *espacio euclídeo* –geométrico, vectorial y tridimensional– y el *multidimensional* de Riemann:

Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, y siguen. (Jiménez, 2012: 129-130)

2. El *espacio físico-astronómico* que va más allá del presente iluminado, pero se basa en la razón y la ciencia. En *Espacio*, Juan Ramón expresa la necesidad de experimentar y creer en la presencia de un espacio intersticial que existe, pero que nuestra percepción sensorial y nuestras limitaciones epistemológicas nos impiden aprehender. Estas regiones son

formuladas en el poema a través de metáforas espaciales que permiten concretar la abstracción:

En medio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos. (Jiménez, 2012: 122)

3. El *espacio del sueño*, imaginario, ficticio y soñado («Memoria son los sueños, pero no voluntad ni inteligencia» [Jiménez, 2012: 149], confiesa). También en *Espacio* Juan Ramón recrea y revive con nostalgia espacios utópicos y ucrónicos (cronotópicos, en definitiva). Un ejemplo es el fragmento primero, donde recupera con esencial lirismo su propia Edad de Oro, un tiempo evocado y sacralizado como paradigma de un mundo extinto donde existía un equilibrio natural y «el hombre cantaba». Solo a través del espacio textual, el poeta moderno (como después veremos en *Metropolitano* de Carlos Barral, a propósito del quebrantado «pacto antiguo» del hombre con la Naturaleza) puede experimentar la vivencia de una armonía universal perdida:

... Yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba. No este perro no levanta los pájaros, los mira, los comprende, los oye, se echa al suelo, y calla y sueña ante ellos. (Jiménez, 2012: 133-134)

4. El *espacio metafísico* o lo que Juan Ramón llama los «espacios del tiempo», que son en realidad ámbitos intuidos donde el poeta aspira a refundir la fluencia de presentes, pasados y futuros a través de la recreación del mito del eterno retorno heraclítico⁸⁷: «... y en la congregación del tiempo en el espacio, se reforma una unidad mayor que la de los fronteros escojidos» (Jiménez, 2012: 151). Se trata de un paisaje interior (la casa, el arrenal, la marisma, el aire, el jardín, la isla...), una realidad ajena a la exterior que comparte con el espacio físico la indeterminación de un lugar sin límites donde ha de residir la belleza ideal y la plenitud de su propia cosmogonía. Es el «tiempo sagrado» del que habla Mircea Eliade; un tiempo diferente al continuo que se presenta como circular y reversible: «una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos»

⁸⁷ El mito del eterno retorno Heráclito está documentado en el fragmento 103 («En la periferia del círculo, el principio y el fin coinciden») y en el 88 («Lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo: vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez ya que por el cambio esto es aquello, y de nuevo por el cambio aquello es esto»).

(Eliade, 1973: 64). La intuición de este espacio y tiempo interiores convierten al poeta en dios de su propia interioridad. Un dios-conciencia que solo él conoce, como constata al comienzo del primer fragmento:

¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, mas que ése lo ignoro. (Jiménez, 2012: 121)

Es por esto que algunos teóricos de la obra de Juan Ramón entienden la trayectoria de su obra como una evolución hacia una poética en la que el tiempo pierde importancia y traspasa su anterior carga metafísica al espacio (tal vez por esta misma transferencia de sus preocupaciones artísticas del tiempo al espacio decidió abandonar el proyecto de *Tiempo*). En estos términos se refiere la estudiosa Graciela Palau de Nemes a la evolución del foco de interés poético en sus últimos años en su artículo «Dos singulares expresiones poéticas modernas de muerte y resurrección: *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Espacio* de Juan Ramón Jiménez»:

Espacio es un prelude a la obra de Juan Ramón *Animal de fondo*, en la que el poeta deja de ser una angustiada criatura del tiempo para convertirse en una gloriosa criatura del espacio. (Palau de Nemes, 1970: 663)

Sin embargo, la concepción que del espacio tiene Juan Ramón no es nueva. Se halla cercana a la «teoría de las correspondencias» de Baudelaire o al pensamiento de los románticos alemanes o ingleses, que consideraban el mundo como un sistema de señales en el que todo está interrelacionado. Para el simbolismo, por ejemplo, el poema era la representación de una metáfora del universo entero en el que las llamadas o señales y las respuestas a estas estaban interconectadas a través de un ritmo cósmico. Según esto, en el universo que constituye el poema, convergen en un solo espacio inmenso tres formas englobadoras de la realidad: la que nos envuelve y percibimos por los sentidos, la recordada y aquella que soñamos. Como también sucederá en *Canto de mí mismo* de Whitman, el discurso poético cristaliza, por tanto, como la imagen del espacio ilimitado, que es el la inmensidad del cosmos interiorizada, como expresa en el fragmento primero:

¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! [...] Inmensidad, en tí y ahora vivo...¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de tí, segura inmensidad!. (Jiménez 2012: 134)

En resumen, *Espacio* se presenta como la representación de un cronotopos, de una visión cósmica donde se congregan «recuerdo y devenir» (pasado y presente) a través de una serie de correspondencias sensoriales. Aclaremos que la «correspondencia» en Baudelaire no es solo la simple transposición que proporciona un código de analogías sensoriales, sino la suma de un ser sensible que eclosiona en un instante presente y único manifestado como *present perpétuel*: un presente en perpetuo movimiento contenedor de pasado y futuro. El «presente» de *Espacio* representa una temporalidad totalizadora y dinámica que contiene todos los tiempos y espacios (el ayer-allí y el ahora-aquí) y se expande y despliega como la conciencia: «No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin» (Jiménez 2012: 121).

Se ha hablado mucho también acerca de si el poeta conocía la teoría de la relatividad de Einstein o la física relativista que aunaba tiempo y espacio; y, si así fuera, en qué sentido este pensamiento quedó reflejado en el poema. Se sabe que entre los libros que Juan Ramón tenía en su biblioteca de Puerto Rico se encontraba *The Universe and Doctor Einstein*, breve libro donde Lincoln Barnett explicaba la teoría de la relatividad y sus implicaciones metafísicas. Lógicamente, él comprendió que espacio y tiempo se podían unificar en una sola entidad llamada espacio-tiempo; y que materia y energía podían asociarse también en una relación dialéctica. De esta lectura tal vez deriven otras ideas latentes en *Espacio*, como que el hombre y la Tierra no son el centro de la creación o del universo; que espacio y tiempo son uno siendo este último la cuarta dimensión del primero; que el individuo es sustancia temporal y al morir se transformará en otra esencia; o, finalmente, que materia y energía son una misma cosa (sus diferencias solo tienen virtualidad en sus estados temporales) y, por ende, dioses y hombres están hechos de lo mismo («Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»). Aunque la visión cósmica y el dios de *Espacio* se entiendan mejor teniendo en cuenta las ideas de Einstein, parece poco factible, sin embargo, que haya una voluntad de poetizar los principios del físico alemán.

Se ha visto también probable la cala que en el pensamiento juanramoniano y en su cosmovisión tuvieron ciertas doctrinas orientales (afines también a la poesía de Octavio Paz). Al respecto, sostiene el poeta mexicano en *El arvo y la lira*:

El espacio ya no es esa superficie plana y homogénea de la física clásica, en la que se depositaban o colocaban todas las cosas, desde los astros hasta las palabras. El espacio ha perdido, por así decirlo, su pasividad: ya no es quien contiene las cosas sino que, en un

movimiento perpetuo, modifica su curso interviniendo activamente en su transformación. (Paz 1986: 280)

A nuestro parecer, es más probable que en él influyeran los fundamentos teóricos de Gaston Bachelard sobre el tiempo vertical de la poesía y su naturaleza metafísica esbozados en *La poetique de l'instant* (1932) y, especialmente, en su ensayo «Instante poético e instante metafísico», publicado originalmente en 1939 en el número dos de la revista *Messages: Métaphysique et poésie*. Reproducimos aquí un revelador fragmento del filósofo francés que debió de marcar de algún modo la perspectiva metafísica del tiempo en Jiménez:

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema tiene que dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y objetos, todo a la vez. Si ella sigue simplemente el tiempo de la vida es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo a la vez la dialéctica de las alegrías y las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, más desunido, conquista su unidad [...] En todo verdadero poema pueden hallarse, pues, los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que llamaremos vertical, para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De esto se desprende una paradoja que es preciso enunciar con claridad: mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. La prosodia sólo organiza sonoridades sucesivas: ajusta cadencias, administra fugas y emociones, muchas veces, ¡ay! a destiempo. Al aceptar las consecuencias del instante poético, la prosodia logra llegar a la prosa, al pensamiento explicado, a los amores experimentados, a la vida social, a la vida corriente, la vida que se desliza lineal, continua. Pero todas las reglas prosódicas no son más que medios, viejos medios. El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que las simultaneidades, al ordenarse, demuestran que el instante poético tiene una perspectiva metafísica. (Bachelard, 2000)

De estas palabras se deducen cuatro ideas latentes también en el pensamiento de *Espacio* que nos ayudan a entender la lógica interna del poema y toda la «nombradía» a la que alude Juan Ramón:

1. Un poema debe contener en sus palabras una concepción única del universo dependiendo de la pulsión que lo genere: intimidad, misterio, espiritualidad, experiencias, sensaciones, emociones, objetos, fenómenos...
2. El secreto de toda gran poesía es lograr «inmovilizar» o «fijar» la vida en su devenir o presente continuo. Como plantea el tópico del bronce horaciano, el poeta debe detener el tiempo nombrando todo aquello que quiera que permanezca perenne.
3. El poema materializa el principio de simultaneidad en un tiempo y espacio donde los contrarios encuentren su unidad. El poema es, por tanto, el cronotopos donde el ser más desunido, confuso y contradictorio —el ser humano— descubre su verdad reuniendo y

estableciendo la armonía entre contrarios.

4. A través de múltiples contradicciones, la fuga dirigida por los sentidos, las emociones y la propia intimidad alcanzan el misterio y, de ahí, el éxtasis.

Como podemos comprobar, esta concepción bachelardiana del espacio-tiempo representa, en definitiva, la refundación de una «nueva mística»: aquella experiencia mística de la que habló Rudolph Otto, que va desde su conciencia interior hacia el exterior sublimándolo. Juan Ramón en *Espacio* también entendió que el hombre no podía ir más allá de sus límites, sus palabras y su inmanencia; por eso su mística –aunque el fin sea la verticalidad estabilizadora– no es la del *ascensus* vertical, sino la de la horizontalidad del espacio integrador de una cuarta dimensión temporal manifestada como presente inmovilizado, englobador del pasado recuperado a partir de la memoria sensitiva y del futuro simbolizado en lo que él llama «Destino». En conclusión, existe en *Espacio* una mística religante de combinaciones infinitas y un dios para la poesía que, con su canto, permite crear todo un mundo.

Concluamos apuntando que al concepto espacio-tiempo se suman en *Espacio* otros principios físicos como el movimiento o la incesante fluencia, manifestados ambos en *Espacio* a través del ritmo constante («Todo el trabajo del universo no es más que tiempo y ritmo» [Jiménez, 2007: 255]); y, sobre todo, el espacio hueco, que nos hace pensar en la confrontación de forma y sustancia y en el vacío de materia que consideraron algunos filósofos de la Antigüedad. Parece claro que Jiménez entendió esa multidimensionalidad en la ausencia, como otra dimensión más. Así se aprecia al final de *Espacio*, cuando narra el episodio de su encuentro con el cangrejo hueco y el poeta cobra conciencia de su multidimensionalidad al observar el mundo como un inmenso hueco poblado de silencio y al interpretarlo como el inexorable abandono de la conciencia al final de nuestra vida:

Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo; un hueco, un hueco aplastado por mí, que el aire no llenaba, por mí, por mí; sólo un hueco, 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. (Jiménez, 2012: 156)

Considerando la formación científica de Jiménez, es muy probable que el poeta pensara que ciertas realidades como un trozo de horizonte, el arco iris, la sombra, una superficie hueca, un tornado o la aurora boreal tuvieran existencia física al margen de nuestra capacidad de observación. Aunque el poeta no conociera directamente la teoría del espacio multidimensional y las dimensiones más altas introducida en el siglo XIX por el alemán Riemann, al menos demuestra que tuvo una idea moderna del espacio físico, de sus dimensiones y de las implicaciones metafísicas de este. Conectando con esta idea, escribía Juan Ramón en *Estética y ética estética*:

Yo pienso que este mundo es nuestro único mundo, y que en él con lo suyo, hemos de realizarlo todo... Yo estoy seguro de que en este mundo en que vivimos y morimos hay un más allá en inmanencia, un más allá moral, y que el poeta es el que puede comprender, contener y esperar esa inmanencia sin límites. (Jiménez 1967: 95)

2.4.2. De la secularización de lo religioso: el «dios inmanente» y la «belleza suma»

Cuenta Jiménez que en 1948, durante su viaje a Argentina, tuvo una experiencia mística: la vivencia simultánea de dios con los cinco sentidos en forma de belleza suma. Este estado de «iluminación profana», que diría Benjamin, es conocido en medicina con el nombre de «sinestesia». No era esta una vivencia del todo nueva en el poeta, que en alguna ocasión había confesado que experimentaba a Dios como un «temblor» interior y una sensación inmanente de lo inefable. Aclaremos que esta idea de «dios», «destino» o «conciencia suma» como experimentación de la plenitud en el mundo real ya estaban presentes en Jiménez desde *La estación total*.

Al margen de especulaciones de tipo teológico, cabe partir de la premisa de que, para Juan Ramón, dioses y hombres constituyen una misma entidad ya que están hechos de la misma sustancia y son poseedores de similares propiedades. Sin embargo, esta identificación no es novedosa, pues proviene del pensamiento clásico, patristico y racionalista. Empédocles, por ejemplo, ya llamó «dioses» a los elementos; Epicteto habló de una inteligencia humana común a los dioses; Platón asoció la naturaleza divina del hombre al hecho de que este desde el principio sintió la necesidad de explicar lo divino; o, finalmente, Plotino –como

Juan Ramón– consideró la «sustancia (de los dioses)» como un rasgo diferenciador afín al poeta por el poder que ambos tienen de descubrir la esencia de las cosas. A partir de esta noción plotiniana de religión inmanente, Juan Ramón llega a las fuentes de la mística occidental y del pensamiento agustiniano, que de esta manera declaraba el reconocimiento del error que supone la búsqueda de la belleza fuera de uno mismo:

¡Tarde te amé, Belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé! ¡Tú estabas dentro y yo fuera, y allí te buscaba, pero me precipitaba, deforme, hacia estas cosas hermosas que tú hiciste. Tú estabas conmigo y yo no estaba contigo. Me retenían lejos de ti aquellas cosas que, de no estar en ti, no serían. Me llamaste y me gritaste y rompiste mi sordera. Brillaste y resplandeciste y ahuyentaste mi ceguera. (San Agustín, 2010: 432)

No obstante, algunos críticos de la obra de Jiménez –como Mercedes Julià– han señalado que las creencias religiosas y la idea juanramoniana de dios derivan del pensamiento racionalista de Baruch Spinoza (Ámsterdam, 1632–La Haya, 1677), quien reducía las tres sustancias cartesianas (pensamiento, extensión y Dios) a una sola: la «sustancia divina infinita». Dicha «sustancia», según la perspectiva que adopte, se identifica o bien con Dios o bien con la Naturaleza (según reza su célebre expresión, *Deus sive Natura*). Para el filósofo holandés, además, la naturaleza es equivalente a Dios y todos los objetos físicos son los «modos» de Dios contenidos en el atributo «extensión»; y, del mismo modo, todas las ideas son los «modos» de Dios contenidas en el atributo «pensamiento». Frente a la idea extendida por la crítica de que Juan Ramón encontró a Dios al final de sus días gracias a las religiones positivas, se podría pensar, más bien, que su concepción de la divinidad es la misma que la que tuvo Spinoza, para quien Dios es una fuerza incomprensible para el entendimiento humano y, por tanto, el hombre solo puede aspirar a crear un dios inmanente que se le asemeje. De esta manera, el dios de Juan Ramón es la «conciencia superior» de la belleza del mundo creada desde la inteligencia y la sensibilidad. Con esta claridad nos expresa el pensamiento de Spinoza en dos de sus notas autobiográficas de los últimos años:

El problema de Dios es claro para mí. Dios no es un ente convencional que nos ha creado. Dios es todo lo material y lo inmaterial del mundo, toda la luz y toda la sombra, la conciencia, es decir, toda la posibilidad de luz y de conciencia que pueda conseguir el hombre mientras dure el planeta en que vivimos. (Jiménez, 2014: 677)

Nuestro dios, esto es, el dios mío hombre, hombre de este planeta tierra con esta atmósfera de aire, quiere decir, me parece a mí, la conciencia superior que un hombre igual o parecido a mí crea con su sensibilidad y su inteligencia más o menos claripensante, clarisintiente. Dios, para mí, quiere decir conciencia universal presente e íntima; como un diamante de

innumerables facetas en las que todos podemos espejarnos lo nuestro diferente o igual, con semejante luz; entendernos por encima de todo lo demás; digo por encima porque todo lo demás no puede ser sino el fundamento de este Dios. (Jiménez, 2014: 677-678)

Otros críticos, como Alegre, consideran que esta vivencia de lo absoluto desprovista de contenido teológico ya la había experimentado en *La estación total*:

La causa fundamental de este sentimiento de plenitud es la intuición profunda de un centro interior que se le revela al poeta en su ser más hondo. No hay aquí lenguaje abstracto o especulación teológica, todo el universo poético de Juan Ramón toma origen nuevo desde ese centro, como sostiene en un poema de *La estación total*: «[...] El fin está en el centro. Y se ha sentado / aquí, su sitio fiel, la eternidad. / / Para esto hemos venido. (Cae todo / lo otro, que era luz provisional). / / [...] / / Tiene el alma un descanso de caminos / que han llegado a su único final». Se trata, pues, de una revelación, de carácter místico, que llevará al poeta al encuentro, en ese fondo desnudo, del infinito, del Ser absoluto, al que luego el poeta llamará «Dios» o «conciencia suma». (Alegre, 2001: 3)

Años después, el poeta de Moguer iría desgranando estos mismos fundamentos metafísicos a lo largo de sus sucesivos escritos. Fue precisamente en el prólogo de *Animal de fondo* donde definió con mayor precisión su idea de la divinidad como «un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada: conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito» (Jiménez, 1999: 261). Como vemos, en esta tercera etapa a la que corresponde *Espacio*, Jiménez identifica también su concepción de lo divino con la epistemología kantiana de la finitud, según la cual el pensamiento y la poesía tienen asignada la tarea de trabajar por la aprehensión de la totalidad de la naturaleza. De esta forma, la idea del absoluto juanramoniano aparece como una «ausente presencia», como una idea de la razón que, como tal, es inalcanzable (cualquier ambición de conocer la medida de la totalidad es labor imposible), pero practicable a través del poema. Reproducimos otro fragmento de sus notas a *Animal de fondo*, que revela su «idea de dios» a lo largo de tres etapas:

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre. Hoy, concreto yo lo divino como una conciencia única, justa universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería

una forma de deísmo bastante. Y esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad. (Jiménez, 1999: 259-260)

Asistimos, por tanto, a una secularización de lo religioso que culmina en *Espacio* (el término «dios» aparece desde el inicio del poema y va reapareciendo bajo distintas denominaciones o atribuciones: «matemático celeste», «dios actual»...); y, especialmente, en *Dios deseado y deseante*. A pesar de lo dicho en sus «Notas», desde el principio de su poesía subyace la idea de que las dimensiones del hombre se hallan en él mismo y dios constituye la conciencia universal que este tiene de lo absoluto en nuestro mundo: «Siempre, desde muy joven, creí, mejor, sentí en dios y a dios como una conciencia inmanente del universo» (Jiménez, 2007: 294). Precisemos, según lo afirmado en el aforismo anterior, que lo inmanente en Juan Ramón es –tal y como expresa en «La transparencia, dios, la transparencia» de *Dios deseado y deseante*– la conciencia de belleza que está dentro de nosotros:

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso. (Jiménez, 1999: 265)

Además, ser «dios» para Jiménez es también asumir la belleza del mundo y, a través del arte y del goce de la exterioridad, cumplir el sueño universal de hacer suya toda la tradición («todo lo vivido») de la Belleza de la cual se manifiesta heredero y custodio («todo lo por vivir»):

Mi dios es la conciencia sucesiva del mundo; la suma de conciencia que los hombres clarividentes han ido acumulando para el futuro de cada día. A esa conciencia le debo yo lo mejor que soy y tengo, y cada uno de los hombres que han ayudado a formarla saben que otros la estamos agradeciendo. (Jiménez 2007: 280)

Por otra parte, esa conciencia de belleza puede estar afuera, como explicaba en «El nombre conseguido de los nombres», residiendo en el mundo nombrado y re-nombrado por el poeta:

Todos los nombres que yo puse
al universo que por ti me recreaba yo,
se me están convirtiendo en uno y en un dios.
El dios que es siempre al fin,
el dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo.
El Dios. El nombre conseguido de los nombres. (Jiménez, 1999: 267)

Desde el primer fragmento de *Espacio*, Juan Ramón concibe la naturaleza divina del hombre en el sentido platónico de nostalgia humana por su participación de aquella divinidad que el poeta identifica platónicamente como sol, fuego y luz:

... Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. (Jiménez, 2012: 121)

Recapitulemos, considerando que la idea de la divinidad que tiene Juan Ramón en *Espacio* es la de un dios-conciencia, que se resuelve en el espacio textual en forma de celebración y canto dedicado a la inmensidad de las marismas floridianas y a la eternidad que encarnan ciertos seres de la naturaleza (mar, pájaro y árbol):

Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. «*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú.*» (Jiménez, 2012: 133)

Esta pulsión del poeta —como un yo que emerge generando un mundo propio trascendido— nos traslada a otro de los núcleos temáticos y conceptos que traslucen en *Espacio* asociado al de «dios» y a su propio yo constituidos por la misma sustancia (fuego, luz, tiempo y espacio): la «conciencia». Sobre este concepto juanramoniano y su identificación con su dios, el estudioso danés Julio Jensen nos declara:

Juan Ramón eleva su individualidad específica, afirmada por medio de la referencia a Moguer, a lo esencial gracias a su canto poético, a ese contacto con la «conciencia» y con el «dios deseado y deseante» que son espejo o doble del yo juanramoniano. Una vez más, por tanto, comprobamos cómo un componente claro de lo poético en Juan Ramón es esa «ansia de eternidad» que es una constante a lo largo de toda su obra. (Jensen, 2012: 223)

2.4.3. La «conciencia»: síntesis poética y balance de vida

Decía Paz que *Espacio* era «uno de los monumentos de la conciencia poética moderna». El poeta mexicano estaba en lo cierto, si tenemos en cuenta que casi todo el discurso poético en la última etapa de Juan Ramón gira en torno al desdoblamiento de un yo poético que, desvinculado de restricciones espacio-temporales, adopta la fórmula idealista de «conciencia» como forma de superar la angustia de que, con la muerte y la enfermedad, la

existencia pierde pleno sentido. Esta nueva forma poética viene representada por el concepto ontológico de «conciencia»⁸⁸ que es la clave estética del último Juan Ramón y el tema nuclear bajo en que se subsumen todos los «temas» y «motivos»⁸⁹ recurrentes (los astros, el mar, el pájaro, la mujer, la flor, la muerte, el pueblo, el pino, el chopo...) de *Espacio*, como afirma la estudiosa Almudena del Olmo Ituarriarte:

Espacio no es una creación caótica sin organización alguna. Muy al contrario, temas y motivos, y conceptos generados por las diferentes asociaciones de éstos, se entretajan en un complejo entramado en torno a un mismo eje: la conciencia. Entramado que, ahora más que nunca, es fusión. Y lo que el concepto de *conciencia* supone experimenta un cambio progresivo dentro del avanzar del poema y en el marco de la obra del último Juan Ramón Jiménez. (Olmo Ituarriarte, 1995b: 169)

La idea juanramoniana de «conciencia» dista mucho, pues, de la concepción cristiana como principio regidor, guía moral o voz interior que conduce al hombre por la senda del bien. La «conciencia» –con todos los matices que expondremos y como desdoblamiento del yo– es el tema más recurrente y el que abre y cierra el poema. El axioma «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo» es la frase sobre la que se sustenta y la que genera todo el decurso textual de *Espacio*, dirigiéndolo hacia la consecución de su «conciencia». También es el *leitmotiv* que cierra el poema circularmente dirigiéndose a esa misma entidad a través del pronombre personal átono «te»: «Ya *te* dije al comenzar: Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo».

Al hilo de las consideraciones sobre problematización del sujeto lírico planteadas en el primer capítulo, K. Stierle decía que el poeta «moderno», amenazado por lo que Husserl y Steiner han denominado «la nostalgia de lo absoluto», articula su discurso poético a partir de la búsqueda de su propia identidad que, por poner un ejemplo, en el caso machadiano viene representado en sus inicios por la indagación en las galerías interiores de su alma y, en una segunda etapa, por la presencia de los apócrifos. En el caso del yo juanramoniano, este desdoblamiento se halla representado a través del concepto de «conciencia» como una forma distinta y externa de la propia individualidad con la que llega incluso a dialogar. Son

⁸⁸ Para el concepto juanramoniano de «conciencia», nos remitimos a los estudios detallados de Saz-Orozco (1966: 125 y ss. y 197 y ss.), Cardwell (1977: 37–44) y Blasco Pascual (1981: 239–43).

⁸⁹ Coincido con la estudiosa Almudena del Olmo Ituarriarte al distinguir entre «temas» y «motivos» en *Espacio*, entendiendo estos últimos como temas secundarios representados de manera simbólica y subsumidos a los temas nucleares que estamos exponiendo.

reveladoras, en este sentido, las palabras de la estudiosa María Teresa Font, que define de esta manera la conciencia en Jiménez:

Para Juan Ramón *conciencia* es la capacidad de desarrollar el propio discernimiento, la sensibilidad ética y la estética, conjugando la tradición y la experiencia: es, por tanto, la suya una conciencia creadora y unificadora con los poderes de valorizar y crear, dándole sustancia al ser. (Font, 1972: 181)

Olmo Iturriarte en el capítulo «La conciencia extrañada en la poesía de Juan Ramón Jiménez» (Olmo Iturriarte, 2009: 233-264) de su libro *Poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez* ha hecho un rastreo de las escisiones de la personalidad en forma de conciencia a lo largo de toda su obra; desde «el otro yo» de procedencia romántica en sus *Rimas* (especialmente, en el poema «Nocturno») hasta la «conciencia extrañada» del tercer fragmento de *Espacio*. Deteniéndonos a mitad del camino, reparemos en *La estación total*, donde ya hay conocimiento de cómo el universo ha sido interiorizado en un yo extrañado, representado en clave poética por la «conciencia»:

Estoy completo de naturaleza, en plena tarde de áurea madurez, alto viento en lo aún verde traspasado. Rico fruto recóndito, contengo lo grande elemental en mí (la tierra, el fuego, el agua, el aire), el infinito. (Jiménez, 2006: 789)

Estas escisiones del sujeto lírico adoptan en nuestro poema extenso tres formas explícitas que aportan unidad y trabazón estructural a la composición. El «primer yo» (el *yo total*), germinado en el primer y segundo fragmento, se proyecta —en su *status* de dios— desde la interioridad hacia la realidad natural poetizada, representada aquí por la inmensidad, las bellas imágenes de las marismas y las criaturas de la naturaleza que el poeta va interiorizando para diluir en ellas su individualidad. Se aprecia, particularmente, en los dos primeros fragmentos, donde el poeta logra la experiencia de una conciencia inmanente, absoluta y universal que, integrada visualmente en la imagen cronotópica de la inmensidad de La Florida, se traslada de un yo al «no-yo»; es decir, el tú de los elementos de la naturaleza, donde él ve incardinada la eternidad: en un pájaro («dos dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú») o en el «chopo de luz» al que increpa: «Termínate en ti mismo como yo». Así es como Juan Ramón trasciende —a partir de sí mismo— desde la contingencia de la realidad a otro plano, el de la esencia de la propia realidad. Este proceso de «autotrascendencia» (según la terminología de Habermas), es decir de escisión entre el yo real y el yo «trascendido», se manifiesta en Juan Ramón acorde con el paradigma del pensamiento del hombre moderno, fundamentado en Kant y, en definitiva, en el

pensamiento postkantiano que ha formulado Foucault y explicado el mismo Habermas al hilo de las formulaciones del último:

El yo sólo puede adueñarse de sí, sólo puede «ponerse» a sí mismo, poniendo, por así decirlo, de forma inconsciente un no-yo y tratando de dar progresivamente alcance a éste como algo puesto por el yo. Este acto de ponerse-a-sí-mismo por vía de una mediación puede entenderse bajo tres aspectos distintos: como un proceso de autoconocimiento, como un proceso de devenir consciente y como un proceso de formación. En cada una de estas dimensiones el pensamiento europeo del siglo XIX y del siglo XX oscila entre planteamientos teóricos que mutuamente se excluyen –y siempre los intentos de escapar a tales dudosas alternativas acaban en el tolladar de un sujeto que se endiosa a sí mismo y que se consume en vanos actos de autotranscendencia–. (Habermas, 1989: 314)

Desde ese «primer yo» idealista y autotranscendental, donde convergen tiempo y espacio, Jiménez nos da paso en el tercer fragmento a «un segundo yo más real» («Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora»); digamos, un «yo empírico» o «histórico»: un hombre integrado en su propia experiencia vital, en la realidad social e histórica que le tocó vivir y en la de los demás hombres que malviven en un mundo de diferencias raciales y enfrentamientos («Si todos nos uniéramos en todo... el mundo un día nos sería hermoso a todos»). Este «segundo yo» es concebido metafóricamente por Juan Ramón a través del «Destino», aspecto en el que nos detendremos al interpretar el tercer fragmento y que no tenemos que confundir con la predestinación cristiana, sino con la circularidad y ritmo sucesivo del existir que conjuga la vida y la muerte; el todo y la nada. Este otro yo –hablando continuamente al primero, que desearía su silencio («... No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esa tarde de loca creación [...] Quiero el silencio en mi silencio...»)- refiere en forma de testamento poético el largo camino del poeta exiliado desde su Moguer natal hasta La Florida y Puerto Rico. Setenta y tres años de vida consciente, creativa y trascendente se resumen en unas cuantas páginas. La estudiosa María Teresa Font –en el mencionado *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*- ha realizado un exhaustivo análisis de los aspectos biográficos, lugares y personajes reales, históricos o literarios que andan por sus páginas marcando el horizonte de su destino: su Moguer cernido de azul; el paraíso perdido de su infancia («La cruz del sur me está velando / en mi inocencia última, / en mi volver al niñodíos que yo fui un día / en mi Moguer de España» [Jiménez, 1999: 285]), revivido a través del recuerdo de su perro y de la simbología del color amarillo («... por debajo de Washington Bridge, el puente más amigo de Nueva York, corre el campo dorado de mi infancia»); sus vivencias en Madrid

(«... aquella hélice de avión que sorbió mi ser completo y me dejó ciego, sordo, mudo en Barajas...»); o, por último, los acontecimientos históricos durante la Guerra:

...Gobierno de Negrín, que abandonara al retenido Antonio Machado enfermo ya, con su madre octojenaria y dos duros en el bolsillo, por el hedor del Pirineo, mientras él con su corte huía tras el oro guardado en Banlieu, en Rusia, en Méjico, en la nada... (Jiménez, 2012: 126)

El exilio junto a Zenobia Camprubí con un pasaporte de delegado cultural de la Embajada Española en Washington; el asombro ante el paisaje de La Florida («Entramos por los robles melenudos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres...» [Jiménez, 2012: 126]); su salida reciente del sanatorio tras una seria enfermedad («... el doctor Amory con su inyección en Coral Gables, Alhambra Circe, y luego con colapso al hospital...» [Jiménez, 2012: 145]); la sensación de extrañeza en un medio y un idioma ajenos; el viaje a Argentina y Uruguay en 1948 («Al Sur, al Sur! Todos deprisa. La mudanza, y después la vuelta; aquel huir, aquel llegar en los tres días que nunca olvidaré, que no me olvidarán.» [Jiménez, 2012: 154]); el trauma del exilio; la enfermedad de su esposa («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» [Jiménez, 2012: 156]); y, en definitiva, la soledad del poeta que encuentra en el hallazgo de los rasgos comunes entre el paisaje español y el americano un motivo de satisfacción y acercamiento a su añorada España:

¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña! Pino de la corona ¿dónde estás? ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos? ¿Y qué canto me arrulla tu copa milenaria, que cobijaba pueblos y alumbraba de su forma rotunda y vigilante al marinero! (Jiménez, 2012: 126)

No obstante, ese yo autorreferencial de *Espacio* debe ser entendido como un sujeto poético moderno, poliédrico, multiforme, expandido, fragmentado y en fuga simultánea. Un yo que, desde una perspectiva cósmica, escribe hacia «lo otro»: «Yo llevo diariamente mi memoria como un universo en rotación y traslación» (Jiménez, 2014: 80). Así lo entendió también el crítico Díaz de Castro:

Lo autobiográfico es un recurso para plasmar la búsqueda imposible de una síntesis válida universalmente, en un doble movimiento, dentro del texto, de extraversión y ensimismamiento. (Díaz de Castro, 1991: 269)

Desde *La estación total*, ese salir de sí mismo para ser lo otro («ser en otro ser el otro ser») constituye una cosmovisión de raigambre metafísica; pero, sobre todo, una nueva poética

muchas veces mal entendida por el lector no especializado como una exaltación narcisista del yo.

Al final del fragmento tercero –tras dar presencia a criaturas vaticinadoras de mal agüero («un zorro muerto por un coche, una tortuga atravesando lenta el arenal; una serpiente resbalando undosa de marisma en marisma» [Jiménez, 2012: 126])–, nos asalta la imagen de un cangrejo hueco y desafiante con el que el sujeto poético combatirá blandiendo «el lápiz amarillo de su poesía». Tras vencerlo, lo aplasta descubriendo su vaciedad y el «adarme» en el que el poeta ve moldeada la imagen de la conciencia de «un nombre nada más» («un hueco en otro hueco»). Con este episodio, Juan Ramón expresa su fracaso ante el conato órfico de integrar la conciencia interior en la absoluta y universal, y el abandono por parte de la que siempre le acompañó inmanentemente a lo largo de su andadura poética. De esta manera irrumpe su «tercer yo» al final del tercer fragmento: «Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?)...». Un yo que representa la pérdida de la conciencia absoluta y de su confianza en la palabra poética. Esta «conciencia extrañada», que definía Olmo Iturriarte, presupone una caída icárica y la negación dialéctica de la afirmación inicial con la que arranca el poema donde identificaba –por estar hechas ambas de la misma sustancia– la naturaleza divina con existencia. Ahora, por el contrario, declara que «en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos»; recalcando su condición mortal mediante el nombramiento (con letra capital) de la divinidad –ahora disgregada y palmariamente diferente al hombre–. Queda frustrada, pues, la necesidad de Juan Ramón de prolongar el estado de gracia de conciencia universal que, como decíamos, le permitía explicar con coherencia su vida y su muerte y, al mismo tiempo, otorgar un sentido pleno al universo de su poesía y al ambicioso proyecto de su actividad creadora. En realidad, la conciencia es todo lo que tenemos hasta la muerte, como dijo en uno de sus aforismos y pareció asumir hasta el final de su vida: «Cuando empezamos a perder nuestra conciencia, nuestra vigilancia, nuestro dominio, empezamos a morir» (Jiménez, 2007: 284).

2.4.4. El amor

En último lugar, el elemento que actúa de enlace entre la nada y el todo inmenso es el amor formulado en términos de espacio-tiempo («todo unido y apretado en un abrazo como el

tiempo y el espacio») y de conciencia suma. Es «el tema antípoda», dice Albornoz, del tema dominante; aunque una relectura atenta del poema nos lleva a considerar que, bajo la dominante interpretación metafísica de dios y la conciencia, el amor subyace como único camino hacia la eternidad y dios.

Para el autor de *Espacio*, el amor es universal y eterno: esencializa la totalidad y la conciencia de lo absoluto buscada y encontrada por el sujeto poético. Es el quinto elemento, como declara en el poema «En mi tercero mar» de *Dios deseado y deseante*, capaz de engarzar los cuatro elementos básicos (fuego, agua, tierra y aire):

Tú («mi tercero mar») eras, viniste siendo, eres el amor
en fuego, agua, tierra y aire,
amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer
el amor que es la forma
total y única
del elemento natural, que es elemento
del todo, el para siempre;
y que siempre te tuvo y te tendrá
sino que no todos te ven,
sino que los que te miramos no te vemos hasta un día. (Jiménez, 1999: 274).

Como el autor declara en el prólogo, no hay asunto concreto en *Espacio*; pero si lo hubiera, sería la relación del hombre con el universo resuelto –como una mística: «Tú y yo, pájaro, somos uno»– a través del amor en el sentido amplio del término (la mujer, la vida, la eternidad de la palabra, el sueño...): «Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en nosotros la contemplación de la permanente mirada inefable de la creación: la vida, el sueño o el amor» (Jiménez, 2012: 120). El amor, manifestado cada día en nuestras vidas, es para Juan Ramón la unión mística y fraternal del cosmos en perpetuo abrazo, como expresa el autor en el fragmento tercero:

La vida es este unirse y separarse, rápidos de ojos, manos, bocas, brazos, piernas, cada uno en la busca de aquello que lo atrae o lo repele. Si todos nos uniéramos en todo (y en color, tan ligera superficie) estos claros de campo nuestro, nuestro cuerpo, estas caras y estas manos, el mundo un día nos sería hermoso a todos, una gran palma sólo, una gran fuente sólo, todo unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio, un astro humano, el astro del abrazo por órbita de paz y de armonía... (Jiménez, 2012: 154)

La idea del amor en términos espaciales, como manifestación de la armonía universal, siempre ha persistido de una u otra forma en la escritura de Juan Ramón. El poeta evidencia esa fraternidad universal sobre todo en los animales, como expresaba en su *Diario poético* escrito en Cuba y La Florida entre 1936-39:

Parece que los animales (grandes y pequeños) expresan de igual manera su existir en todos los países: que solo ellos, menos dichosos acaso, tienen una expresión universal suficiente... Será quizás lo mismo con los grillos, los perros y los pájaros. Acaso los matices de un idioma mayor o menor se pierden a lo lejos, a su lejos. Acaso un poco lejos, un día todos los hombres hablemos lo mismo... y nos entendamos. (Jiménez, 2014: 507)

Es este un amor que en *Espacio* prescinde de la anécdota y se torna cósmico, esencializado y eterno:

... el todo por la escala del amor en los ojos hermosos que se anegan en sus aguas mismas. (Jiménez, 2012: 150).

¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca! (Jiménez, 2012: 134).

Paradójicamente, cuando hace referencia al amor humano en concreto, lo hace dudando de su efecto trascendente («Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), *amor en lugar de escremento*»), identificándolo con un veneno («Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento...»); o, finalmente, esbozando ejemplos de relaciones amorosas condenadas al fracaso como Otelo y Desdémona, Eloísa y Abelardo, Adán y Eva o Hamlet con Ofelia. No obstante, en la mayoría de los casos, el amor humano aparece vinculado a la mujer como totalidad exterior y alma del mundo («La mujer desnuda es la forma (perfecta) por excelencia de nuestro mundo» [Jiménez, 2014: 633]); como la forma carnal y tentadora del amor («nos rodeamos de ellas (flores), que son sexos de colores, de formas, de olores diferentes; enviamos un sexo en una flor...» [Jiménez, 2012: 122]); o, al final del fragmento segundo, donde el amor aparece asociado al sol: «... un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor...» (Jiménez, 2012: 139).

2.5. Estructura de *Espacio*: una propuesta de lectura

Nos hallamos ante un poema de meditada trabazón estructural, cuya composición ocupó más de diez años de esfuerzo y conciencia poética por parte de su autor. Según lo expuesto en el primer apartado de nuestro estudio, *Espacio* se circunscribe en la tradición del poema extenso por derecho propio, ya que hay por parte del autor una voluntad de composición y de unidad, cuestiones ambas intrínsecas a la ontogénesis del género. La cohesión se aprecia especialmente en la repetición del *leitmotiv* inicial, la recurrencia de sus temas y los motivos, así como en concatenaciones como aquella en que Jiménez reenvía al

lector del tercer fragmento al primero: «Y ese era el que hablaba, qué mareo, ese era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa...» (Jiménez, 2012: 149).

La crítica ha intentado trazar en diversas ocasiones la estructura de *Espacio* basándose en la distribución temática. María Teresa Font, por ejemplo, nos habla de dos estructuras que integran la división externa presentada por Juan Ramón a la propia dinámica o estructura interna. De esta manera formula la especialista su idea de la organización del poema:

a) *Estructura cíclica y dialéctica*: la composición está dividida externamente en tres partes. Desde el punto de vista del contenido, Font identifica cada fragmento con una concepción distinta de la naturaleza: «Fragmento primero» («naturaleza sensorial»), «Fragmento segundo» («naturaleza transformada») y «Fragmento tercero» («naturaleza inmanente»).

b) *Estructura musical de sonata*: «Fragmento primero» («Exposición–Espacio presente y pasado»), «Fragmento segundo» («Interludio–Espacio de amor») y «Fragmento tercero» («Segundo tema. Destino–Desarrollo. Espacio inmanente–Recapitulación. Sustancia»).

El poema está estructurado en tres secciones con diferente extensión, ya que el fragmento segundo es más breve que los otros dos. Sin embargo, la piedra de toque de la imbricación de las partes, lo que realmente aporta unidad a la fragmentariedad y heterogeneidad de los distintos momentos del texto de Jiménez es una continua voz dramatizada, que argumenta, exclama, canta, monologa y dialoga con su «conciencia interior». Además de por esa voz omnipresente, *Espacio* ha de entenderse como un poema simultáneo y susceptible de ser aprehendido en su globalidad gracias a cualidades intrínsecas tales como los motivos recurrentes, la construcción figurativa, su forma de poema en prosa, la sintaxis y, sobre todo, el tono y el ritmo musical⁹⁰.

... Toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido [...], sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir por los elementos intrínsecos, por su esencia. (Jiménez, 2012: 119-120)

⁹⁰ Por «ritmo musical», lógicamente, no entendemos aquí solo los aspectos métricos del poema, sino también un movimiento interno con base estructural organizado a base de recurrencias y alteraciones sorprendidas, que se van desplegando desde su principio (recordemos su *leitmotiv* inicial: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo») hasta su final («... Ya te lo dije al comenzar: Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo »).

Con respecto al enlace de los motivos (el pájaro, el pino, el sol, el mirto, la mujer, el niño, el mar, las flores, el jardín...) que se suceden en el poema, Ricardo Gullón señalaba: «La organización del poema se da mediante motivos que emergen, se desvanecen y reaparecen en un constante ondular que los destaca y los aleja» (Gullón, 1981: 3). Cabe decir también que *Espacio* plantea, como sostiene Mercedes Julià, una estructura cíclica en espiral. Considero que Julià está en lo cierto, ya que el poema se cierra en círculo con la misma referencia con la que se inicia, solo que al final formula a la conciencia una nueva pregunta sobre su destino tras la muerte; sin embargo, las nuevas preguntas que van emergiendo a lo largo del poema no están –como la estudiosa defiende– en otro nivel de conceptualización; sino que son simple consecuencia de las dudas que esas nuevas respuestas suscitan al poeta. En este sentido, la estructura de *Espacio* –como la mayoría de los poemas extensos– es además trabada, ya que su organización rítmica está basada en la vuelta y la repetición a lo largo de todo el texto, en el despliegue de un discurso poético que gravita en torno a la dialéctica entre el todo (la inmensidad, la luz, la vida...) y la nada (la oquedad, el vacío, la muerte, el abandono de la conciencia...); y, por último, en el trazado de una especie de viaje o errancia mental de la conciencia que en círculos concéntricos va buscándose a sí misma en su interior y en la conciencia universal integrada en el universo. Ahora bien, a lo largo del camino van surgiendo dudas y, junto a las respuestas dadas a las preguntas, despuntan nuevos interrogantes que crean así una estructura hegeliana en espiral donde la única respuesta posible es el *leitmotiv* del poema: *Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*. Con respecto a la última pregunta ontológica («¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?» [Jiménez, 2012: 158]), digamos que no hay respuesta; y, si la hubiera, sería el mismo poema al que –como en la vida– se retorna eternamente.

Según explicábamos en la primera parte de nuestro estudio, esta armazón estructural en espiral y continua fuga categoriza el poema extenso ontológicamente y lo define. En *Espacio* –como en *El libro, tras la duna* y la mayoría de poemas largos– existe una voluntad consciente de composición con un solo ritmo cuya dinámica interna alterna la ideología y la autorreferencialidad (el poema se presenta como una síntesis autobiográfica o *portrait of the artist as an old man*, decíamos). Recuperando la tesis de Paz –aunque lógicamente Jiménez no llegó a conocerla–, la composición de *Espacio* se adscribe a su teoría que consideraba la

dinámica interna –sincrónica y heterogénea– de todo poema extenso como un todo fundamentado en la alternancia entre recurrencias («temas» en el sentido musical de la palabra, motivos y elementos isotópicos de carácter formal) y alteraciones sorprendidas. Al hilo de nuestro planteamiento inicial, que relacionaba el poema extenso con una composición musical, queda ratificada dicha consideración por lo que respecta al ritmo y al tono⁹¹ alternante de *Espacio*. El mismo Juan Ramón nos expone con toda claridad en el prólogo al poema su ideal de poema largo:

Un poema escrito que sea a lo demás versificado, como es, por ejemplo, la música de Mozart o Prokofieff, a la demás música; sucesión de hermosura más o menos inesplicable y deleitosa, donde las ideas latentes se espresen como sentimientos rítmicos para ser sentidas también como belleza sensorial. (Jiménez, 2012: 120)

Al margen del desacuerdo en el tipo de composición musical que *Espacio* representa («poema sinfónico» para Albornoz y «sonata» para Font y Julià), gran parte de la crítica ha suscrito la idea de que el poema de Juan Ramón está compuesto musicalmente. Destaquemos que, ya en plena sucesión de este «poema sinfónico», Jiménez vuelve a definir en el fragmento primero la lógica interna y estructural de su largo poema como una sucesión de melodías que aparecen y reaparecen con mínimas «variaciones», expandiendo y desplegando la composición:

La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un «de pronto», con nuestro oír más distraído. 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. (Jiménez, 2012: 126)

Concluamos la adscripción del texto a la tradición del género que tratamos reiterando que *Espacio* constituye el paradigma de un poema largo unitario y lo que Eliot denominó un «poema musical», por presentarse además como una «sonata íntima» en tres partes (Sucesión1-Cantada-Sucesión2), con una organización de sonidos musicales indisolublemente imbricada a otra de significados secundarios de palabras que se van desplegando en sucesión dialéctica. Ejemplos que confirman lo que ahora sostenemos se hallan en diversos momentos del poema en los que Jiménez apunta una idea en un

⁹¹ Con respecto al «tono» del poema *Espacio*, nos referimos a la inmediatez, el tono de confesión y la dialéctica de preguntas y respuestas que plantea la composición; en definitiva, a la meditación latente a lo largo de todo el texto y la oralidad del registro del poema que, más que expresar un flujo de conciencia, con sus repeticiones y variaciones, manifiesta realmente el discurrir de un discurso racional que se mueve entre el conocimiento y el desconocimiento, entre el asombro y la revelación.

fragmento, la abandona y, posteriormente, la recupera en el otro como si fuera un estribillo, pero con una mínima modificación. Todo este recurrente entramado del fluir fragmentario y desordenado de la conciencia crea en el lector cierta idea de coherencia. Veamos dos ejemplos:

Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar. (Fragmento primero)

«Para acordarme de por qué he vivido», vengo a ti, río Hudson de mi mar. (Fragmento segundo)

«Y para recordar por qué he venido», estoy diciendo yo. «Y para recordar por qué he nacido», conté yo un poco antes, ya por La Florida. «Y para recordar por qué he vivido, vuelvo a ti, mar». (Fragmento tercero)

«Dulce como esta luz era el amor».

«Dulce como la luz es el amor».

«Dulce como este sol era el amor». (Fragmento segundo)

Sin embargo, al margen de la justificada unidad y de la meditada estructura que el autor de *Espacio* pudo pergeñar durante los casi trece años de composición, consideramos que, al titular como «fragmentos» a cada parte de su poema, Juan Ramón quería expresar también la voluntad individual de expresar su propia visión fragmentaria de la realidad; y, al segmentar al sujeto poético tradicional en terceras personas, tenía intención de manifestar su propósito de alteridad. Parece que, con el trazado estructural de *Espacio*, Jiménez nos quisiera manifestar cuáles son los límites de la mente y, por ende, del lenguaje; y, por otra parte, cómo la subsunción completa y unitaria del universo solo es posible en el poema mediante fragmentos que representen arrebatos rapsódicos en diferentes estados de ánimo.

Teniendo en cuenta estos aspectos, en el siguiente punto vamos a realizar un ejercicio de exégesis de *Espacio* siguiendo la estructura externa trazada por el poeta. No obstante, vemos preciso advertir que los dos primeros fragmentos forman un todo desde el punto de vista de la progresión meditativa de la composición y del estado anímico de Juan Ramón. Sin intentar, como nos advertía el propio poeta, el inútil intento de «explicarlo» en su completud y teniendo en cuenta que cada relectura de *Espacio* abre un pozo infinito de nuevas cuestiones, damos paso al ejercicio de una lectura sucesiva del poema desde la tradición crítica y nuestra propia intuición crítica. En este sentido, suscribimos las palabras del autor, que en su proyecto inconcluso *Vida* declaraba:

La poesía no debe explicarse más que en lo necesario y a quienes no puedan explicársela, y si lo necesitan, por cuenta propia: el carácter, la forma, etc. , pero teniendo en cuenta que esta explicación es sólo en cuanto a la materia. (Jiménez, 2014: 657)

2.5.1. Fragmento primero

El primer fragmento de *Espacio* («Sucesión: 1») nos ahonda desde el inapelable *leitmotiv* de la primera frase («Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo») en los misterios del universo y en algunas de las claves de la interpretación del poema. En la primera versión en verso, esta primera aserción se construía a partir de la clásica combinación de un endecasílabo («Los dioses no tuvieron más sustancia...») enlazado al heptasílabo⁹² («...que la que tengo yo»). En la versión en prosa, sin embargo, el enunciado va entrecorrido, lo cual nos hace entender que forma parte de una cita o de un texto referido con anterioridad. Pero, si el texto arranca de esta manera –es decir, sentenciando a través de esta respuesta las dudas que pueda plantear la composición– cabe formularse previamente dos preguntas: ¿en qué momento anterior ha sido enunciado este *leitmotiv*?; y, ¿a quién o a qué responde Juan Ramón con él? Solo la relectura nos da la respuesta. Recordemos que *Espacio* concluye remitiendo a esta misma sentencia al final del tercer fragmento («Ya te lo dije al comenzar: *Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*»); pero ahora como efecto conclusivo de todo el proceso dialéctico a que ha sido sometido el texto. Además, esta insistencia a través del entrecorrido nos conduce al supuesto recommienzo de una composición sin fin retomada hipotéticamente desde el final de la ya escrita. En el uso de la comillas se aprecia también que Juan Ramón resalta el núcleo generador de *Espacio* y la idea central que aporta unidad y cohesión al texto. Como en muchos poemas largos modernos –lo consideraremos también en el poema de Barral y el de Sánchez Robayna– el texto describe un peregrinaje o errancia mental de la conciencia presentándose como el testimonio escrito de un ciclo dialéctico inacabable y en proceso de eterno retorno. Ese peregrinaje, en torno al que Juan Ramón nos invita a rotar en «rauda fuga», presupone además una simultaneidad de presente, pasado y futuro en un presente perpetuo («No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin»). El sentido que en estas líneas tiene el término «dios», como hemos

⁹² Nótese la inclinación de Jiménez por el verso impar en la línea de Verlaine, quien en su «Art poétique» antepone la sonoridad y el ritmo del verso impar al par: «De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose» (Verlaine, 1994: 48).

aclarado, es el propio de la última poesía de Juan Ramón: un término ontológico atribuido a la tenencia de «sustancia», que alude a la afección o conciencia del tiempo de la existencia («todo lo vivido y todo lo porvivir») y al espacio recorrido por él y los hombres que le han precedido. Dicho axioma es la respuesta ontológica a todos los interrogantes que planteará a lo largo del poema. En él, la estructura paratáctica comparativa de igualdad identifica «dioses» y «hombres», por estar asimilados en su «sustancia»; pero, a su vez, los enfrenta en una tensión dialéctica que marcará el ritmo de todo el tejido textual. El yo poético deificado empieza así a cobrar realce a partir del segundo enunciado («Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido...») y se convierte en el sujeto enunciativo de la mayor parte de las frases hasta que, como hemos ido comentando, se diluya en sustancia cósmica fusionándose con «lo otro».

Además, este preludeo también concreta la conciencia de su propio yo, que parece ser trasladado –a través de un imaginario vuelo trascendental en fuga– hasta un no-lugar, representado por Juan Ramón mediante el encadenamiento de imágenes etéreas: «Y lo que veo, a un lado y a otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra, luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido» (Jiménez, 2012: 121). Por otra parte, Juan Ramón empieza a poner en práctica un ejercicio conceptista de asociación de ideas tales como: «rosas»/«ansia míos», «restos de alas»/«olvido», «sombra»/«presentimiento» o «luz»/«recuerdo». En ese presente dinámico en que reside el poeta, nadie sabe más de su vida que él mismo de su pasado («recuerdos» y «olvidos»), de su presente («presentimiento») y de su futuro («ansias»). Un aspecto que aporta cohesión a *Espacio* – como se aprecia ya desde este inicio de poema– es su estilo sobrio a base de acumulación de estructuras gramaticales sencillas con base nominal, sin hipérbatos, con repeticiones o paralelismos y, sobre todo, con un léxico natural al margen de toda artificiosidad.

Decía Octavio Paz –seguramente pensando en Jiménez– que «la poesía sirve para recordar lo que somos», porque se construye desde la memoria que son los ojos del escritor que miran atrás. Como también es habitual en este tipo de poemas extensos, Juan Ramón practica en *Espacio* el ejercicio memorístico de hacer un alto en el camino para realizar un balance de vida que implica recuerdos y olvidos. Advirtamos en estas líneas cómo la acentuación de los interrogativos y la imposibilidad de concluir la pregunta y dar la respuesta descubren un tono dramático e inefable:

¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios, puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida, qué mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y quien lo ignora, más que ése lo ignoro. (Jiménez, 2012: 121)

Pero, como decíamos, pese a que a lo largo del poema existen referencias a su experiencia personal, no se trata –como sostiene Font– de una autobiografía *strictu sensu*, ya que las verdaderas protagonistas de *Espacio* son la memoria intuitiva y la propia imaginación analógica (¿conciencia?) del poeta que se va gestando a través del mismo texto. Con respecto a una de las cuestiones claves de la existencia –muy recurrente en esta errancia autorreflexiva–, Juan Ramón define la vida como «lucha» de contrarios o dialéctica entre fuerzas: «Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida» (Jiménez, 2012: 121). Es inevitable apreciar en esta sentencia cómo subyace el espíritu del discurso de la negatividad que parte, por un lado, de la idea de Heráclito según el cual «la paradoja restituye la unidad entre contrarios» (en este caso el saber y el ignorar); y, por otro, el de la mística especulativa tradicional según la cual al conocimiento de Dios se accede a través del desconocimiento. Añadamos que el interés de este último enunciado reside también en que el poeta nos dirige desde el yo hasta «el otro» («su vida»); y de ahí, hacia lo universal («la vida») identificados los tres en la búsqueda constante de la verdad, que se halla entre lo conocido y lo desconocido.

A partir del término globalizador «vida», Juan Ramón pasa a representar metonímicamente el cosmos con todos los seres del universo que, al igual que el poeta y los dioses, tuvieron y tienen «sustancia» y viven en constante fuga e interconexión. De nuevo, a partir del estilo nominal, resurge la repetición de motivos, el juego de contrarios (sol-luna, pájaro-flor, cuerpo-alma y muerte-resurrección), el encadenamiento en forma de anadiplosis creando un juego de comparaciones múltiples y una asociación de imágenes aéreas de referencia pitagórica. Apreciamos de nuevo, además, el juego conceptista con que el autor va forjando su tejido textual:

Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. (Jiménez, 2012: 121)

La mención de la divinidad le redirige al sujeto poético («soy un dios sin espada, sin nada»), que también –como un dios– en su labor de escritura tiene como instrumento la «nada», «producto de lo vivo»; pero también el todo, que representa todo su mundo de nombradía.

La palabra es también sustancia y esencia cósmica de la que están hechos el universo, los dioses y el mismo hombre que, como un Prometeo, se nutre del sol, la luz y el fuego, que simbolizan la palabra y el conocimiento: «¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego?» El juego de contrarios «luz/sombra» nos remite de nuevo al universo platónico y a la existencia concebida como la reminiscencia nostálgica en nuestro mundo de la participación de la armonía cósmica originaria:

Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy del sol, como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. (Jiménez, 2012: 121)

Como punto de enlace entre lo referido y la continuidad reflexiva del *corpus* textual, Juan Ramón menciona una realidad espacial multidimensional: el «iris» que representa en *Espacio* un motivo o símbolo poético plurisignificativo heredado de su obra anterior. El iris, como sucederá con la mayoría de motivos recurrentes en el poema referidos a la naturaleza, se antropomorfiza y está dotado de capacidad comunicativa. Otros motivos (como el árbol, el mar o el pájaro) hablarán, cantarán o aconsejarán al sujeto poético. El término de procedencia griega «iris», además de la primera acepción de su significado⁹³ denotativo como «arcoíris», representa el miembro coloreado del globo ocular en cuyo centro está la pupila y, por eso, el poeta lo asocia a sí mismo («Pasa el iris cantando como canto yo»); pero también la ilusión del amor que –como el iris– «es uno y solo y vuelve cada día». El término «iris», en definitiva, constituye en *Espacio* un motivo isotópico⁹⁴ que representa la esperanza de luz y amor renovada cada día. En este instante de la composición sirve como tema recurrente para introducir el tema del amor como presencia y conciencia del Todo: «¿Qué es este amor de todo, cómo se me ha hecho en el sol, con el sol, en mí conmigo?» (Jiménez, 2012: 122).

Y como manifestación cósmica de ese sentimiento amoroso, surge el mar representando la inmensidad y la eternidad. Entre el mar y el cielo –y como un vínculo de unión entre estas

⁹³ Según el *DRAE*: «Arco de colores que a veces se forma en las nubes cuando el Sol, y a veces la Luna, a espaldas del espectador, refracta y refleja su luz en la lluvia».

⁹⁴ El término «isotopía» (propuesto por Greimas) representa el conjunto redundante de categorías semánticas o fonostilísticas que hacen posible la lectura uniforme de un texto. Para nuestra formulación del concepto de «isotopía», según la Greimas y Rastier, hemos consultado el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas (2006: 223).

dos realidades— aparece representada (como antes el iris o el canto) la «isla», imagen de la belleza y nueva «esperanza mágica» de alcance de lo interespacial o intersticial:

Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo; luz divina y terrena, los fundía en clara, plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza májica, esta noche. (Jiménez, 2012: 122)

Como hemos visto, el iris, el canto (el poema) o la isla representan el vínculo de unión en nuestro mundo entre las formas puras de lo Bello y lo terrenal. Es en este momento del poema cuando el sujeto lírico inicia un viaje errático («iré») y «místico» hasta «la doble y sola realidad» fuera del espacio conocido; pero representada en la ilusión de una isla reflejada en ambos espacios (cielo y mar): espacio ilusorio que representa el ideal de gozo del fin con el principio y la experiencia de lo visible—invisible e intersticial. En las siguientes líneas, el poeta confiesa su desconfianza en los paraísos creados y nombrados por el hombre como puro consuelo: olimpos y edenes cuya existencia niegan hasta los niños, criaturas liberadas de prejuicios teológicos y científicos a los que el verdadero conocimiento llega a través del puro instinto:

En medio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del salir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es que anda con ellos. (Jiménez, 2012: 122)

Pero ese «temblor», «inquietud», «envío» o contemplación de lo intangible es efímero y remite de nuevo al poeta («de vuelta a mí») a la contemplación de la realidad circundante representada por un «jardín abandonado» (nuestro mundo, pero también el viejo jardín de su pasado modernista), cuyas criaturas —como el poeta mismo— esperan ilusoriamente otra luz divina o algo más de esta vida: algo diferente a florecer, dar frutos o despertar cada amanecer. En la siguiente cita, Juan Ramón formula a las plantas y a sí mismo una de las preguntas existenciales clave en la interpretación del poema:

¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado! ¿Esperan más que verdear, que florear y que frutar; esperan, como un yo, lo que me espera; más que ocupar el sitio que ahora ocupan en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse sin luz, más que dormirse y despertar? (Jiménez, 2012: 122)

A partir de ahora el poema entrará en la dinámica de un intermitente trenzado de citas, autocitas, intertextualidades y referencias culturales que se presentan en el poema, no como claves de lectura ni como influencias; sino más bien como trasfondo y paisaje cultural del poeta. El estudio más exhaustivo en este sentido ha sido «El sentido de la cita y la autocita en *Espacio*» de Aurora de Albornoz, que parte de la premisa de que *Espacio* constituye el legado poético de Jiménez, la sabiduría acumulada en años de profesión y de que, en definitiva, es un «texto totalizador». Todo Juan Ramón está en sus páginas, no solo lo referente a su propia obra, sino también el poso que literatura y filiaciones culturales han dejado en sus versos. Así, Albornoz distingue en el poema *Espacio* entre las palabras ajenas de otros autores integradas en su texto («citas directas» entrecomilladas; a veces traducidas libremente de otras lenguas); las propias («autocitas», también entre comillas); y, por último, las citas implícitas o «ecos deliberados o inconscientes». Un ejemplo de «eco deliberado» sería el endecasílabo «Contar, cantar, llorar, vivir acaso», que rememora en clave de paronomasia (contar/cantar) las palabras del monólogo de *Hamlet*: «Vivir, dormir, morir: soñar acaso». Destaquemos también cómo en el juego conceptual del uso de las cuatro formas de infinitivo condensa su propia vida y la labor de escritor, que –desde el dolor que confiere el vivir– «cuenta» mientras «canta» (perfecto guiño metapoético a la composición que está escribiendo en ese preciso momento).

Tras la cita modificada, una referencia cultural a la composición de su admirado Schubert, «Elogio de las lágrimas», y a cómo el músico, acuciado por la necesidad («Perdido entre criados por un dueño»), tuvo que ejercer en 1824 de maestro de música de las hijas del conde Esterhazy en su residencia de Zseliz. Retoma de nuevo la asociación del «iris» con su ilusión imposible de alcanzar con la mirada y con la armoniosa unidad que proporciona la belleza. Y como lloramos lo que no logramos, brota una frustración posterior representada en el llanto y las lágrimas que fragmentan la mirada del artista: «elocio de las lágrimas, que tienen [...] en su iris roto lo que no tenemos, lo que tenemos roto, desunido» (Jiménez, 2012: 122). Tras el llanto, el alivio de la presencia femenina asociada mediante el recurso de la sinestesia («olor», «color», «forma»...) a la sensualidad de una flor: «Las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas, que son sexos de colores, de formas, de olores diferentes...» (Jiménez, 2012: 122). No olvidemos que en el primer fragmento Jiménez se limitó a prosificar lo que era originariamente verso libre y por eso hay que destacar la tremenda sonoridad y el ritmo melodioso que imprimen a estas

líneas la aliteración de la *s* (en los plurales o en los términos «voluptuosidad» y «sensual»), las asonancias y consonancias de las rimas internas y la paronomasia de ciertos vocablos («olor/color/lor»; junto con sus plurales «olores/colores/flores»). Además, Juan Ramón hace aquí expresa referencia a la triple visión del amor, tal y como la retoma de la tradición literaria: el amor espiritual o místico («sexos blandos a una novicia»), el amor carnal («sexo rojo a un glorioso») y el amor percedero tras la muerte («sexos violetas a la yacente»). Agreguemos que —a pesar de la confusión de su nombradía— todas las formas de amor⁹⁵ se presentan en esencia como una sola. Con ello, el poeta quiere expresar la ambigüedad y la consiguiente confusión que provoca llamar a las cosas con diferentes nombres: «Y el idioma, ¡qué confusión!, qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos» (Jiménez, 2012: 123).

Tras la anterior reflexión, retoma el tema del amor a través de la cita traducida del poema «Crazy Jane Talks with the Bishop» de su admirado Yeats⁹⁶, escrito en 1929 e incluido en la serie *Words for Music Perhaps*: «amor en el lugar del excremento» («But love has pitchet his mansion in the place of excrement»). Esta intertextualidad está estrechamente ligada al discurso textual y la idea de que las diferentes formas de llamar al amor son una sola. La tesis del poema del irlandés manifiesta que, aunque es cierto que el amor se satisface a través los órganos que eliminan las inmundicias del cuerpo, el sexo es una parte importante de la vida y, para tener una vida plena, hay que experimentarlo, ya que —añade— hasta los santos y filósofos han insistido a lo largo de la historia en la idea de que el amor físico es la única forma de alcanzar el amor divino: «¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere?» (Jiménez, 2012: 123). Al respecto, la interpretación de Font no deja de confundirnos al entender la estudiosa que con estos versos el poeta de Moguer quiere expresar la repulsión que siente por la inevitabilidad del sexo. En mi opinión, estas líneas son una verdadera apología sobre la humanidad que comporta la sexualidad:

⁹⁵ Mercedes Julià señala en su estudio la referencia implícita a las cuatro categorías de amor que Platón distingue en su *Fedón*.

⁹⁶ John C. Wilcox ha realizado un interesante estudio sobre el origen del interés de Juan Ramón por el poeta inglés Yeats, las traducciones y proyectos de traducciones del matrimonio Jiménez sobre sus textos poéticos y dramáticos, y las posibles intertextualidades entre ambos autores. Sobre la lectura atenta que el poeta de Moguer realizó de Yeats, nos confiesa el crítico: «Se sabe, además, que entre 1916 y 1922 Juan Ramón compró la mayor parte de los libros publicados por el poeta inglés —dramas, poesía, prosa— para su biblioteca personal. Una docena de libros se conservan en los estantes de Moguer y Puerto Rico con indicaciones de una cuidadosa lectura, bien sea por medio de subrayados o por su acostumbrada X» (Wilcox, 1981b: 8).

Juan Ramón, al igual que Yeats, degrada la sexualidad del amor y se asquea de la inevitabilidad del sexo en la reproducción, que es nuestro origen, «aquello que más nos vive y más nos muere», por lo que nacemos y por lo que morimos. (Font, 1972: 83)

El amor carnal es para Jiménez una fuerza omnipresente que rige y gobierna el espacio habitado por las criaturas de este mundo. Es el principio de la vida que, como su largo poema, se dirige hacia la muerte como otra forma de vida. Así, en términos pitagóricos, expresa el poema el misterio de la creación y cómo los números son objetos y, como tales, regulan la armonía de este mundo: «¿Qué es, entonces, la suma que no resta; donde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba?» (Jiménez, 2012: 123). Lógicamente, la suma representa el sexo y la unión de los cuerpos, que no es «menos» ni es «restar», porque su discordancia no menoscaba la experiencia de amar, sino que la hace más hermosa y más humana. En las siguientes líneas el poeta inicia con tono sentencioso la formulación de varias paradojas que se resuelven en el mito del eterno retorno, según el cual nada concluye ni logra la plenitud en su final; sino que revierte transformado para iniciarse de nuevo: «Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros y el verdadero fin nunca se nos vuelve» (Jiménez, 2012: 123).

Tras la reflexión, asoma en *Espacio* –bajo forma de correlato objetivo– la primera referencia a un lugar y a un tiempo concretos («Aquel chopo de luz me lo decía en Madrid, contra el aire turquesa del otoño»). Como hacíamos referencia en el apartado anterior, en su obra *Colina del alto chopo* (1915-1920) Juan Ramón dedicó ya varias páginas de bella prosa poética a describir el paisaje que bordeaba la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde vivió desde 1912 hasta 1916. Allí dedicaba todo un capítulo («El chopo solitario») a la imagen del chopo pleno en su soledad, a pesar de la decadencia física a la que el crepuscular otoño le tiene sometido. Ese mismo «chopo solitario» también lo aleccionaba en 1915 en Madrid con la máxima «Terminate en ti mismo como yo». Con la referencia al chopo y a su latencia, el poeta alude a una especie de estado de ataraxia consistente en la aprehensión de la plena conciencia lograda a través de la aceptación inmanente y estoica de la soledad y de los cambios que el árbol o el hombre van experimentando en la vida. Se trata de una invitación a la toma de conciencia para recordar al poeta la armonía que hay aparentemente oculta en su propia inmanencia y el estado de gracia, que circunstancialmente puede percibir a través de los sentidos. De este estado de gracia da cuenta en las siguientes líneas,

donde el poeta expresa de esta manera –con la alternancia entre el estilo enumerativo asindético y el polisindético– la experiencia exultante de expansión, embriaguez y congregación rítmica con lo que le rodea:

Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvido de mí entre ello, y bailo y canto, río y lloro por los otros, embriagado. (Jiménez, 2012: 123).

Asimismo, el movimiento concorde de lo externo genera un ritmo y una música «acordada» y «serena» de tintura luisiana que el poeta experimenta en la inmanencia de su ser. Esta música terrenal, representada en el poema a través de la aliteración («A su aguda y serena desnudez, siempre extraña y sencilla, el ruiseñor es solo un calumniado prólogo»), es origen de otra universal: «sustancia de sustancias» y «esencia de esencias». Nos hallamos ante uno de los puntos álgidos del fragmento expresado a través de interrogaciones retóricas («¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria») y exclamaciones («¡Qué letra, universal, luego, la suya!»; «Qué dulce la mujer normal, qué tierna, qué suave (Villon), qué forma de las formas, qué esencia...») La segunda exclamación, como se puede apreciar, representa de nuevo un canto elogioso a la mujer en su esencia. El nombre que aparece entre paréntesis, como descubrió María Teresa Font, apunta hacia una «cita deliberada» referida al poeta medieval francés del siglo XV François Villon, quien en su poema «Le testament» expresa la condolencia que le produce observar la decadencia física de la mujer.

Tras la cita anterior, otra referencia intertextual –ahora un «eco deliberado»– referida al poema «Lo fatal» de Rubén Darío («Y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos» [Darío, 1979: 121]). Esta va dedicada a la mujer y al dolor que para el poeta representa no poder alcanzar la esencialidad de la belleza femenina oculta bajo la tentadora apariencia de la sensualidad carnal:

Luego, de pronto, esta dureza de ir más allá de la mujer, de la mujer que es nuestro todo, donde debiera terminar nuestro horizonte. Las copas de veneno, ¡qué tentadoras son!, y son de flores, yerbas y hojas. Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento, arpas de luna y sol en ramas tiernas, colgaduras ondeantes, venenosas, y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo; veneno todo, y el veneno nos deja a veces no matar. (Jiménez, 2012: 123-126)

Del ámbito del imaginario poético, pasamos ahora a una referencia autobiográfica: la excursión de los Jiménez en 1940 a las marismas de La Florida en los Everglades. De nuevo, surge la presencia inmanente de un árbol que le habla (antes un chopo y ahora un

roble), tejiendo una red isotópica que permite a Jiménez –desde el correlato objetivo en el presente de la presencia de robles, la percepción de un olor a azahar o el gemido del viento, que le evoca los «gritillos» de la chiquillería en sus marismas moguerenas– recordar el pasado en las coordenadas líricas de sus dehesas andaluzas. Así, vivificando la naturaleza y su belleza («la realidad de cuerpo y sueño», que llamó en su poema «En los espacios del tiempo») y despertando la memoria a partir de un cúmulo de sensaciones presentes («extraños ondeajes»), establece Jiménez el vínculo entre diferentes contornos de la realidad para unificar tiempos y espacios en perfecta interconexión cósmica:

Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melencas, en medrosos, extraños ondeajes, y entre ellos, por la sombra baja, honda, venía el rico olor del azahar de las tierras naranjas, grito ardiente con gritillos blancos de muchachas y niños. (Jiménez, 2012: 123-126)

Los robles cubiertos de líquen, tan propios de La Florida, le recuerdan su vejez a través de la acumulación adjetival («cascada», «oscuros», «rotos» y «huecos») y le pronostican la inminencia de su muerte mediante el desplazamiento calificativo «telarañas fúnebres». En esa identificación árbol/poeta hay también una referencia implícita («un eco inconsciente», quizás) al conocido poema de Antonio Machado «A un olmo seco», donde el poeta identificaba el árbol carcomido con su joven esposa ya moribunda:

¡El olmo centenario en la colina / que lame el Duero! Un musgo amarillento / le mancha la corteza blanquecina / al tronco carcomido y polvoriento [...] / Ejército de hormigas en hilera / va trepando por él, y en sus entrañas / urden sus telas grises las arañas. (Machado, 2005: 541-542)

Esa naturaleza sentida le brinda sensaciones que evocan a su vez la coexistencia de la vida y la muerte en un mismo espacio fúnebre donde hay también escondida una esfera de latencia de vida y luz simbolizada por el azahar. Y es que, en efecto, el amor a los árboles y a los pájaros y su identificación con ellos como símbolo de lo que no cambia y de la inmortalidad (léanse poemas de su última época como «Este árbol que me parte», «Pinar de la eternidad», «Árboles hombres», «Fresno primero», «El roble solo que quedó de oro» o «Dios, sol entre árboles»), como sostiene María Teresa Font, son un lugar común en la poesía de Jiménez; y, especialmente, en este primer fragmento de *Espacio*:

El amor de Juan Ramón a los árboles es patente en su selección del chopo o el álamo para expresar conceptos trascendentales. Juan Ramón amaba los árboles, en su paisaje espiritual

representaban vivencias y despertaban amorosas simpatías. Desde la lejana infancia en Moguer, los árboles eran para él símbolos de vida. (Font, 1972: 90)

En el siguiente fragmento, el poeta reactiva la memoria y la instantaneidad lírica para manifestar, a partir de la superposición de imágenes de árboles vistos a lo largo de su vida, el júbilo que experimenta al recordar –evocando mediante el tópico del *Ubi sunt?* («¿dónde estás? ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos?») [Jiménez, 2012: 126]– el pino de corona de la casa en la finca de Fuentepiña inmortalizado en *Platero y yo*; y al sentir en ellos la inmanencia y la latencia de vida («primavera interna en sueño negro»), y también de muerte (la imagen del cuervo muerto suspendido de un ala que pendía de una astilla). Citamos:

¡Un árbol paternal, de vez en cuando, junto a una casa [...]; Y un árbol sobre el río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanencia, qué calma, qué llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pinar que se anhelaba)! Y por la noche, ¡qué rumor de primavera interna en sueño negro! ¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña! Pino de la corona ¿dónde estás? ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos? (Jiménez, 2012: 126)

Precisemos que el árbol en todas sus formas (el árbol paternal, el chopo de luz, el álamo blanco, el olmo, el fresno, los robles melenudos, las encinas, el tronco de invierno, el pino de la Corona de Fuentepiña...) es uno de símbolos plurivalentes y multisémicos más habituales en la poesía juanramoniana. Asoma como imagen de lo cíclico estacional y lo cambiante en la naturaleza, pero también es la piedra angular que representa al propio poeta y su plena conciencia («Termínate en ti mismo como yo», le aconsejó el chopo de luz). Con estas palabras lo confesaba en su autobiografía: «Siempre me he comparado al árbol que tanto amo; tengo las fases y las crisis anuales del árbol, las padezco yo anualmente» (Jiménez, 2014: 673). Le sirve para recuperar un pasado («¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña!»), que lo conecta con el presente. Encarna, sobre todo, la idea heracliana⁹⁷ de la armonía de fuerzas contrarias como lo interior y lo exterior, la vida y la muerte, lo uno y lo diverso, el pasado y el presente o el instante y la eternidad. Pero además, representa la esencialidad y la

⁹⁷ Nos referimos al fragmento de Heráclito que sirvió de epígrafe al poema *Tiempo* y constituye la base ideológica del pensamiento que Jiménez nos está intentando expresar en todo el poema de que vida y muerte son máscaras de una misma esencia: «Una misma cosa son en nosotros lo vivo y lo muerto, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, es lo uno...» (Jiménez, 2012: 219).

unidad de cielo y tierra a través de sus raíces y sus ramas. Acerca de la unidad y la esencialidad del árbol, nos dice la especialista Olmo Iturriarte:

El árbol en diferentes espacios y en diferentes tiempos, pero siempre el mismo árbol esencial, se va cargando del contenido de esos espacios y esos tiempos. Así, se erige en representante del universo o del ser individual, cuando se va cargando de su misma densidad de vida. Y por esa misma razón, el flujo de lo exterior a lo interior, mencionado anteriormente, se manifiesta en este motivo. Los diferentes estados del árbol según espacios y tiempos concretos son transmitibles a los diferentes estados del yo. Ahora bien, siempre teniendo en cuenta que bajo estos estados existe un árbol esencial que contiene toda la densidad vital de un ámbito espacio-temporal absoluto. (Olmo Iturriarte, 1995a: 86)

Volviendo al fragmento en sí, el canto de los pájaros que habitan la copa del evocado pino milenario lo conduce por pura mención asociativa a una disertación sobre uno de los temas preferidos de Juan Ramón: la expresión musical. En este caso, con un «eco inconsciente» o una referencia implícita a la «música callada» de la poesía de Juan de la Cruz: «La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un *de pronto*, con nuestro oír más distraído» (Jiménez, 2012: 126). Se establece aquí una asociación entre la instantaneidad y la captación del momento («recoger el *de pronto*») y la verdadera poesía. No obstante, si –según declara– la esencialidad de la música se halla en la alternancia de sonidos y silencios, su planteamiento puede resultar contradictorio, si tenemos en cuenta que el poeta finalmente decidió prosificar su texto no respetando los silencios que marcan los blancos en poesía.

Tras dicha disertación, Juan Ramón asocia la secuencialidad poética y vivencial con «la gloria», que es en definitiva el ideal, la belleza y su sumo dios: «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» (Jiménez, 2012: 127). Tras estas líneas, el poeta establece una nueva asociación subconsciente de ideas que sugiere dos motivos recurrentes en su poética: la celebración de la niñez como estado de plenitud y gracia de la vida humana («...el niño libre, lo único grande que (Dios) ha creado, se encuentra pleno en sí pleno»); y el tema de la lectura y el libro entendido dualmente («¿Un libro, libro?»). Juan Ramón presenta la imagen del libro al modo agustiniano de trasunto del mundo natural y la vida (*liber mundi*). Y también a la manera borgiana; como parte de un gran libro inacabado e inacabable, que según Juan Ramón se puede abandonar cuando no nos satisfaga: «Bueno es dejar un libro grande a medio leer, sobre algún banco, lo grande que termina; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos» (Jiménez, 2012: 127).

Rubriquemos que en un fragmento de su poema *Tiempo* el poeta esboza la misma idea del abandono de la lectura, pero de diferente manera: de forma más anecdótica y personal. Sirva esta referencia de apoyatura a nuestra tesis de que realmente *Espacio* y *Tiempo* forman parte de un mismo proyecto poético:

Pues ¿y las bibliotecas? Nunca he podido «leer» en una biblioteca. Además yo leo poco de una vez. Cuando llego a algo que me satisface o me embelesa, dejo la lectura; me basta con llegar a algo mejor. Una página bella cada día; y creo además que es feo echar una belleza sobre otra, un amor sobre otro. (Jiménez, 2012: 248-249)

Otro tema recurrente y sucesivo en el monólogo⁹⁸ que Juan Ramón nos está desplegando es el de la dialéctica de lo breve frente a lo extenso, que el poeta resuelve identificando lo «grande» o «extenso» con la intensión de lo esencial e indivisible: «Grande es lo breve, y si queremos ser y parecer más grandes, unamos solo con amor, no cantidad» (Jiménez, 2012: 127). De ahí, el poeta pasa a poetizar las teorías del atomismo mecanicista de Leucipo y Demócrito (siglos V y IV a. C.), quienes consideraban los átomos como partículas materiales indestructibles que constituyen las diferentes formas del universo a partir de las diversas combinaciones de estas en el vacío: «Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño. Unidad de unidades es lo uno [...] Suma es la vida suma, y dulce». (Jiménez, 2012: 127). Pero Jiménez introduce una visión distinta del atomismo –digamos, más poética–, más cercana a Lucrecio, quien en *De rerum natura* expone la tesis de que los átomos caen en el vacío y experimentan por sí mismos una declinación que les permite encontrarse (¿amarse?) para finalmente –«en suma dulce»– dar forma a las cosas. Así lo traduce Juan Ramón, gran admirador del poeta latino: «El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos» (Jiménez, 2012: 127). La divagación de raíz atomista le dirige a otro de los temas claves del poema: el amor como fuerza cósmica y principio de lo existente. Esta será la idea principal del segundo fragmento, reiterada a través del *leitmotiv* y núcleo generador del

⁹⁸ Frente a quienes consideran que *Espacio* o *Tiempo* desarrollan la moderna técnica del monólogo interior a partir del flujo de la conciencia, Juan Ramón en el poema *Tiempo* declara: «Mi diferencia con los “monologuistas interiores” que culminaron en 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 lógico. Mi monólogo es la ocurrencia permanente desechada por falta de tiempo y lugar durante todo el día, una conciencia vijilante 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 átomos de sangre con música bajo los párpados del niño en el entresueño» (Jiménez, 2012: 220). Esta cita nos parece una clave de lectura muy significativa para interpretar la lógica interna del poema extenso y de *Espacio* en concreto, en tanto que el poeta nos invita a interpretar su tejido textual como una sucesión de ideas recurrentes imbricadas de forma lógica desde la conciencia poética.

fragmento: «Dulce como esta luz era el amor». Tras el estribillo, como Segismundo en la *La vida es sueño*, se pregunta por la naturaleza de su visión: «Sueño, ¿he dormido?» El momento del gozo por la conciencia de la idea del amor es tan elevado que el alma del poeta experimenta una especie de éxtasis místico cimentado en la armonía cósmica de lo terrenal («verde») y lo celestial («celeste»), expresados mediante desplazamientos calificativos e imágenes sinestésicas fundadas en el mundo natural y «espacializadoras» del tiempo:

Hora celeste y verde toda; y solos. Hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de por todo, con una comunicación de luz y sombra. Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo. (Jiménez, 2012: 127)

De la mención de lo «verde», Juan Ramón transita a otra perspectiva más tangible a través de la asociación del adjetivo con elementos de la naturaleza como el río, el valle, la ladera, la piedra y, sobre todo, el mar; todos ellos trazan el perfil de un verdadero *locus amoenus* constituido por la conjunción amorosa de las partículas elementales en perfecta unión cósmica. Pero esta presencia de vida es engañosa, porque tras ella asoma la estampa de la muerte descrita como un verdadero cementerio marino («el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión» [Jiménez, 2012: 128]). Destaquemos de nuevo en este fragmento la presencia de fuerzas contrarias (anochecer-amanecer, entrar-salir, muerte-vida, río-mar), los usos paradójicos y la recurrencia –una vez más– del pronombre indefinido «todo» y el verbo «rodear», como imagen del movimiento y el flujo de toda la existencia. La idea que se transmite sigue siendo la misma que en líneas anteriores: la presencia de fuerzas contrarias en perfecta armonía en forma de vida («verde», «río» y «flor») y de muerte (la «tierra» que acoge a los muertos, la «piedra» de su sepulcro y el «mar», tumba de náufragos):

Todo estaba en su verde, en su flor; los mismos muertos, en verde y flor de muerte; la piedra misma estaba en verde y flor de piedra. Allí se entraba y se salía como en el lento anochecer, del lento amanecer. Todo lo rodeaban piedra, cielo, río; y cerca el mar, más muerte que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión. (Jiménez, 2012: 128)

Y es justo en el motivo recurrente del mar donde el poeta halla su punto de encuentro con la muerte: «y cerca el mar, más muerte que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra...» El mar actúa además como un elemento de pulsión memorial que lo traslada al recuerdo de distintos momentos de su vida marcados por la presencia de este: «Para acordarme de por

qué he nacido, vuelvo a ti, mar». Estas palabras son un ejemplo de «autocita deliberada» que rescribe el inicio del poema «El nuevo mar» de *Hacia otra desnudez*: «Para olvidarme de por qué he venido, / de para qué he nacido, hemos nacido, / vengo a mirarte, mar, loco perpetuo» (Jiménez, 2006: 771). Esta frase funcionará como *leitmotiv* que se irá repitiendo como una melodía con pequeñas variaciones a lo largo de los tres fragmentos, dando sentido y cohesión al conjunto. Por ejemplo, el segundo se inicia retomando el tema melódico que detallábamos; pero con la variante de que se refiere a un elemento líquido distinto, el río: «*Para acordarme de por qué he vivido*, vengo a ti, río Hudson de mi mar». (Jiménez, 2012: 137). La frase se repetirá también en el tercer fragmento con variantes de lo ya dicho y entrecomillada, probando así la conciencia que el autor tiene de que se autocita y repiensa su propio texto:

«Y para recordar por qué he venido», estoy diciendo yo. «Y para recordar por qué he nacido», conté yo un poco antes, ya por la Florida. «Y para recordar por qué he vivido», vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. (Jiménez, 2012: 143)

Remarquemos la relevancia que en *Espacio* tiene el motivo del mar que, al igual que la mujer, representa un espacio de inmensidad, eternidad y –pese a la multiplicidad de sus formas– de unidad; siendo, a su vez, un símbolo de dinamismo constante, memoria y eterno retorno. Las imágenes marinas son, en esta última etapa juanramoniana, las que mejor expresan las ideas plásticas de inmensidad y totalidad: «la mer toujours recommencée», que con bellas palabras describió Valéry o el «absoluto marino» de Sánchez Robayna (Robayna, 1985 [1974]: 52). El mar, ya lo ha dicho Juan Ramón, no es solo un conjunto de gotas de agua o de individualidades, sino también la universalidad en perfecta armonía y fusión cósmica, y –lo que es más importante– la conciencia del sujeto poético: el recuerdo vivificante de su trayectoria vital y la imagen del eterno retorno. En la primera estrofa del poema «Mar sin mar» de *En el otro costado* ya nos lo cuestionaba: «Este mar que me trae y que me lleva, / azul y alto; morado; dulce y oro; / liso o tremendo; verde, / a ciudades sin fe, de tierras huera, / ¿es agua? ¿Puede ser / sólo agua?» (Jiménez, 1999: 49). Como dice la estudiosa Olmo de Iturriarte al valorar este motivo recurrente en *Espacio*, «el mar es la forma plástica que el poeta toma de la realidad para hacer visible su conciencia [...] Y es al mar a quien acude el yo para “recordar” por qué ha nacido, vivido, venido» (Olmo Iturriarte, 1995a: 78). Como ya hemos ido mencionando, tres mares más o menos verdes (Mediterráneo, Atlántico del Norte y el Atlántico del Sur) han ido incardinándose en

su vida y trascendiendo todas las vivencias fragmentarias que han marcado su vida y su escritura. Y es el mar, por tanto, el que actúa como un propulsor del recuerdo de sus vivencias en el tiempo y el espacio. Esto se hace presente en una «autocita deliberada» que se refiere explícitamente a su viaje de bodas en 1916 en barco hasta Nueva York («El mar que fue mi cuna, mi gloria y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó al amor»). El entrecomillado se usa, además, para marcar que se trata de la cita de un poema de *Diario de un poeta recién casado*: «El mar que fue mi casa, / mi día y mi sustento; el mar rosa y vencido, / que me llevó al amor». O el descubrimiento de su mar tercero tras el exilio, como nos dirá en el fragmento tercero:

¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. (Jiménez, 2012: 144)

De ese recuerdo sentimental que asocia «mar» y «amor» —porque fue ese mismo mar Atlántico el que lo trajo junto a Zenobia— surge intuitivamente una reflexión sobre el que será a partir de estas líneas el tema central: el amor ideal, puro; aunque, a veces, desafortunado:

Amor el de Eloísa; ¡qué ternura, qué sencillez, qué realidad perfecta! [...] Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así, el ideal existe, no hay que falsearlo. Tu ideal existió; ¿por qué lo falseaste, necio, Pedro Abelardo? [...] ¿Por qué, Pedro Abelardo vano, la mandaste al convento y tú te fuiste con los monjes plebeyos, si ella era el centro de tu vida, su vida, de la vida, y hubiera sido igual contigo ya capado que antes; si era el ideal? [...] Amante, madre, hermana, niña tú, Eloísa... (Jiménez, 2012: 128-129)

La referencia a la desdichada historia de los amantes Abelardo y Eloísa⁹⁹ le sirve a Juan Ramón para reprochar con tono exhortativo al amante Abelardo («vano» y «plebeyo») su

⁹⁹ La historia de los amores de Abelardo y Eloísa es una de las más célebres y legendaria de la Edad Media. Abelardo, profesor de filosofía de brillante reputación en París, queda prendado por la belleza de Eloísa, joven culta de 17 años, cuando Fulberto, el tío de esta, le encarga la labor de formarla a cambio de canjear el alquiler de una habitación por las clases a su sobrina. Y allí, viviendo bajo el mismo techo y pasando largas horas juntos, comienza la pasión y la tragedia. El acercamiento al amor provoca el alejamiento de la filosofía, según cuenta el mismo Abelardo en sus cartas (*Historia calamitatum*) escritas posteriormente. Tras esto, comienzan a correr los rumores sobre sus amores y Fulberto, que no da crédito a lo que se comenta, los sorprende y obliga a separarse. Al poco tiempo, Eloísa le escribe a Abelardo con la noticia de que está embarazada. Abelardo decide raptarla y huyen a París donde nacerá Astrolabio. Para compensar la vergüenza de Fulberto, Abelardo decide casarse con Eloísa. Ella acepta solo por amor a Abelardo, no por convicción, ya que estaba abiertamente en contra del matrimonio porque lo consideraba signo de posesión y no de amor; de interés y no de entrega. Se casan secretamente en París y, finalmente, vuelven a separarse para ya no volverse a ver: Eloísa es enviada por Abelardo y recluida en la abadía de Argenteuil; y Fulberto, que pensaba que todo

superficialidad al abandonar un amor sublime (como el de ambos) a causa de las convenciones sociales y porque, al haber sido privado de sus atributos sexuales, no podía volver a gozar del amor carnal. El fragmento, que bien podría haber sido un poema independiente, retoma la idea ya surgida de la dialéctica entre el amor carnal y el amor espiritual y puro representado por Eloísa, que es mostrada aquí como símbolo de pureza («niña», «azucena»...), inocencia y autenticidad («verdadera»). El texto manifiesta la constancia de que Juan Ramón leyó directamente las cartas entre los amantes, prestando especial atención a las de Eloísa: «... qué bien te conocías y te hablabas, qué tiernamente te nombrabas a él; ¡y qué azucena verdadera fuiste!» (Jiménez, 2012: 128-129). Este mismo episodio, aunque con un tono más expositivo, lo hallamos también en el poema *Tiempo*, donde revela explícitamente que cuando estaba componiendo el poema tuvo presente el epistolario de los amantes:

Leyendo la carta con que Pedro Abelardo contestó a la apasionada súplica de Eloísa, parece imposible que un hombre superior no pudiera haber transformado su amor, después de la castración criminal, y por encima de toda vergüenza pública, cuando su amante, tan superior a él, estaba dispuesta a trasformarlo. Sí, sin duda Eloísa era superior en todo. (Jiménez, 2012: 260)

La propia dinámica interna del texto nos lleva a asociar la latencia de amor que subyace en el sexo mutilado y estéril de Abelardo con el tocón arrancado del suelo al que alude en las siguientes líneas. Como ya rubricamos –de la misma manera que el sol, el mar, las flores, los vientos o las lunas–, el árbol representa la eternidad porque bajo sus raíces y bajo la forma de un tronco hueco en invierno («con sus arterias cortadas con el hacha») se esconde la inminencia del verdor primaveral y la trascendencia de la vida vegetativa. La identificación entre ese árbol en su última estación y el poeta se hace de nuevo presente, ya que ese mismo «tocón» simboliza al poeta separado de sus raíces a causa de su exilio:

esto era una trampa de Abelardo para sacarse de encima a Eloísa, compra los servicios de un sujeto y manda castrar a Abelardo mientras este duerme. Después, toman los hábitos al mismo tiempo: Eloísa otra vez, contra sus propias convicciones, y Abelardo, voluntariamente, para convertirse en el filósofo de Dios. A esto, se suceden cartas en las que Abelardo solo habla del amor a Dios y ella, temiendo ser olvidada, le ruega palabras de amor y consuelo. Ella no logra olvidarlo y rememora las escenas compartidas, pero no consigue que Abelardo le hable como un amante, sino solo como un maestro que quiere consolarla. Afortunadamente, la última carta conocida de Abelardo a Eloísa termina con una oración de amor hacia ella. Su lenguaje abandona la abstracción y, por primera vez después de muchos años, se vuelve íntimo y cálido. Para nuestro trabajo, hemos consultado la edición de las cartas entre los amantes de P. R. Santidrián y M. Astruga citada en la bibliografía.

Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven sólo como es los deseados. Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias cortadas con el hacha echaban sangre todavía. (Jiménez, 2012: 129)

No es la primera vez que Juan Ramón se vale de la imagen del tronco talado o el árbol despojado de hojas simbolizando el desarraigo y la muerte. Observemos cómo alude en el poema «Alma visible» de *Una colina meridiana* a la latencia y esperanza de vida que hay en un tronco cortado tras la imagen del sueño de la muerte: «Ahora el tronco está soñando / y no sabe lo que pasa / a su alrededor, metido / como está en sus esperanzas, / ese rojo que anda absorto / en el verde de mañana» (Jiménez, 1999: 224).

Como ha ido esbozando a lo largo de toda su reflexión poética, la muerte es parte del ciclo de la vida y latencia que espera; pero también, lo breve es grande y lo que parece poco es más. De esta manera, toda paradoja y dialéctica de contrarios se resuelve en sí misma, ya que sus términos son máscaras de una misma realidad: «La muerte, y sobre todo, el crimen da igualdad a lo vivo, lo más y menos vivo; y lo menos parece siempre, con la muerte, más» (Jiménez, 2012: 129). En las siguientes líneas, retorna a la cuestión de la superposición temporal y el planteamiento bergsonianiano del presente perpetuo. El ayer está en el hoy y el presente es un punto donde se aúnan pasado, presente y futuro formulados en términos de espacio, como un cronotopos: el allí y el aquí formando un espacio común. La idea aparece formulada con tono aforístico: «No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande» (Jiménez, 2012: 129). Es decir, lo que es pasado (y este es el empeño de Juan Ramón queriendo suprimir los límites espacio-temporales) camina hacia el presente, hacia la inmediatez del tiempo presente, porque lo que vivió el poeta es lo que ahora quiere que leamos y sintamos. Tras el «aforismo», el *exemplum* de la imagen del «perro»¹⁰⁰ como correlato objetivo o referente anecdótico (el ladrido del perro es una experiencia concreta percibida como sensación auditiva) y agente evocador que ilustra el pensamiento del poeta y lo retrotrae en el tiempo reactivando su memoria. Su ladrido, que es elemento unificador porque ha ido sonando de la misma manera a lo largo de la vida del poeta, va a ser uno de

¹⁰⁰ En este sentido, anotemos que es excepcional el trabajo que realiza la doctora María Teresa Font rastreando la obra poética de Jiménez desde los inicios, para revisar la metafísica y la evolución del símbolo del perro como «sombra de luz que avanza» a lo largo de toda su vida. Cfr. en: (Font, 1972: pp. 105-109).

los motivos recurrentes. Estamos ante el proceso contrario a la antropomorfización de la naturaleza, aquí es el poeta el que se identifica con el perro zoomorfizándose:

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! (Jiménez, 2012: 129)

Esta superposición de planos temporales con soporte formal en la yuxtaposición adverbial («allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí») viene asociada a varios conceptos como lo atemporal, la invariabilidad (el poeta no cambia porque su ayer es su hoy), la permanencia, la reiteración, el ritmo interno y, en definitiva, la confluencia espacio-temporal (ayer: Monturrio, Carmona, calle Torrijos/hoy: Miami), que asimila la eternidad y el presente perpetuo. Sobre estas líneas y el sentido del motivo simbólico del perro en *Espacio* como «ámbito de la conciencia» nos dirá Olmo Iturriarte:

Ese perro que ladra ahora al *sol caído*, en el declinar de la vida del poeta, es el perro esencial, como esencial será el estado de conciencia. El ladrido inalterable de perros recordados en espacios y tiempos concretos, que son ahora fusionados en el yo. Y esta fusión creará un ámbito único, el de la inmensa eternidad, el ámbito de la conciencia. Así pues, el perro viene a representar la fidelidad del ser con respecto a su propia esencialidad eterna, con respecto a su conciencia. (Olmo Iturriarte, 1995a: 92)

Con la imagen del perro ladrando en el paraíso recordado de su infancia y, a la vez, en Miami, Juan Ramón logra realizar el sueño de lo que Sartre llamaba «*présentifien*» el pasado haciéndolo infinito a través de su imaginación. En definitiva, Juan Ramón le está diciendo al lector: esto que lees lo viví, lo vi, lo supe, lo escuché o lo olí; y te lo hago sentir a través de la memoria, porque no hay pasado y presente: toda perspectiva temporal es una sola. Como se aprecia, lo presente y lo pretérito se retrotraen irracionalmente hacia un no-tiempo a través de la memoria interior, que prolonga lo anterior en lo posterior, apareciendo y desapareciendo en un presente que, como sostenía Heráclito, renace sin cesar: «Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo» (Jiménez, 2012: 132). El motivo del perro simboliza el desdoblamiento del poeta en sus «diferentes yos» marcados por las distintas etapas de su vida; pero también, como dice el crítico John Wilcox, «el perro que ladra al sol sugiere la lucha de las fuerzas contrarias» (Wilcox, 1981a: 623). El perro es uno de los factores que unifican el poema significando el transcurrir del yo a través del tiempo y el espacio. De hecho, lo volveremos a encontrar en el tercer fragmento ladrando también a la

belleza («Y ese era el que hablaba, qué mareo, ese era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa» [Jiménez, 2012: 149]).

Como el perro ladra en la hora crepuscular («al sol caído», su vejez tal vez) y proyecta una sombra («Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor...» [Jiménez, 2012: 129]), el poema se torna ahora onírico a través de las constantes alusiones al sueño humano convencional y caprichoso. La reflexión de Jiménez resulta curiosa por su originalidad: los seres (árboles, perros...) que nos rodean pueden descansar día y noche, a no ser que nosotros –marcados por nuestra actividad rutinaria– les transmitamos nuestra inquietud de día o la necesidad del sosiego nocturno: «Y cómo nos precede, brisa quieta y gris, el perro fiel cuando vamos a ir de madrugada adonde sea, alegres o pesados: él lo hace todo, triste o contento, antes que nosotros» (Jiménez, 2012: 132). Las distintas formas de la vida vegetal o animal representan un ámbito de la libertad no constreñido por limitaciones temporales impuestas de forma arbitraria por el hombre:

¡Las marismas llenas de bellos seres libres, que me esperan en un árbol, un agua o una nube, con su color, su forma, su canción, su jesto, su ojo, su comprensión hermosa, dispuestos para mí que los entiendo! (Jiménez, 2012: 132)

Otra forma libre de la naturaleza es el niño. Frente a la incompreensión por la que se rige la relación del poeta con el hombre adulto, el niño y la mujer parecen entenderlo: «El niño todavía me comprende, la mujer me quisiera comprender, el hombre...no, no quiero nada con el hombre; es estúpido, infiel, desconfiado; y cuando más adulator, científico» (Jiménez, 2012: 132). La idea que quiere transmitirnos Jiménez con su rechazo al «hombre» es que –con su ciencia y su religión– este representa la necesidad de dar explicación a la Naturaleza, la cual se burla de estos intentos vanos de escrutar en sus misterios: «Como se burla la naturaleza del hombre, de quien no la comprende como es». Es ahora cuando Jiménez retoma la idea de la unicidad y la diferenciación de cada criatura (hombre, animal o vegetal), aspectos ya presentes en otros poemas, aforismos y conferencias del poeta: «Contigo, *lo que sea*, soy yo mismo, y tú, tú mismo, misma, *lo que seas*» (Jiménez, 2012: 132). Ese «lo que sea», que reitera en esta parte del poema, remite al tono de *Hojas de hierba*, donde Whitman –en poemas como «Song of Myself» o «A song of the rolling earth»– nos ilustra la idea de la identidad e individualidad humana diluida en un «Whoever you are» totalmente despersonalizado, a quien dedica su canto. Jiménez va más allá al prescindir de

cualquier diferenciación entre el hombre y el resto de los seres y sugerir que lo múltiple es lo uno y la multiplicidad de lo uno queda manifiesta en lo diverso.

Seguidamente, el canto de un pájaro irrumpiendo su discurso («el estrépito encoje») le hace regresar al presente del sujeto lírico que, como hemos visto, es atemporal y perpetuo («el canto agranda»): «¿El canto? ¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul, gris cargado de diamante!» (Jiménez, 2012: 132). El pájaro es, como decíamos, otro lugar común en *Espacio* y en toda su escritura. Quizá el más importante junto al mar. Es un símbolo plurisignificativo, como expresa en la metonimia continuada («Pájaro, amor, luz, esperanza...»), que aparece asociado al propio poeta (por herencia simbolista) y al ideal perseguido («Tú y yo, pájaro, somos uno»). Además, como exponía en su conferencia «La razón heroica», su canto representa también la armonía, la plenitud, la esencialidad poética, el eterno retorno de cada primavera y la instantaneidad de un momento de revelación de la belleza. En el fragmento que comentamos, Juan Ramón nos revela un instante de *claritas* expresado mediante interrogaciones, exclamaciones, paralelismos («... lo que eres, lo que eres tú, lo que soy yo...») y repeticiones («Sí, sí...», «tú, tú...», «todo... todo...»; o «... hermoso... hermoso...») Es en ese instante presente donde el poeta expresa la vivencia de la armonía cósmica y su fusión con «lo otro» como eternidad, ese «querer hacer eternidad cada instante», que decía en su aforismo: «¡Cómo te llamo, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno, pájaro de la gracia y de la gloria, humilde, delicado, ajeno; ángel de aire nuestro, derramador de música completa!» (Jiménez, 2012: 133). Y así, identificándose con el estado de conciencia del pájaro, con su conciencia interior y con «dios» («nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende»), y describiendo tal instante de revelación y conciencia cósmica, el poema retorna a su inicio y al principio generador de la composición; pero con una pequeña variación: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tío» (Jiménez, 2012: 133). Asistimos aquí a otro momento de júbilo del poema que, como sostiene Olmo Iturriarte, coincide con la aprehensión de la conciencia plena (el sentir de «la música completa») y el «terminarse en sí mismo» que anunciaba el «chopo de luz»:

El sí pleno de Jiménez, su terminar en sí mismo es hallado mediante la poesía, porque el canto del pájaro ha retornado y porque se ha producido la identificación pájaro-poeta. La «música completa» que escuchaba el poeta a lo largo de *Espacio* es sentida ahora en su centro, cuando logra su conciencia. (Olmo Iturriarte, 1995a: 95)

El pájaro, como antes el poeta, participa también de la divinidad porque representa la «estación total» o la eterna primavera en la que todos los seres –también el hombre; pero en un pasado ya concluso, «cuando el hombre cantaba»– se hallan en perfecta armonía y cordialidad: «Yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba» (Jiménez, 2012: 133-134). De esta manera, el primer fragmento concluye de forma climática con la expresión de arrebató «místico» del sujeto lírico transformado en un «pájaro», que –ya divinizado– canta gozosamente la armonía de un instante que el poeta quiere hacer eterno para abarcarlo en un espacio y un tiempo únicos:

¡Qué grande el mundo en paz, qué azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar! ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! (Jiménez, 2012: 134)

Esta expresión final de alegría exultante y el deseo de integrarse en el Todo de este «universo májico» (mar, piedra, cielo, montañas, luz, color...) es justamente lo que ha hecho pensar a la crítica en el panteísmo totalizante de *Espacio*. En este desbordamiento poético de acumulación de palabras, los contrarios se encuentran imbricados gracias al amor universal; y, así, lo animado se funde con lo inanimado, el espacio se torna tiempo, la luz y la sombra conviven en armonía, lo externo se interioriza en una realidad que el poeta expresa como intuita («desde la luz de dentro»), lo abstracto se concretiza y lo diverso se totaliza en lo que el poeta llama «inmensidad»: esa marisma, que al principio del poema actuaba como correlato objetivo de la conciencia. El poeta, como un demiurgo, ha logrado crear por fin su propia eternidad a través de una escritura de asociación isotópica de «imágenes del amor». Tengamos en cuenta que por «isotopía» no estamos entendiendo aquí únicamente el haz de relaciones semánticas que se establecen entre los términos que expresan totalidad y absoluto («luz», «belleza», «amor», «esperanza», «eternidad», «inmensidad», «espacio», «canción», «unidad...») y hacen posible una lectura uniforme de su universo poético o en sus contrarios; sino también, las relaciones que corresponden al plano de la expresión o «isotopías fonoprosódicas», basadas en la repetición en el plano expresivo: aliteración («Qué regalo de mundo, qué universo májico...»), la repetición de fórmulas absolutas («todo», «todos», «inmenso», «grande», «universal...»), la rima

(«...eternidad...eternidad»), el poliptoton («todo se hace, y lo que haces»), la antimetátesis («Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz...»), la paronomasia («ser»/«hacer»; si consideramos su pronunciación andaluza), el polisíndeton («¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos!») o los paralelismos con alguna variante significativa («vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad...»)

El fragmento concluye formulando la tesis del poema: el Todo –la eternidad y la conciencia suma de la naturaleza congregada en un instante de nuestra existencia– se puede lograr a través del amor: «¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!» (Jiménez, 2012: 134). Con el canto del pájaro, que procura un sentimiento de inmensidad en el sujeto lírico, concluye el primer fragmento del poema *Espacio* (subtitulado «Sucesión: 1» –como el tercero, «Sucesión: 2»– porque, en efecto, los motivos comentados se han ido sucediendo como en una melodía, con un ritmo continuo y una organización tonal). Añadamos que los temas, los motivos recurrentes, el encadenamiento, el ritmo interno de vaivén de ciertas palabras que se van retomando, el discurso inacabable y renaciente, la sintaxis entrecortada y, en definitiva, todos los elementos intrínsecos hallados en esta primera parte, serán de nuevo recreados, buscados y encontrados («podemos crear la eternidad una y mil veces», dice) en el segundo y tercer fragmento, con variantes significativas que iremos comentando. Con ello, Juan Ramón consuma uno de los objetivos que marca su voluntad compositiva durante más de diez años: la unidad y la trabazón estructural¹⁰¹ de las partes en su conjunto.

2.5.2. Fragmento segundo

El fragmento segundo o «Cantada» es el más breve de todo *Espacio*. También el de tono más sentimental y subjetivo, ya que se centra en el tema del amor y es el más autobiográfico

¹⁰¹ En un manuscrito de anotaciones encontrado en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico se hallaron estas notas sobre el proyecto del primer fragmento que, como se aprecia por sus palabras, está concebido como una sucesión de motivos e ideas que se desarrollarán en el tercer fragmento («Segunda Sucesión»): «Yo soy como los dioses, como dios; lo que salva a dios y al hombre es el amor; *hay que amar*, como se puede, como sea, cada uno a su manera, a su modo de entender el amor. La belleza es el fin de la vida. El pájaro (alado) es mi hermano: canta y vuela. Vamos a hacer la eternidad. El pájaro es como dios. (Concluye esta estrofa con el pájaro. Con el cangrejo la tercera. Contraste. Por el pájaro y por el cangrejo voy a dios)» (Albornoz, 1982: 105).

de los tres. La «Cantada» fue concebida por Jiménez como un *intermezzo* o pausa lírica a mitad de la composición, que equilibra –como una síntesis («por el pájaro y por el cangrejo voy a dios», afirmaba en una nota al margen del texto)– la estructura total del poema y, en definitiva, la tesis y la antítesis que exponen el primer y tercer fragmento. Aclaremos que, en lenguaje musical, una *cantata* –frente a una *sonata*, que es solo instrumental– es una pieza musical de carácter íntimo compuesta para ser cantada.

El fragmento segundo se publicó por primera vez –con ritmo de verso endecasílabo y título de «Cantada (Fragmento)»– en el primer número de la revista *Litoral* de México en julio de 1944. Como hemos expuesto, se prosificó posteriormente para su edición definitiva de 1954; pero advertamos que entre las copias de ambas ediciones se conserva otra en verso en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Río Piedras con variantes respecto a la edición de *Litoral* y subtítulo «Al grito de tus cimas». Esta copia lleva anotada a mano la indicación «W. 1944?», lo cual significa que el autor compuso el fragmento en Washington y duda sobre la fecha de composición o publicación en 1944.

Esta segunda parte del poema se inicia de forma distinta a la del primer fragmento. Ya no se pregunta en el vacío ni se formulan axiomas de carácter ambiguo. El comienzo tiene un tono conversacional y va dirigido de forma directa a un interlocutor especial: «*Para acordarme de por qué he vivido, vengo a ti, río Hudson de mi mar*»¹⁰². El tono melódico que anuncia el subtítulo de la composición parece justificado por la autocita de los *leitmotifs*¹⁰³ que –como una melodía– se van repitiendo con pequeñas variaciones a lo largo de los tres fragmentos. En el caso de esta segunda parte, el *leitmotiv* que da sentido y justifica el subtítulo de «Cantada» es la recurrencia del estribillo con variación («Dulce como esta luz era el amor») que aparecía en el primer fragmento. La combinatoria de variantes y el asombroso ritmo que estas frases imprimen al texto son una constante a lo largo de todo el segundo fragmento, donde se repite insistentemente «la dulzura del amor»: «dulce como la

¹⁰² Siendo fieles a la transcripción de la copia elegida, que corresponde a la de la sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, reproducimos aquí el inicio («Para acordarme de por qué he vivido...»); en vez de aquel de la revista *Poesía Española*: «Y para recordar por qué he vivido...»

¹⁰³ En el caso de este segundo fragmento, el término *leitmotiv*, además de la acepción propia del lenguaje narrativo que recoge el *DRAE* («Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica»), tiene implícito el significado estrictamente musical: «Tema musical dominante y recurrente en una composición».

luz es el amor», «dulce como este sol era el amor» y «dulce como este sol es el amor». Con respecto a la asociación de *Espacio* con una pieza musical sinfónica y la importancia que la «Cantada» tiene en esta especie de «sinfonía del universo», citemos unas líneas que sintetizan la tesis de los estudiosos Joaquín Lansó y Rocío Bejarano:

Este fragmento, esta *cantada*, como en el poema musical, juega en *Espacio* el papel de *adagio*, complementando el *alegre maestoso* del primer fragmento con el *presto* del tercero. Ese *adagio* es, naturalmente, un *adagio cantabile*, como el subtítulo de ese segundo fragmento indica –*cantada*–, y los dos fragmentos que abren y cierran esa *sinfonía de universo* compuesta en conciencia suma, ella también *completa de vida y muerte*, constituyen la sucesión –subtítulos de ambos– en que aquella *meditación* alcanza sus más altas cumbres y, al tiempo, sus más hondas soledades, todavía sin embargo incapaz de unir, de una vez por todas, el cenit y el nadir, la nada y aquello que ésta es en sí misma en tanto que negación (de sí), su (*esencia*) misma: trascendencia, es decir, luz, existencia plena de plenitud propia. (Lansó y Bejarano, 2012: 68)

En su meditación, el ritmo de oleaje entre la extraversión y el ensimismamiento que imprime la frase repetida le sirve a Juan Ramón de recurso nemotécnico para recordar y evocar los momentos iridiscentes de su existencia. En efecto, en esta parte de nuestro poema extenso el autor pretende distinguir mediante el uso de las comillas o la cursiva (según la versión) lo enunciado textualmente. Este motivo musical reiterado lo retrotraerá hacia momentos de *claritas* en su trayectoria vital y literaria. Decíamos en el capítulo inicial de nuestro trabajo que el poema extenso pretende aunar presente con pasado y futuro yuxtaponiendo el plano objetivo con la mirada subjetiva; pero también que, desde los albores de la tradición del poema extenso moderno, este tipo de composiciones iban asociadas a la figura del elemento fluvial como referente objetivo asociado a la vida, al discurrir del memoria y a la imaginación poética. Digamos que el poema largo de Jiménez es un claro ejemplo de ello, ya que el río Hudson que pasa por debajo del Washington Bridge («el puente más con más de esta Nueva York»), para recordarle quién es (como decía Paz, refiriéndose en su caso a la poesía), lo retrotrae al pasado con el recuerdo de la infancia solariega («amarilla») en su Moguer natal: «Y por debajo del Washington Bridge [...] pasa el el campo amarillo de mi infancia. Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande» (Jiménez, 2012: 137). No hay que obviar tampoco el empleo del símbolo del río en su vertiente tradicional instaurada en nuestra literatura por Manrique. En este sentido, me parecen acertadísimas las palabras de Manuel Martínez Forega al interpretar los símbolos del río y del mar como claves para la interpretación del curso del poema:

Remonta la corriente de su «río», esto es: su quehacer poético y su vida que, al mismo tiempo, no deja de fluir encaminándose a «su» mar (y no oculta Juan Ramón la evocación manriqueña) a la totalidad que anhela. Ello no es óbice para que el curso de la corriente encuentre meandros y badinas donde surge el continuo interrogarse o la interpelación, pero donde encuentra, junto a la ensoñación, al sueño imaginativo, la conciencia plena que le permite acercarse a la belleza y entenderla: el instinto junto a la voluntad y la inteligencia que le hacen sentirse hombre superior capaz de alcanzar su «Destino». (Martínez Forega, 2009: 79-80)

Y desde este recuerdo del pasado, se establece una asociación mental con los espacios que constituyen su «sustancia» de vida («leyenda inesperada»): Nueva York, Moguer, Sevilla, Madrid...

Y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro. (Jiménez, 2012: 137)

Como vemos, cada vivencia que transcribe Jiménez tiene una referencia espacial. Por eso menciona la calle Rascón, donde estaba situado su colegio de enseñanza primaria; o la esquina de Broadway en Nueva York, donde algunos domingos por la tarde acudía con Zenobia para asistir a conciertos. A partir de estas líneas, el poema –recurriendo a la técnica cinematográfica– recupera distintos momentos de su vida que van proyectándose rápidamente como *spots of life*: «Me encontré al instalado, le reí, y me subí al rincón provisional, otra vez, de mi soledad y mi silencio, tan igual en el piso 9 y sol, al cuarto bajo de mi calle y cielo» (Jiménez, 2012: 137). En estas líneas, como explica Font en su estudio, nos rememora, sirviéndose del recurso de la analepsis, un breve encuentro en Nueva York con un vecino al que sonríe antes de retirarse a la soledad de su cuarto en el noveno piso. Esa anécdota y ese cuarto le hacen recordar otros tantos encuentros con desconocidos en Moguer o en otros lugares donde ha vivido. Después, cuando se asoma a la ventana de su habitación neoyorquina, observa a una muchacha (quizá en el edificio de enfrente) que es la viva representación de la mujer asomada a la ventana de un cuadro de Murillo¹⁰⁴:

Me miraron ventanas conocidas con cuadros de Murillo. En el alambre de lo azul, el gorrión universal cantaba, el gorrión y yo cantábamos, hablábamos; y lo oía la voz de la mujer en el viento del mundo. (Jiménez, 2012: 138).

¹⁰⁴ Parece ser –según confesó Ernestina de Champourcín– que Juan Ramón se refería aquí a uno de sus cuadros preferidos de Murillo, «Niña asomada a la ventana», que el poeta pudo ver en el Museo Nacional de Pintura de Washington (Mellon Gallery).

Con este tipo de apreciaciones podemos observar cómo opera el pensamiento analógico de Jiménez al asociar una imagen instantánea a una pintura que está en su mente y su paisaje cultural. Se trataría de lo que la psicología entiende como criptomnesia o memoria oculta, según la cual una idea o imagen que reside en el inconsciente se reactiva para ser trasladada conscientemente al poema. Recalquemos además que retoma aquí el motivo del canto del «gorrión universal», que escucha en ese día de primavera como a tantos otros en diversos lugares del mundo en los que ha estado. La ansiada unidad cósmica que el poeta intenta expresar aparece aquí representada a través del sintagma «la voz de la mujer en el viento del mundo», donde Juan Ramón parece querer aunar tiempos, espacios y criaturas del mundo (la mujer, el hombre, el sol, el pájaro y el viento) en fraternal abrazo. Prosiguiendo con la escena, Juan Ramón describe la sucesiva salida a la calle y la euforia que le provoca la presencia de vida o ver cómo, a pesar de su situación de exilio en un país extraño, los espacios de tiempos pasados se superponen al espacio presente:

Bajé lleno a la calle, me abrió el viento la ropa, el corazón; vi caras buenas. En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español; y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba... (Jiménez, 2012: 138)

De esta manera, se describe de forma exultante la expresión universal de este mundo: Madrid y Nueva York son una sola ciudad; los chopos del jardín de la catedral de San Juan el Divino son los del Retiro; los animales domésticos son los mismos; y el canto de los niños o el tañer de campanas son universales y entonan una sola canción eterna. Esta idea de que los animales expresan su alegría por existir de manera universal no es novedosa y ha persistido en toda su obra. Así se aprecia en un fragmento de su *Diario poético* escrito en Cuba y La Florida entre 1936 y 1939:

Parece que los animales (grandes y pequeños) expresan de igual manera su existir en todos los países: que solo ellos, menos dichosos acaso, tienen una expresión universal suficiente... Será quizás lo mismo con los grillos, los perros y los pájaros. Acaso los matices de un idioma mayor o menor se pierden a lo lejos, a su lejos. Acaso un poco lejos, un día todos los hombres hablemos lo mismo... y nos entendamos. (Jiménez, 2014: 507)

El todo –representado por la luz del sol que ilumina lo existente, como correlato del «ideal»– es un reflejo de la armonía universal, que el poeta ve asociada a símbolos de luz. Se trata de un paralelismo sinonímico, en el sentido de que el contenido significativo de cada elemento nuevo añadido es paralelísticamente semejante al del primero y, como tal, su

función intensificadora se consigue por vía acumulativa. En cualquier caso, puede observarse cómo la propensión amplificadora –tan característica del Juan Ramón de la primera época– vehicula la metáfora expandida a través de una simple sucesión de conceptos –«iris», «amarillo», «sob» y «violeta»– semánticamente relacionados. Es en este momento del poema cuando el sujeto de nuevo se despersonaliza convertido en el sol y narra –en pretérito perfecto y primera persona– un periplo hacia el Este del planeta donde ya ha anochecido: «Salí por Amsterdam, estaba allí la luna (Morningside) [...], y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él» (Jiménez, 2012: 138). La unidad –parece decirnos Juan Ramón– es posible gracias al amor, que ensancha los límites de percepción del poeta trascendidos en el tiempo y en el espacio.

En las últimas líneas yuxtapone, a través de la mirada hipnótica del poeta orientada hacia el río de su vida, la imagen del ocaso de su presente americano («el río que se iba bajo Washington Bridge, con sol aún») a la de una noche primaveral en Madrid («...hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de mayo de Madrid»). En esta última escena, presente y pasado se funden en uno a través de la superposición de términos contrarios. El río es aquí lo que Naharro-Calderón –a través de Foucault– ha denominado en su libro *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez* un «espacio heterotópico»¹⁰⁵, ideologema propio de los escritores en el exilio que determina su forma expresiva:

En estos poemas, la doblez espacial produce extraños casos de bilocación no reducida. En el segundo fragmento de «Espacio», el sujeto se ve topográficamente desdoblado ante el río Hudson de su mar-vida, ya que el río es una perfecta heterotopía cuyo eje cronológico permite desplazarse al «campo amarillo de mi infancia». Otra referencia topográfica, la de Washington Bridge, une la Atlántida-isla-Nueva York de la escritura con la España-continente-Moguer-Sevilla-Madrid del ensueño y la memoria. El espacio heterotópico permite este tipo de inversión cronológica y ahora la luz camina «hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente». (Naharro-Calderón, 1994: 302)

El poeta se sirve de recursos retóricos como la antítesis adversativa («un sol ya muerto, pero vivo»; o «presente, pero ausente») o los juegos sintácticos de palabras asociadas al término «sob» (metonimia de luz), sobre el que se van superponiendo nuevos términos

¹⁰⁵ Según J. M. Naharro-Calderón, la «heterotopía» es «un espacio puente, un espacio espejo, un espacio yuxtapuesto pero disperso que puede llegar a conectar a través de varios niveles comunicativos, el destierro con la tierra perdida» (Naharro-Calderón, 1994: 300).

(adjetivos y sustantivos) de dominios sensoriales distintos y con valoraciones psicológicas añadidas:

... un sol rescoldo de vital carmín, un sol carmín vital en el verdor; un sol vital en el verdor ya negro; un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor... (Jiménez, 2012: 139)

El fragmento concluye con este juego lógico en forma de sinestesia y repitiendo el *leitmotiv* con que se iniciaba el fragmento («Dulce como este sol era el amor»). Con ello, Jiménez alcanza su propósito inicial de trabar principio y fin en perfecta estructura circular y asociar la plenitud del «amor» a la alcanzada en el fragmento anterior a partir del canto del pájaro y la luz del «sol».

2.5.3. Fragmento tercero

El último fragmento de *Espacio* (con fecha del autor «1941-1942-1954») –al margen de la polémica de si fue escrito en La Florida junto a los dos primeros fragmentos o en su periodo de Puerto Rico– representa la última etapa creativa de Jiménez, sus últimos anhelos y obsesiones. Desde el inicio del fragmento («Sucesión: 2»), existe una voluntad de unidad de composición y subyace la idea de imbricar el contenido de los dos fragmentos anteriores con este último:

Y para recordar por qué he venido, estoy diciendo yo. Y para recordar por qué he nacido, conté yo un poco antes, ya por La Florida. Y para recordar por qué he vivido, vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! (Jiménez, 2012: 143).

La alusión a tres lugares distintos y tres momentos en su trayectoria vital es manifiesta. A la referencia al pasado de su infancia («*Y para recordar por qué he nacido...*»), que ya evocó en los fragmentos primero y segundo compuestos en La Florida, se añade un apunte a un pasado próximo anterior a la guerra («*Y para recordar por qué he vivido, vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo.*») y una alusión al presente de la escritura («*Y para recordar por qué he venido, estoy diciendo yo...*»), posiblemente en Puerto Rico; aunque, como iremos viendo, en el fragmento hay muchas alusiones a La Florida y la vida de los Jiménez en el área residencial de Coral Gables. Tras la recurrencia melódica de estas frases que resuenan como motivos musicales, irrumpe de nuevo el motivo del mar

unificando toda su trayectoria vivencial y refundiendo espacios y etapas de su vida: «marenmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo...» (Jiménez, 2012: 143). Recordemos nuevamente la importancia que en la poesía juanramoniana tiene el mar como metáfora de vida y muerte («mar eterno») y como testimonio de los cambios que se han ido produciendo a lo largo de su existencia. La contemplación del mar –como en el fragmento segundo lo fue el río– actúa aquí como correlato objetivo que propulsa la memoria para iniciar un nuevo discurso fundamentado en el recuerdo, el destino y el futuro incierto.

Ya iniciados en la reflexión discursiva del fragmento, se establece una asociación entre la desnudez («Desnudez es la vida y desnudez la sola eternidad») y la esencialidad a través de los mencionados motivos recogidos mediante una estructura diseminativo-recolectiva: «El mar, el sol, la luna, y ella y yo, Eva y Adán, al fin y ya otra vez sin ropa, y la obra desnuda y la muerte desnuda, que tanto me atrajeron» (Jiménez, 2012: 143). Esa misma desnudez inocente le hace evocar –por asociación semiinconsciente de ideas y como metáfora de su vida– el recuerdo de un viaje en barco con Zenobia. Se refiere irónicamente a la travesía del Atlántico de regreso a España tras su boda, cuando la hora de la comida les sorprendió desnudos y tuvieron que vestirse con cierta presura: «están, están, están llamándonos a comer, gong, gong, gong, gong, en este barco de este mar, y hay que vestirse en este mar». Y «ese mar» de ese recuerdo –representado como una llamada de alerta a través de la onomatopeya «gong»– es de nuevo su «tercer mar» («era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida» [Jiménez, 2012: 144]). En tan solo dos líneas, Jiménez logra articular las tres etapas de su vida marcadas por los viajes a lo largo de sus tres mares: el primer mar de su infancia, el segundo mar de su juventud (el Mediterráneo azul) y el océano Atlántico descubierto en su viaje de bodas y recuperado en su travesía hacia América en el exilio; o, después, en su viaje hacia Argentina en julio de 1948.

Tras la evocación del mar, un torrente de imágenes de vida y recuerdos superpuestos acude a su mente. Nos hallamos ante las líneas con mayor número de referencias autobiográficas de *Espacio* y la base que justifica la clasificación del poema, según la estudiosa María Teresa Font, como una «autobiografía lírica». Citemos parte del fragmento en que Juan Ramón de forma sarcástica realiza un comentario sobre el mal gusto con que fue edificada «Villa

Vizcaya», complejo residencial donde vivía en Miami, construido como una falsa copia de la arquitectura barroca española:

...Sitges fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering (testamentaría inaceptable) y aceptada por mí; esta España (Catalonia, Spain) guirnaldas de morada bugainvilia por las rejas. Deering, vivo destino. Ya está Deering muerto y trasmutado. Deering Destino Deering, fuiste clarividencia mía de ti mismo, tú (y quién habría de pensarlo cuando yo, con Miguel Utrillo y Santiago Rusiñol, gozábamos las blancas salas soleadas, al lado de la iglesia, en aquel cabo donde quedó tan pobre el «Cau Ferrat» del Ruiseñor bohemio de las altas barbas no lavadas. Deering, sólo el Destino es inmortal, y por eso yo te hago a ti inmortal, por mi Destino. (Jiménez, 2012: 144)

Según expone Font, «Villa Vizcaya» era una inmensa mansión que el excéntrico millonario James Deering había mandado construir en la bahía Biscayne de Miami y, después, había legado en testamento a sus dos sobrinas («testamentaría inaceptable»), que la tenían alquilada a familias de clase media como los Jiménez. Lo interesante del fragmento es cómo Juan Ramón establece la asociación mental (otra vez la criptomnesia) entre la Villa Vizcaya de Miami, el tiempo del exilio, los años anteriores a la guerra y «Maricel»¹⁰⁶, palacio modernista entre cuyas «blancas salas soleadas» se celebraron tertulias a las que Juan Ramón asistió junto con artistas modernistas como el ingeniero Miguel Utrillo o el pintor Santiago Rusiñol («Ruiseñor bohemio de altas barbas no lavadas»). El autor aprovecha la referencia al palacio de la calle Fonollar para manifestar el rechazo que sentía por el falso barroquismo del modernismo arquitectónico catalán; y, sobre todo, para declarar cómo el destino marca nuestras vidas: «¡Qué extraño todo esto!», confiesa Jiménez al sorprenderse por la coincidencia arquitectónica entre aquel palacio modernista y su Villa Vizcaya. O al descubrir que el apellido de la persona que ordenó construir el palacio Maricel, Charles Deering, coincide con el del rico millonario que legó Villa Vizcaya a sus sobrinas, James Deering. Las coincidencias de estos lugares y de los apellidos le hacen ver claro el juego del destino, que el poeta repite interiorizando su extrañeza a través de la asociación asindética («Deering Destino Deering») o la coincidencia fónica y significativa que existe entre las palabras «Deering» y «Destino». Destaquemos también el eco horaciano de la oda XXX «A

¹⁰⁶ El palacio-museo Maricel de Sitges (actualmente recuperado Museo Maricel) fue una construcción modernista que entre 1910 y 1917 el millonario y coleccionista norteamericano Charles Deering encargó edificar –a partir de la transformación del antiguo hospital Sant Joan de Sitges– al ingeniero Miguel Utrillo con el fin de que acogiera sus colecciones artísticas.

la musa Melpomene» en las siguientes líneas: «Sí, mi Destino es inmortal y yo, que aquí lo escribo, seré inmortal, igual que mi Destino, Deering» (Jiménez, 2012: 144). Al igual que en el verso de Horacio «Exegi monumentum aere perennius», Juan Ramón considera que se alcanza la eternidad a través de la creación artística y, así, todo lo nombrado en *Espacio* queda immortalizado. Como el mismo poeta –perpetuado y vinculado a los dioses desde el primer fragmento–, la simple mención en su escritura de «Deering» como su propio destino lo convierte en eterno, como su dios. De esa manera, Jiménez asocia a partir de este momento del poema –constituyendo una trinidad indivisible– su destino consigo mismo («Mi destino soy yo y nada y nadie más que yo»), con los dioses dispensadores «de la sustancia con la esencia» («Él es más que los dioses de siempre») y con su conciencia. Continuando con los ecos implícitos de la poesía horaciana, Juan Ramón menciona algunos de los símbolos con los que el poeta latino asociaba la vida humana al devenir de una nave a la deriva a merced de vientos y mareas: «Levo mi ancla, por lo tanto, izo mi vela para que sople Él más más fácil con su viento por los mares serenos o terribles, atlánticos, mediterráneos, pacíficos o los que sean».

Tras invocar el destino, el poeta decide mencionar –a modo de *exemplum* y mediante referencias eruditas– los múltiples «casos» o infortunios de su sino. Un destino que, como veremos, tiene dos variantes: el de vida, asociado a la buena suerte y a que no se produjera el golpe mortal; y el destino de muerte, que nos conduce al «trasmundo»:

Así lo hizo, aquel enero, Shelley, y no fue el oro, el opio, el vino, la ola brava, el nombre de la niña lo que lo llevó por el trasmundo del trasmar; Arroz de Buda; Barrabás de Cristo; yegua de San Pablo; Longino de Zenobia de Palmyra; Carlyle de Keats; Uva de Anacreonte; George Sand de Efebos; Goethe de Schiller (según dice el libro de la mujer suiza); Ómnibus de Curie; Charles Maurice de Gauguin; Esbirro militar de Unamuno; Caricatura infame («Heraldo de Madrid») de Federico García Lorca; Pieles del Duque de T'Serclaes y Tilly (el bonachero sevillano) que León Felipe usó después en la Embajada mejicana, bien seguro; Gobierno de Negrín, que abandonara al retenido Antonio Machado enfermo ya, con su madre octojenaria y dos duros en el bolsillo, por el helor del Pirineo, mientras él con su corte huía tras el oro guardado en la Banlieu, en Rusia, en Méjico, en la nada... Cualquiera forma es la forma que el Destino, forma de muerte o vida, forma de toma y deja, deja, toma; y es inútil huirla ni buscarla. (Jiménez, 2012: 145)

Todas estas anécdotas asociadas a personas conocidas y hechos concretos dan cuenta del sentido aristotélico que el término «destino» tiene en este tercer fragmento. En los capítulos cuatro y cinco de su *Física*, Aristóteles da vueltas a dos conceptos que podemos traducir impropriamente por «azar» y «fortuna»: *automaton* y *tyche*. Existen diferencias sutiles entre

ambos. Mientras que el sujeto del *automaton* realiza la acción de buscar algo a partir de su propia voluntad y lo encuentra o no por «accidente»; sin embargo, la *tyche* representa la suerte no buscada; es decir, el encuentro casual con «lo fortuito». En el caso de nuestro fragmento, parece que Juan Ramón se está refiriendo a la *tyche* y al encuentro inesperado. Por no desviar el propósito de nuestro estudio, no vamos a dar explicación a todas las referencias que Jiménez recrea en sus encuentros casuales con el destino o los de otros personajes célebres producto de sus lecturas. En los estudios de María Teresa Font (1972: 141-145) y Mercedes Julià (1989: 138-139) se explican al detalle los infortunios de cada uno ellos, por lo que consideramos innecesario repetirlos. Citemos, al menos, un fragmento del trabajo de Julià en el que, teniendo como referente el estudio de Font, particulariza aquellos casos del fragmento que le parecen más sugerentes:

Las alusiones a Shelley, a Buddha, a Cristo, a Pablo de Tarso y a Anacreonte se refieren a hechos históricos tan conocidos que no vale la pena mencionarlos. En cuanto a Longinos y a Carlyle, aluden al hecho de que el primero convirtiese a su discípula Zenobia, reina de Palmyra; y el segundo a las severas críticas que Carlyle hizo a la poesía de Keats. Contra lo que opina Font, la referencia a Sand más bien se refiere, malignamente, a los amantes jóvenes de George Sand que al gusto de ésta de vestir ropas masculinas. «La mujer suiza» es Madame de Staël y son las relaciones de Goethe y Schiller, según la versión dada por Madame de Staël en su libro *L'Allemagne*. El ómnibus de Curie alude a la muerte de éste atropellado por un vehículo. Charles Maurice y Gauguin se asocian por la amistad que les unió y por ser ambos simbolistas. Bagaría dibujó a García Lorca de manera poco digna. En la caricatura que aparece en el periódico citado, hay un niño desnudo volando con alas y con una flor en el trasero. Lo relativo a León Felipe se refiere a rumores puestos en circulación por los enemigos de la República. Según cuentan, León Felipe, llevando un abrigo de pieles de un aristócrata español, se presentó en la Embajada mexicana. Lo de Antonio Machado es otro recuerdo de la guerra. Efectivamente, pasó con su madre octogenaria y sin dinero por el frío Pirineo. (Julià, 1989: 138-139)

Tal y como marcan las normas retóricas e hiciera Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de su padre*, tras la enumeración de los «casos» o caídas del destino, Juan Ramón pasa a mencionar –sin orden cronológico– algunos momentos de su propia vida en los que estuvo a punto de perder la vida y, en el último instante, la diosa Tyche lo salvó. Mencionamos tres de aquellos infortunios:

- A consecuencia de su aspecto de hombre elegante, fue denunciado y asediado por un anarquista. Este hecho le dejó tan honda huella en vida que fue recordado también en «Aristocracia y democracia», conferencia leída en la Universidad de Miami en 1940.
- Una hélice de avión casi lo arrastra hacia la muerte en el aeropuerto de Barajas cuando se disponía a ver a su amiga, la doctora Pechère, antes de unas vacaciones en la casa de esta en

la Costa Brava: «aquella hélice de avión que sorbió mi ser completo y me dejó ciego, sordo, mudo en Barajas, Madrid, aquella madrugada sin Paquita Pechère» (Jiménez, 2012: 145).

– El colapso que le produjo una inyección de penicilina, droga a la que era alérgico, inyectada por el doctor Amory en un hospital de Miami en 1940: «el doctor Amory con su inyección en Coral Gables, Alhambra Circle, y luego con colapso al hospital» (Jiménez, 2012: 148). Este hecho fue relatado en una carta enviada a su amigo Díez Canedo y tiene una especial relevancia en la génesis de *Espacio y Tiempo* porque, tras este incidente, vio tan cercana la inminencia de la muerte que sintió la necesidad de escribir un largo poema de contenido autobiográfico:

... en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. (Jiménez, 1992: 243)

Tras la rememoración de una serie de hechos funestos, que afortunadamente no lo arrastraron hasta la muerte, nos devuelve –a través del marcador textual de contraste «pero»– al presente de su reflexión para contrarrestar con expresión balbuceante el pasado y el presente marcados aquí déicticamente («Ya pasó lo anterior y ya está, en este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros igual que una pesadilla náufraga o un sueño dulce» [Jiménez, 2012: 148]). Tras la mención de términos contrarios («sueño dulce» y «pesadilla»), surge otro tema recurrente en el poema: lo natural frente a lo artificial, expresados a través de los opuestos «ánjela de la guarda» y «Destino»:

La ánjela de la guarda nada puede contra la vijilancia exacta, contra el exacto dictar y decidir, contra el exacto obrar de mi Destino. Porque el Destino es natural y artificial el ánjel, la ánjela. (Jiménez, 2012: 148)

Parece como si Jiménez estuviera recuperando de nuevo la mencionada oposición entre *automaton* y *tyche*, siendo la inversión del mito católico de la «ánjela de la guarda» el *automaton* aristotélico; y su «Destino», la *tyche* inevitable y fortuita que marca que lo que ha ocurrido en su vida ha sido azaroso, aunque necesario. A través de esta asociación mental, Juan Ramón vincula la inquietud de lo azaroso con su salud orgánica. No es casual que mencione a los doctores Nicolás Achúcarro y Gregorio Marañón, únicos que precisaron su enfermedad: la hiperestesia. Y así, de la misma forma que nos ha hablado de sus tres mares y sirviéndose de la terminología «médica», hace referencia a tres ritmos: el de la circulación, el de la

respiración y el «ritmo vejetativo» (ritmo interno, vital y poético que marca la escritura y la naturaleza de sus versos):

Ritmo vejetativo es (lo dijo Achúrraco primero y luego Marañón) mi tercer ritmo, más cercano, Goethe, Claudel, al de la poesía, que los vuestros. Los versos largos vuestros, cortos, vuestros, con el pulso de otra o con el pulmón propio. ¡Cómo pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por mis ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes y qué oros diluidos en rojo, a qué compases infinitos! [...] 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 puedo 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! (Jiménez, 2012: 148)

Y desde la asociación de la poesía al ritmo interno de la respiración o de los humores (lugar común en toda explicación sobre la esencia poética), Juan Ramón alude a Claudel¹⁰⁷, que asoció la poesía al ritmo respiratorio; y a Goethe, que hizo lo propio vinculándola al ritmo diastólico y sistólico que marca el pulso. Sin embargo, para Jiménez la poesía no tiene su único origen en el funcionamiento fisiológico, sino también en una pulsión interna hacia la palabra asociada al movimiento generado por las necesidades funcionales de nuestro cuerpo. Todo esto enlaza con la explicación que el poeta daba al origen de su enfermedad como un desajuste entre sus tres ritmos y, también, al hecho de que su sensibilidad hiperestésica ponía en funcionamiento el engranaje poético. Tras esto y mediante una metáfora amplificada que tiene su base en la asociación fónica río/ritmo («este ritmo, río mío»), pasa Jiménez a expresar poéticamente la fluencia interna que experimenta en su canto. Nos hallamos ante uno de los momentos con mayor fuerza plástica y potencialidad lírica del poema. La belleza sensorial de las imágenes se logra partir de la asociación hiperestésica de diferentes campos sensoriales («sangre ardiendo por mis ojos» o «timbres de aires y de espumas en los oídos, y sabores de ala y de nube en el quemante paladar...») y de metáforas asociadas que significan fluencia y movimiento («río», «ritmo», «fuga», «compás», «ola», «voladora»...). Embriagado ya de hondo lirismo, el poeta experimenta la alteridad a través del desdoblamiento del sujeto poético en dos «yos», que son dos figuraciones y dos conciencias contrarias que dialogan dentro del poema: un yo, que apela

¹⁰⁷ El poeta, dramaturgo y ensayista francés Paul Claudel (Tardenoise, 1868-París, 1955) consideraba que por medio de la respiración el hombre restituía su vida a cada paso como ejemplo de la comunión gozosa con el Todo. Por eso el autor utilizaba un verso largo pausado que intentaba fundirse con la propia naturaleza humana, adecuando su cadencia al ritmo de la respiración.

al silencio ordenando callar condenatoriamente («¡calla, maldito!») y «otro yo», exultante en su instante de «loca creación».

En consecuencia, el ritmo constante, la pulsión poética, el desdoblamiento del yo y la insuficiencia de los sentidos para captar tal fusión sensorial provocan en el poeta los síntomas de su finalmente diagnosticada hiperestesia («¡y qué dolor de olor y de sonido, qué dolor de color; y que dolor de toque, de sabor de ámbito de abismo!»). De esta manera lo expresa el poeta, asociando palabras de forma paronímica («dolor-olor-color-sabor»), que ratifican que todas las sensaciones –incluso las anímicas– son una sola («fusión y fundición»):

Es como el viento ese con la ola; el viento que se hunde con la ola inmensa; ola que sube inmensa con el viento; ¡y qué dolor de olor y de sonido, qué dolor de color; y que dolor de toque, de sabor de ámbito de abismo! ¡De ámbito de abismo! Espumas vuelan, choque de ola y viento, en primaverales verdes blancos, que son festones de mi propio ámbito interior. Vuelan las olas y los vientos pasan, y los colores de ola y viento juntos cantan, y los olores fulgen reunidos, y los sonidos todos son fusión, fusión y fundición de gloria vista en el juego del viento con el mar. Y ése era el que hablaba, qué mareo, ése era el que hablaba, y era el perro que ladraba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa. (Jiménez, 2012: 149)

Como vemos, el mar se muestra aquí como la imagen clara del poema; de la unidad buscada por el poeta de cielo, mar y aire; y, a la vez, de la sucesión que supone el oleaje y aspecto cambiante que producen los reflejos y distintas tonalidades de color que genera su movimiento. Cuando se halla ante la inmensidad de su presencia, surgen los síntomas de la aludida hiperestesia y su inestabilidad emocional. El texto anterior, señala el crítico Jorge Rodríguez Padrón, «reproduce el movimiento mismo del mar, esa vitalidad que permite hacer un solo y sólido cuerpo de la experiencia y la contemplación, la contingencia y la trascendencia, la lectura y la escritura (del texto y de la realidad, simultáneamente)» (Rodríguez Padrón, 1981: 3). Interesante y realmente evocadora resulta la similitud que el crítico establece entre la imagen ilimitada, corpórea y cambiante del mar («realidad») y el oleaje verbal («texto») con el espacio textual del mismo poema que se está escribiendo y leyendo. Tras el éxtasis, la caída hacia la realidad y el reconocimiento de que lo experimentado no es más que un sueño: «Como en sueños, yo soñaba una cosa que era otra». El sueño de la unidad cósmica captado en instantes de revelación poética (cristalizados por el «Destino») solo se alcanza a través de la escritura:

Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están. Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que la realiza. (Jiménez, 2012: 149)

De ahí deriva la asociación a la que Juan Ramón nos lleva aunando conciencia y destino, ya que este último activa fortuitamente nuestra conciencia para captar con los cinco sentidos la realidad y la conciencia que es el motor generador de realidades creadas o recreadas por el poeta. Solo así este podrá alcanzar el verdadero ideal, la unidad de conciencia, la conciencia de conciencias que reproduzca mediante la obra de arte la unidad del cosmos. Esa pretendida unidad –ya nos lo dijo en el primer fragmento– se materializa en el espacio a través de inmensidad territorial que él presencia en el paisaje de las marismas de Miami, «ciudad grande de este mundo donde vivo» (Jiménez, 2012: 149). Miami o Moguer (en el pasado) son la representación del cronotopos que encarna la unidad cósmica en el espacio y el tiempo. Es el lugar de lugares donde al poeta se le personalizan todos sus mares, todos sus tiempos o avatares del Destino y la complejidad poliédrica de su yo. Es la revelación incuestionable de que la unidad entre los hombres «desunidos por el Color» y de este con la naturaleza son posibles. De ella gozó el hombre primitivo; pero, como defendía Rousseau¹⁰⁸, hay que restituirla recuperando la conciencia:

¿No es verdad, ciudad grande de este mundo? ¿No es verdad, di, ciudad de la unidad posible, donde vivo? ¿No es verdad la posible unidad, aunque no gusten los desunidos por Color o por Destino, por Color que es Destino? Sí, en la ciudad del sur ya, persisten, hombre pleno, las trazas del salvaje en cara y mano y en vestido; y el salvaje de la ciudad dormita en ellos su civilización olvidada, olvidando las reglas, las prohibiciones y las leyes. (Jiménez, 2012: 150)

Pero el hombre primitivo todavía existe. El poeta –como un *flâneur*– lo reconoce también en su ciudad, en algunos reductos de marginalidad que habitan los parques y jardines («lo verde abierto») por los que pasea. Miami se convierte así en el escenario de múltiples manifestaciones de la vida natural en libertad. Allí no existen las prohibiciones del hombre civilizado («el papel tirado, inútil crítica, cuento estéril, absurda poesía»); allí el salvaje se masturba o fornicaba a plena luz, ante la mirada escandalizada del paseante («el vientre

¹⁰⁸ En este fragmento Jiménez recupera para la ciudad contemporánea el mito del «buen salvaje» que Jean Jacques Rousseau expresó en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Para el pensador francés, el salvaje representaba el estado primigenio e incorrupto de la bondad humana y solo el hombre en tal estado era feliz, pues no sufría las terribles desigualdades que existían en la sociedad civilizada. Juan Ramón lanza aquí un apunte social denunciando las diferencias que en el sur de los Estados Unidos existían entre hombres solo por el color de su piel y, a su vez, defiende el primitivismo del marginado que no respeta las prohibiciones ni leyes del hombre civilizado.

movido al lado de la flor, y si la soledad es hora sola, el pleno ayuntamiento de la carne con la carne, en la acera, en el jardín llenos de otros»); allí negros y blancos se exponen al sol y – bronceados– son una sola piel («el negro se iguala al blanco con el sol en su negrura él, y el blanco negro con el sol en su blancura»). Señalemos que esta misma idea queda expresada también en *Tiempo*; pero incidiendo allí en el contenido social de su reflexión:

Qué desagradable aquí en la Florida la división del ser humano por «color». En los bancos, los tranvías, las fuentes, un lado para los blancos y otro para los negros; los negros tienen que recojerse a cierta hora; no son de buen ver en otra «sociedad». Y qué cosa tan estraña, nunca los he visto bañarse en el mar. Esta mañana fuimos al mar, y estaba liso, casi fluido de transparencia [...] El ser humano parecía negro, bestial, rehumano. (Jiménez, 2012: 250)

En esos jardines públicos del sur de los Estados Unidos las lenguas de los hombres se fusionan con los sonidos de la naturaleza en un solo lenguaje («hablar es lo mismo que el rumor de los árboles, que es conversación perfectamente comprensible para el blanco y el negro»); allí afloran y se confunden los sentimientos de los hombres y son expresados con absoluta libertad («el goce y el deleite, y la risa, y la sonrisa, y el llanto y el sonlloro son iguales»); allí la mujer negra («violeta silvestre oscura») es una delicada y hermosa Ofelia porque lo que luce es la belleza de su alma («se iguala con el rayo de luz que el sol echa en su cama, y le hace iris la sonrisa que envuelve un corazón de igual color por dentro que el negro pecho satinado»); allí «la vida es la muerte en movimiento»; la nada es el todo; y allí, finalmente, entre «lo verde abierto», está la casa de Dios pues «los más tristes vienen a consolarse de los fáciles». A lo largo de este largo párrafo colmado de frases que comienzan melódicamente como una salmodia que repite el deíctico «allí», Jiménez manifiesta el contraste entre las formas de vida natural y vida artificial. Ese «allí», que tiene como correlato objetivo un jardín público al sur de los Estados Unidos, representa también el cronotopo del lugar ideal que fusiona tiempo y espacio. Aunque Mercedes Julià ve en el uso del deíctico «allí» la huella de la novela pastoril y la descripción de un *locus amoenus*, a nuestro juicio, en este fragmento se aprecian más bien ecos del *Cántico espiritual*. Recordemos cómo también Juan de Cruz, al hacer énfasis en la representación del entorno místico, emplea ocho veces el adverbio «allí» a comienzo de verso:

Allí me dio su pecho
allí me enseñó ciencia muy sabrosa
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa. (Cruz, 1982: 140)

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía
y luego me darías
allí tú, vida mía!
aquello que me diste el otro día. (Cruz, 1982: 146)

En contraste con los parques verdes del sur estadounidense donde el hombre expresa sus sentimientos y restablece el pacto antiguo y natural de integración con el cosmos, Juan Ramón describe en este mismo fragmento otras realidades artificiales y decadentes de ese mismo «allí». La idea se concreta en el siguiente pasaje, en el cual enumera con adjetivación abundante y estilo oximoresco y antitético cómo es la casa del hombre de nuestro tiempo:

Allí se escoje bien entre lo mismo, ¿mismo? La mueblería estraña, sillón alto redicho. Contornado, presidente incómodo; la alfombra con el polvo pelucoso de los siglos; la estantería cuarenta pisos columnados, con los libros en orden de disminución, pintados o cortados a máquina, con el olor a gato; y las lámparas secas con camellos o timones; los huevos por perillas en las puertas; los espejos opacos inclinados en marco cuádruple, pegajoso barniz, hierro mohoso; los cajones manchados de jarabe (Baudelaire, hermosa taciturna Poe). (Jiménez, 2012: 151)

María Teresa Font, que conocía de primera mano muchos aspectos de la vida privada del matrimonio Jiménez, cree que esta descripción corresponde a la visita que la pareja realizó en 1942 a varios caserones sureños por la carretera de La Florida a la Carolina del Norte con motivo de unos cursos de verano a los que asistieron en la Universidad de Duke. El mensaje que Juan Ramón nos ofrece es el de la inutilidad y artificiosidad de la decoración de este tipo de mansiones y, en definitiva, de los espacios creados por el hombre de nuestro tiempo: mobiliario pretencioso que imita estilos antiguos, libros nunca leídos redistribuidos por su apariencia en vez de por su contenido o autor, lámparas ridículas, espejos moteados que apenas pueden reflejar la imagen, restos de drogas impregnando los cajones del escritorio de un poeta decadente –tal vez Baudelaire o Poe– y demás utensilios inútiles. Esta misma idea acerca de la artificialidad se halla también en su poema paralelo *Tiempo*, aspecto que de nuevo demuestra que el poeta lo consideraba un borrador narrativo o el proyecto paralelo de *Espacio*:

Yo he tenido en casa cosas que hubiese censurado en otras. Yo he satirizado a cuenta de José Ortega y Gasset porque tenía en su casa una Venus de Milo de escayola en la sala; a Azorín porque tenía en el suelo de su despacho de recibir un cisne de porcelana que se destapaba, con un lazo rosa en el cuello y en un rincón, sobre pie un busto de negro policromo fumando una pipa; a Ricardo León porque tenía una panoplia con sables y leones, etc. (Jiménez, 2012: 223)

Como en este escenario de eternidad que es el mundo, la humanidad representa su papel día a día. La decoración decadente y ruinoso que describe le hace concebir la vida humana – mediante una evidente alusión a *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón– como una apariencia falsa de la realidad, como un teatro (« Todos somos actores aquí, y sólo y sólo actores, y el teatro es la ciudad [...] Y Otelio con Desdémona será lo eterno.» [Jiménez, 2012: 151]), que nada vale frente a los tesoros del espacio natural. Y desde la dialéctica humanidad artificial/naturaleza rebrota el punto de unión entre ambos contrarios: la eterna mujer («siempre tú»), símbolo de la esencia pura de lo humano, la unidad posible, el ideal de la belleza y la poesía:

Pero tú en medio, tú, mujer de hoy, negra o blanca, americana (asiática, europea, africana, oceánica; demócrata, republicana, comunista, socialista, monárquica; judía; rubia, morena; inocente o sofisticada; buena o mala; perdida indiferente; lenta o rápida; brutal o soñadora; civilizada toda llena de manos, caras, campos naturales, muestras de un natural único libre, unificador de aire, de agua, de árbol, y ofreciéndote al mismo dios sol y luna únicos; mujer, la nueva siempre para el amor igual, la sola poesía). (Jiménez, 2012: 151)

De nuevo, Juan Ramón retoma el estilo descriptivo, rápido y adjetival del anterior pasaje para expresar la diversidad que existe entre las mujeres atendiendo a su nacionalidad, raza, aspecto físico, ideas políticas o condición moral. Toda mujer es la manifestación de lo esencial natural que ha ido refiriendo a lo largo de los motivos del poema: el aire, el agua, el árbol y el sol. También representa el amor que es origen de la vida y fundamento de nuestra existencia. Como de forma tan magistral ya expresó en su poema paralelo *Tiempo*, ella personifica la deseada unión cósmica de todas las fuerzas naturales:

Cuando besamos a nuestra mujer en la boca besamos en ella la boca de dios, todo el universo visible e invisible, y el amor es el único camino de la eternidad y de dios. En realidad yo creo que no hay otra eternidad que el amor y si sentimos la muerte como un defecto es porque nos quedamos sin acción de amor, porque nuestra boca ya no puede ponerse en contacto voluntario y dinámico con la boca del mundo. (Jiménez, 2012: 285)

Además, a través de su reflexión acerca de lo natural frente a lo artificial, del amor universal encarnado en la imagen de la mujer y de la casa como espacio de la vida humana, Jiménez llega a una toma de conciencia de su vida y de cómo esta no ha sido más que un sucederse de una casa a otra¹⁰⁹ donde ha ido dejando su rastro de vida y la huella de los vínculos amorosos y filiales constituidos entre sus paredes. Veamos cómo el poeta describe en

¹⁰⁹ En visión de la vida como paso de una morada a otra está contenida la idea de *peregrinatio vitae*, tan propia de Calderón y del Barroco.

cuatro pinceladas el sentido de la vida humana como un movimiento inconsciente y constante de nuestros miembros encuadrados en el espacio físico limitado de la casa:

«Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja; y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados. Nuestras casas saben bien lo que somos; nuestros cuerpos, ojos, manos, cinturas, cabezas, en su sitio; nuestros trajes en su sitio, en un sitio que hemos arreglado de antemano para que nos espere siempre igual. La vida es este unirse y separarse, rápidos, de ojos, manos, bocas, brazos, piernas, cada uno en la busca de aquello que lo atrae o lo repele. Si todos nos uniéramos en todo (y en color, tan ligera superficie) estos claros del campo nuestro, nuestro cuerpo, estas caras y estas manos, el mundo un día nos sería hermoso a todos... (Jiménez, 2012: 151-152)

En su casa y con su mujer, el hombre se siente seguro y esta es la forma de vida que, en definitiva, representa su estabilidad. Pero —y esta es la propuesta de Juan Ramón— el mundo sería mejor si estableciéramos en él los mismos vínculos de unión y armonía que construimos con los seres y objetos que nos rodean en nuestro hogar. El referente objetivo de «la casa agradable blanca y vieja» parece ser la vivienda que el matrimonio Jiménez compró en 1941 en el número 616 de Sevilla Avenue en Coral Gables y de la que el poeta debió estar alejado en alguna de las ocasiones en las que fue internado en el hospital. El mensaje que Juan Ramón nos envía es el de la necesidad de unidad desde lo particular (la casa, el entorno familiar y los miembros de nuestro cuerpo) hasta la generalidad que representa el mundo y su unidad, que Jiménez caracteriza a partir del recurso de la metáfora continuada y enumerativa referida a lo uno: «una gran palma sólo una gran fuente sólo, todo unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio, un astro humano, el astro del abrazo por órbita de paz y armonía» (Jiménez, 2012: 152). Con ello, retorna a la dialéctica arte humano enclaustrado en museos («El David de Miguel Ángel») frente a la naturaleza («el otoño»): «¡Qué hermosura la realidad! ¡La vida, al salir de un museo!». La misma idea persiste en sus aforismos y, sobre todo, en *Tiempo* donde la expresa de forma casi idéntica:

«Qué gozo salir de un museo a la calle, a la plaza, al jardín; cómo se respira el aire libre y qué cuadro el de la naturaleza y la vida. Algo de la vida hay en los museos, pero en la calle está toda y, además, todo lo de los museos. (Jiménez, 2012: 248)

Cristaliza una nueva asociación en la que Juan Ramón formula a través de la «mujer otoñal» un canto exaltado a su estación favorita: el otoño. Recordemos, como decíamos en el primer apartado, que «El otoñado» está en la ontogénesis del poema *Espacio* y la estación otoñal forma parte del ideario poético en este tercer periodo de su obra: la estación total. El otoño encarna la ansiada desnudez, el periodo de reflexión, la esencialidad de cuerpo y

alma, la conjugación de tiempo y espacio en un solo instante de eternidad, la espacialidad absoluta en el paisaje y la sensibilidad ante una hermosura no apreciada por todos los otros que exaltan la primavera o el verano:

Desnudez plena y honda del otoño, en la que alma y carne se ve mejor que no son más que una. La primavera cubre el ideal, el invierno deshace el poseer, el verano amontona el descansar; el otoño, tú, el alerta, nos levanta descansado rehecho, descubierto, al grito de tus cimas de invasora evasión. (Jiménez, 2012: 154)

El paso de las estaciones y su «mudanza» evocan a Juan Ramón el trasiego de un viaje en coche («¡Al sur, al sur!») durante tres días con Zenobia al volante desde la Universidad de Duke en Carolina del Norte hasta su casa de Miami:

¡El sur, el sur, aquellas noches, aquellas nubes de aquellas noches de conjunción cercana de planetas; ¡qué ir llegando tan hermoso a nuestra casa blanca de Alhambra Circle en Coral Gables, Miami, La Florida! (Jiménez, 2012: 154)

De esta manera, el paisaje sureño americano se superpone y espejea hasta tal punto con el de Moguer que pareciera que las garzas habladoras vistas durante aquella excursión hablaran —como conversaban los árboles del fragmento primero— con las de su pueblo natal: «¿No eran espejos que guardaban vivos, para mi paso por debajo de ellas, blancos espejos de alas blancas, los ecos de las garzas de Moguer? Hablaban, yo lo oí, como nosotros» (Jiménez, 2012: 155). Y es que La Florida —como Moguer— representan el espacio de inmensidad que congrega —en un mismo espacio evocado por la memoria— el tiempo del pasado y el presente, fundando así el mencionado cronotopos o ideal de unidad cósmica: «Esto era en las marismas de La Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo».

A continuación, Jiménez prosigue con la descripción del paisaje y los hallazgos de aquel viaje de vuelta a casa; pero ahora los elementos descritos no son representaciones de la inmensidad y la unidad, sino símbolos negativos que encarnan la soledad, el vacío y la muerte: «Un zorro muerto por un coche; una tortuga atravesando lenta el arenal; una serpiente resbalando undosa de marisma a marisma. Apenas jente; sólo aquellos indios en su cerca de broma, tan pintaditos para los turistas...» (Jiménez, 2012: 155). Sobre este mismo viaje, veamos cómo en su poema paralelo *Tiempo*, Jiménez reproduce detalladamente —de forma menos condensada y con menor lirismo— estas aterradoras imágenes de muerte:

Caminando contra el sol, caminando... El zorro destripado en la noche por un auto cegador, el conejo yerto en medio del canino, con la boca y los ojos más que vivos. Las auras negras volando en el aire aún de agua, cerca, por ellos conejo y zorro. Hambre cerca, de cabaña astrosa de indio pringoso, de negro costroso, con olores que no van en mí con la naranja ni el pan tostado. Espejismos inmensos en el cielo. Las grullas blancas que se levantan volando elásticas, blandas como flores. La serpiente que pasa en ondas rápidas, y la matamos con la rueda. La pareja de lentas tortugas. La mariposa ocre muerta como una flor, contra el cristal. El cangrejo que corre con la boca abierta. (Jiménez, 2012: 237)

Estas imágenes obsesivas le hacen evocar otras estampas perturbadoras de su vida que él concibe como un mal sueño: «Era demasiado para un sueño, y no quisiera yo soñar lo nunca». Tras los puntos suspensivos, que invitan a la reflexión y despertar a la realidad, Juan Ramón parece tomar conciencia de su vida y su muerte a través de la imagen de un ejército de cangrejos en la orilla de una playa de La Florida. Recalquemos que nos hallamos ante un momento clave en la interpretación del poema («Por el pájaro y por el cangrejo voy a dios», decía Juan Ramón en su nota):

Plegadas alas en alerta unido de un ejército cárdeno y cascáreo, a un lado y otro del camino llano que daba sus pardores al fiel mar, los cánceres osaban craqueando erguidos (como en un agrio rezo de eslabones) al sol de la radiante soledad de un dios ausente. Llegando yo, las ruidosas alas se abrieron erijidas, mil seres ¿pequeños? ladeándose en sus ancas agudas. Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer, ya un cangrejo y solo, quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos, más abierta la tenaza sérea de la mayor boca de su armario; los ojos, periscopios tiesos, clavando su vibrante enemistad en mí. Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara. No se iba el david, no se iba el david del literato filisteo. Abocó el lápiz amarillo con su tenaza, y yo lo levanté con él cojido y lo jiré a los horizontes con impulso mayor, mayor, mayor, una órbita mayor, y él aguantaba. Su fuerza era tan poca para mí, 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; y ni un adarme, ni un adarme de entraña; un hueco igual que cualquier hueco, un hueco en otro hueco. Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo; un hueco, un hueco aplastado por mí, que el aire no llenaba, por mí, por mí; sólo un hueco, 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 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 silencio, hueco; que se hubiera poblado aquel silencio numerable de inúmero silencio hueco. Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había pisado y aplastado. ¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruoso de oquedad erguida, en aquel solear empederniente del mediodía de las playas desertadas! ¿Desertadas? 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 me entraba al mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, por que el mar tenía que llenar todo mi hueco. Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscara, de arena y ola y nube y frío y sol, todo hecho total y único, todo abel y caín, david y goliat, cáncer y yo, todo cangrejo y yo. Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos. (Jiménez, 2012: 155-156)

De repente, la idea del viaje (siempre hacia el sur) representando la vida, lo ha conducido a la orilla del mar (símbolo de la muerte) para encontrarse con el cáncer, signo que astrológicamente da entrada al verano; pero también símbolo de lo negativo y la inminencia de la muerte (no olvidemos que Zenobia padeció un «cáncer» de matriz en sus últimos años de vida). Se trata de un nuevo motivo que se opone al resto de motivos recurrentes en el poema porque, frente al contenido de inmensidad de los otros símbolos, significa la oquedad; también porque se opone al pájaro o la música acordada que lo conducían al éxtasis y la vivencia de la armonía cósmica en el primer párrafo; y, por último, simboliza la soledad y la muerte frente a la latencia de vida y la eternidad que hallábamos en el árbol, el sol o el mar. Como dice Olmo Iturriarte, este motivo se vincula también con otros como la conciencia (o la ausencia de esta), pero sobre todo con el eterno retorno hacia una conciencia nueva que, como una tabula rasa —más exactamente, un palimpsesto donde subyace lo aprendido—, debe ser recreada eternamente desde cada final de poema:

El motivo del cáncer invierte de forma radical los conceptos relacionados anteriormente con otros motivos, a pesar de mantener una base común con ellos. Así, la plenitud inmensa se transforma ahora en oquedad y vacío absolutos. Además, si la plenitud inmensa había sido creada antes por el yo, es este mismo yo quien, al aplastar al cáncer, evidencia su vacío. Y aquí reside la fuerza que adquiere el motivo del cáncer: en la renovación absoluta de todo lo obtenido con el avanzar del poema. (Olmo Iturriarte, 1995a: 99)

A esta versión del episodio del «héroe hueco» incluida en *Espacio*, le antecede el poema «Un héroe hueco» fechado en 1948, que él pretendió primeramente incluir en *Dios deseado y deseante* y después la «Leyenda de un héroe hueco», publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1953. Como decíamos al principio del estudio del poema, este texto es la clave que invalida la tesis de que el tercer fragmento del poema fue compuesto al mismo tiempo que los dos primeros, ya que ambas versiones en verso son idénticas a la versión prosificada de *Espacio*. La anécdota narra el encuentro del poeta en una desierta playa de La Florida con una tropa de cangrejos («ejército cárdeno y cascáreo») que caminan «erguidos (como en un agrio rezo de eslabones)» dirigiéndose con sus patas traseras hacia el sol «de la radiante soledad de un dios ausente del mediodía». Uno de ellos lo ve y se le acerca desafiante («clavando su vibrante enemistad en mí») y lo incita a que luche en desigualdad de condiciones (un «david» contra un «goliat») con sus pinzas contra su lápiz «amarillo» de escritor. El cangrejo se agarra con sus tenazas a su herramienta de «literato filisteo» y este, aunque lo intenta lanzar dándole vueltas y trazando con el movimiento de su lápiz una

«órbita mayor», no logra zafarse del crustáceo. Finalmente, airado y curioso por ver qué contiene bajo su cáscara erguida, lo aplasta con su «injusto pie calzado» descubriendo con su acto –al ver que tras su caparazón (¿su nombre?) no hay más que vacío y oquedad– la confrontación entre forma y sustancia: «cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo; y ni un adarme, ni un adarme de entraña; un hueco igual que cualquier hueco». Es entonces cuando el poeta toma conciencia de su crimen («un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto veneno») y se identifica con la debilidad del cangrejo («yo sufría que el cáncer era yo»), llenándose también de vaciedad y –«aplastado» igualmente– tomando conciencia de la insignificancia del ser humano, que no es más que «un pobre david hueco».

El encuentro con el cangrejo amenazante ha sido uno de los episodios más comentados, pero también uno de los más controvertidos. La interpretación más común es que este encuentro con el «héroe hueco» supone –al final del poema– el hallazgo de su propia conciencia y de la muerte. A nuestro juicio la exégesis es válida y no hay que buscar otras explicaciones enrevesadas que tanto molestaban al poeta. Esta valoración es productiva si tenemos en cuenta que –tras la anécdota– invoca a su propia conciencia como el desdoblamiento de su yo: «Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes conciencia?). Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro...» (Jiménez, 2012: 157). En efecto, el poeta experimenta el hallazgo de su «conciencia» o segundo yo al final del poema y de su vida; pero no podemos obviar, como a veces se hace, las referencias metaliterarias que el relato contiene. La estudiosa Julià establece una asociación literaria entre el episodio de Juan Ramón y la novela *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, donde el protagonista también se enfrenta en unas marismas contra un «ejército de cangrejos» y esto le lleva a reflexionar sobre su propia muerte. Seguramente Juan Ramón conocía la novela del escritor argentino y pudo ser su fuente de inspiración; pero, salvando las distancias, hagamos notar también que –en esta lucha en la orilla de una playa de arena oscura entre dos adversarios desiguales al final de sus aventuras– se aprecian ecos del combate con lanza entre el Caballero de la Blanca Luna y Don Quijote en el arrenal que existía junto a la isla de Maïans, en la actual Barceloneta, escenario en que el personaje cervantino recobra la cordura. Allí el Caballero de la Triste Figura se enfrentaba además con un destino de muerte, con su verdadera identidad de antihéroe y con la conciencia de su vejez. Al final de su vida y con su escritura, Jiménez – como un quijote– ha lidiado ya contra gigantes («yo un gigante que no era sólo yo y que me

había pisado y aplastado») y ha restablecido con su obra la unidad y la armonía cósmicas; pero, al disponer del escudo o «caparazón» de la palabra («el lápiz de su poesía y de su crítica») como única herramienta para emprender su hazaña, descubre la insuficiencia del lenguaje y que –tras un nombre– no hay más que vacío: «cáscara vana, un nombre nada más». De la misma manera que Don Quijote, quien tras la batalla final deja de ser un valiente caballero andante y vuelve a ser ese *otro yo* que era Alonso Quijano, el poeta –después de su combate con el cáncer– se convierte en «alguien mayor que yo»: un «nuevo yo» vacío y distinto a ese *segundo yo* que era dios e inmensidad. Más allá de la interpretación metaliteraria de este episodio final, hay también en el relato del cangrejo hueco una conciencia de inquietud ante la posibilidad de que, aunque su obra perdure, una fuerza mayor le pueda imposibilitar ser consciente de su ansiada eternidad. De esta manera Mercedes Julià en su artículo «Cosmovisión en el último JRJ» expresaba el conflicto interno del poeta que quería «seguir existiendo en su obra»:

El cangrejo agarrado al lápiz es símbolo del poeta que quiere seguir existiendo en su obra. La obra persistirá, pero así persistirá solo un momento en la totalidad del cosmos; y más aún: en el instante de la muerte eso tampoco importa. El hombre es un desamparado. Nada le sirve, ni obra, ni amor terrenal. Está solo y abandonado a una fuerza mucho mayor que él, cuyo significado no comprende, que le destruirá. (Julià, 1991: 373).

Tras la asimilación de la nueva conciencia, Jiménez describe el tránsito hacia la muerte regeneradora –personificada en una sombra– como una inmersión en el mar para intentar rellenar la oquedad del cuerpo con el caos de una sustancia hecha de «carne y cáscara, de arena y ola y nube y frío y sol»; pero, también, como un naufragio («él me naufragaba en una lucha inmensa»). De esta manera, queda diluida la posibilidad asumida en aquel primer fragmento de que el poeta sea dios y –como dios– su sustancia sea eterna.

Se ha desmoronado, pues, la tesis inicial del poeta sentenciando el carácter divino de la sustancia (una esencia poética cercana a la inteligencia e inmersa en una dimensión espacio-temporal) sobre la forma. Tras el reconocimiento de su condición de hombre –a través del correlato objetivo del cangrejo hueco– el dios del inicio del poema ya no es Dios, ni está hecho de la misma sustancia que el hombre, el pájaro, el mar, la luz o el perro: «Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos». En esa caída del yo poeta («yo, el tercero, el caído») desde lo más alto, hay también referencias al mito de Ícaro, ya que es el mismo sol –cantado en los dos primeros fragmentos en forma de luz– el que castiga su ambición de ascenso místico: «... y el sol, me derretía lo hueco, y mi infinita

sombra me entraba al mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa» (Jiménez, 2012: 156). Nótese que este final de fragmento contrasta palmariamente con el final del primero, en el cual el autor («conciencia de conciencias») cantaba –bajo los síntomas de una exultante excitación mental– a la experiencia cósmica de unión con lo inmenso. Aquí, al contrario, se evidencian el fracaso de lo corpóreo, las limitaciones de lo poético, el vacío ante la proximidad de la muerte y el «dolor de eternidad» por la impotencia que le supone a este dios creador la presencia inexorable de la nada tras la muerte.

Al final del camino, otro motivo de dolor es apuntado: el desconsuelo que le provoca la inexorabilidad de que sustancia (cuerpo) y esencia (conciencia de su alma) tengan que separarse tras la muerte. Por eso el cuerpo de ese «tercer yo caído» (ya casi «dormido») pregunta al alma, que es la conciencia («¿me oyes tú, conciencia?»), si el amor que se han tenido en vida perdurará y –resistiéndose a perder su sustancia ya encarnada en ella– le pide que no le abandone en un sueño. Cristaliza además el anhelo de morir besando la belleza en un beso eterno como Otelo: «Él quisiera besarte con un beso que fuera todo él». Y también, en ese deseo de que el amor entre ambos perdure («Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma...»), hay resonancias del tópico del amor perdurable «más poderoso que la muerte» de Quevedo¹¹⁰:

Cuándo te quedas libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo; ¿este amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? ¿Y no podremos ser por siempre lo que es un astro hecho de dos? [...] Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma; porque tú fuiste para él suma ideal y él se hizo por ti, contigo lo que es. ¿Tendré que preguntarte lo que fue? Esto lo sé yo bien, que estaba en todo. Bueno, si tú te vas, dímelo antes claramente y no te evadas mientras mi cuerpo esté dormido; dormido suponiendo que estás con él [...] Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Adonde... Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pueda darte yo? (Jiménez, 2012: 156-158)

¹¹⁰ Aunque en algunos versos de Juan Ramón se pueden apreciar ecos de la poesía de Quevedo, no muchos críticos han desarrollado la idea. Uno de ellos es Arturo del Villar, quien en la introducción a su edición de *Espacio y Tiempo* destaca la huella del poeta barroco pese a situarse ambos en polos opuestos desde el punto de vista doctrinal: «Quevedo y él son los dos líricos españoles que más y mejor han investigado la sucesión del tiempo en su fluir hacia la muerte. Quevedo aceptaba la doctrina cristiana de una vida eterna después de la muerte. Juan Ramón era agnóstico, de manera que precisaba eternizar el tiempo en este mundo terrestre de los seres humanos y mortales» (Villar, 1986: 29).

En la exposición de este «amor hondo» entre cuerpo y alma y en su demanda de persistir en la experiencia de ese amor profundo, son evidentes las referencias místicas¹¹¹. Advertimos, sin embargo, que el misticismo de Jiménez es el de un *hic et nunc*. Una mística poética (sin Dios ni trascendencia) interior e invertida, donde la parte sustancial del ser humano es un elemento implicado en el proceso unitivo en el sentido de que lo que se plantea es la eterna unión amorosa del cuerpo (un dios, porque tiene su misma sustancia) con su alma; y no solo, como cabría esperar, de su parte espiritual con Dios o lo otro ajeno («¿qué es lo otro?», pregunta deconstruyendo su afirmación). Disquisiciones teológicas al margen, se trata de una forma de mística que integra un movimiento ascensional desde la sustancia hasta la esencia –descubierta como «conciencia de conciencias»– y una posterior unión amorosa («un astro hecho de dos») desde la que el poeta –invocando al amor– le pide al alma que no le abandone para que puedan ser siempre uno. En el poema *Espacio* se hallan presentes, por tanto, las dos formas de experiencias místicas de las que hablaba Rudolph Otto: una, la de la «iluminación profana», que va del yo hacia el exterior integrándose en el todo; y la otra –esta última con la que concluye el poema– que, sublimando el exterior, va hacia el interior uniendo cuerpo y alma a través del motor de la conciencia.

Finalmente, la respuesta a estas preguntas y el tono admonitorio («no olvides») nos retrotraen circularmente a la frase inicial y *leitmotiv* del poema: «Ya te dije al comenzar: *Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*». Este retorno al principio ha sido interpretado por la crítica de diversas formas. El crítico Gilbert Azam en su artículo «Introducción a *Espacio*» entiende el final como una derrota que tan solo anuncia la caída y el silencio:

La conclusión de esta obra es una meditación patética de la primera frase: «los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo», frase repetida en todos los registros de la angustia y de la duda, reiterándose más allá de las palabras como un último acorde que haría incluso del silencio la más sublime de las músicas. (Azam, 1989: 50)

¹¹¹ Aunque, como el mismo Jiménez admitió, a la hora de componer su poesía rechazaba el «retorno a literatura de tumbas removidas», la poesía mística de Juan de la Cruz siempre ha sido un referente en su obra, como confiesa en el fragmento quinto de su poema *Tiempo*: «San Juan de la Cruz logró como nadie el trueque del amor en sus dos zonas; idealizó, hasta donde es imposible, con su inefabilidad poética, el amor material; sacó a la luz lo inefable del goce sensual. La poesía de San Juan de la Cruz es como la música, no necesita uno entenderla, si no quiere. Basta con una aprehensión aquí y allá, y entregarse a lo demás, como en el amor» (Jiménez, 2012: 268).

Contrariamente a lo que piensa parte de la crítica considerando *Espacio* como el testamento poético de Juan Ramón y la conciencia de su derrota ante la insuficiencia del lenguaje, cabría suponer por otra parte que ha de tener algún sentido que la respuesta a las tres últimas preguntas formuladas al final del poema (trazando una curva melódica ascendente) esté justo al inicio de la composición. Con la repetición del *leitmotiv* del poema, insistimos, Juan Ramón nos reenvía –como en un eterno retorno– al inicio de *Espacio* y a su relectura, porque ahí –y no en la suspensión o en la duda– está la respuesta a la pregunta retórica final. Una pregunta definitiva en la cual el poeta con tono quejoso confiesa no concebir por qué su alma va a querer ir a integrarse en una totalidad (que llamamos «dioses»), si lo puede hacer de la misma manera encarnándose eternamente en la inmanencia de un dios-poeta que amenaza con desaparecer en su forma física: «¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que éste que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?» (Jiménez, 2012: 158). La respuesta no es el silencio, sino el propio poema que es al fin y al cabo una forma de resistencia a la muerte. La réplica está implícita en su discurso («una respuesta formada de la misma esencia de la pregunta», dice en el prólogo), porque la ha ido desgranando a lo largo del texto y es, como dice Julià, de raíz humanista: la sustancia de los dioses no es ni más hermosa ni superior a la de los hombres, porque está hecha de lo mismo: de tiempo y espacio.

Pero es conveniente insistir en que en Juan Ramón todo lo que se derriba se revivifica. Con la reaparición de los dioses (verdaderos dueños del tiempo), se cierra el círculo abierto al principio; pero se abre otro horizonte: el del recomenzar del poema. De ello dio cuenta el mismo autor, quien –en sus conversaciones con Ricardo Gullón– confesaba su imposibilidad de respuesta ante las cuestiones ontológicas que el poema formulaba y cómo la respuesta había que buscarla en el mismo poema: «*Espacio* quiere ser también algo de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuadamente» (Gullón, 2008 [1958]: 120). No hay, por tanto, en *Espacio* ni derrota final, ni la tentativa nihilista propia del surrealismo, ni siquiera un mensaje de negatividad porque realmente existe la conciencia por parte del autor de que la vida eterna en continua renovación se alcanza a través de la obra mantenida a lo largo de los siglos en la memoria de generaciones sucesivas. Lo que sí se da es –y este sea tal vez el motivo de la opinión de parte de la crítica subrayando la aceptación de una derrota final– el deseo de desentrañar los misterios de la existencia, la constatación de la imposibilidad de traducir a palabras la

conciencia de conciencias y, en definitiva, el lamento vital de un hombre al final de su vida que –deseando ser sustancia imperecedera para experimentar la vivencia de la eternidad de su palabra (*le dur désir de durer*, que diría Paul Eluard)– ya no puede eludir la muerte física.

2.6. Recapitulación

Tras varias lecturas atentas del poema, no sería desmedido afirmar que *Espacio* supera a gran parte de la tradición poética española del siglo XX o que universaliza nuestra poesía conectándola con las corrientes modernas de la literatura. Huyendo de ponderaciones insustanciales, es importante subrayar que, a pesar de la propensión de nuestra poesía hacia el realismo y la poesía de la experiencia, el poema de Juan Ramón debe ser el punto de referencia de la moderna lírica hispánica. Al hilo de nuestras consideraciones, digamos también que en este estudio queda pendiente –quizá para un proyecto futuro– un aspecto que podría marcar una interesante línea de investigación: la influencia de *Espacio* en la poesía posterior. Desde los estudios de Arturo Villar se ha hablado mucho de la influencia de *Espacio* en la poesía de Paz y, especialmente, en sus poemas largos *Piedra de sol*¹¹² y *Blanco*; o en poemas como «Salamandra» o «Viento entero». A pesar de ser dos textos totalmente descontextualizados entre sí, también se ha tratado abundantemente la relación establecida entre *Espacio* y *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza. Un ejemplo de ello son las palabras de Graciela Palau de Nemes al formular la siguiente comparativa: «*Muerte sin fin* es el canto a la muerte de la forma en el transcurso del tiempo, y *Espacio* es el canto a la vida de la substancia en el espacio» (Palau de Nemes, 1970: 657). Sin embargo, apenas hay estudios¹¹³ acerca de la resonancia del poema de Juan Ramón en la poesía posterior a su publicación y en la actual. Apuntemos –como posible orientación hacia futuros estudios– que *Espacio* está sobre todo presente *El libro de las alucinaciones* (1964) de José Hierro, en los últimos libros de Valente, en el último Caballero Bonald o en Sánchez Robayna.

¹¹² *Piedra de sol* es un poema largo escrito en endecasílabos donde también la conciencia del poeta monologa a través del flujo continuado de 584 versos, en los que surgen varias preguntas de carácter ontológico que tienen su respuesta en una misma frase («Un sauce de cristal, un chopo de agua») que abre y cierra el poema, trazando así el círculo que retomará el recomenzar de una composición sin principio ni fin.

¹¹³ Para más información, remitimos al lector al artículo de Luis Pardiñas Béjar, «Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez».

Señalemos también que, al margen de la hostilidad que siempre ha suscitado la figura de Jiménez en parte del panorama poético español y el contexto problemático en que fue publicado el poema *Espacio*, según la crítica algunas de las razones que explican la escasa resonancia del texto en la literatura posterior y la escasez de estudios críticos sobre este son en definitiva: el espesor intuitivo de sus páginas, el hermetismo (o, mejor dicho, la abstracción) y, en definitiva, la dificultad de su lectura. Suscribo la idea admitiendo que es lógico que un lector no especialista en la obra juanramoniana pueda hallar ciertos obstáculos para la comprensión o interpretación de *Espacio*. Aun así, para nuestra lectura hemos intentado andar con pies de plomo en las cuestiones ideológicas; en primer lugar, porque consideramos que algunas de las ideas metafísicas, éticas y estéticas que aparecen y desaparecen en *Espacio* y, en general, en su obra no son definitivas; y, en segundo término, porque excederse en los comentarios ideológicos puede nublar, como declaraba el crítico Carlos León Liqueste, «la música de sus versos» (León Liqueste, 2005: 23). La maravilla de *Espacio* es la de ser un texto que no se acaba nunca y, lógicamente, cada lectura enriquece la maravilla de su misterio y forja nuevas líneas de interpretación. También confieso que han sido muchos los diques y obstáculos que me he ido encontrando en el camino hacia su exégesis y –ya al final del trayecto– no creo haberlos franqueado del todo, pues la marca de agua del texto es precisamente que tiene la capacidad de hacerte seguir formulándote preguntas y sorprender ante cada nueva lectura.

Puestos ya en el brete de haber intentado sortear dichos obstáculos, reseñemos algunas de las razones de la dificultad y misterio de *Espacio*: su carácter globalizador; su amplitud ideológica y variedad temática; la omnipresencia de un sujeto poético posmoderno múltiple, fragmentado y poliédrico; la cuestión genérica, ya que se presenta como algo diferente a un poema en prosa: renuncia a las convenciones del verso, pero no acoge en su lugar las de la prosa; el extraño teísmo, autodeificación y misticismo que habitan en sus páginas; su idea de dios como una conciencia suma de la belleza creada por la sensibilidad y la inteligencia y hecha –al igual que los hombres– de luz, tiempo y espacio; la consubstanciación con la Naturaleza que le lleva a antropomorfizarla o a zoomorfizarse; la gran tradición literaria que acarrearán sus líneas; la dificultad que supone el desajuste entre la realidad que percibimos y la que nos presenta Juan Ramón (en un solo tiempo, pero como una realidad mutable; y en un espacio inmutable); el ritmo que imprimen sus versos prosificados, su estructura musical compleja y la técnica polifónica (esencial en un poema

que quiere captar la inmensidad), verdaderos hilos conductores de *Espacio*; la superposición de tiempos pasados (con sus seres, objetos y vivencias) con el presente y con los tiempos futuros de lo soñado, lo temido y lo esperado; su conexión poética con las teorías de la física moderna y su visión cronotópica del universo («Todo unido y apretado como un abrazo en el tiempo y el espacio»); por ser un himno a la maravilla de la conciencia cósmica e individual, término multiforme sobre el que convergen todos los motivos; la importancia de la cita o la autocita (implícitas a veces), claves en su interpretación; la asociación libre de las palabras sin llegar al automatismo; el juego que el poeta desencadena con el lenguaje creando neologismos o inventando términos que lo conduzcan a senderos cristalinos para su comprensión; su sintaxis determinada por la pulsión asociadora, el uso del retruécano («un sol rescoldo de vital carmín; un sol carmín vital en el verdor; un sol vital en el verdor ya negro...») y la trasposición adjetiva y sustantiva; la traslación semántica y la simbología plurivalente, que crea un complejo universo de significaciones; el claroscuro y la *contradictio in terminis* de ciertas afirmaciones formuladas siempre entre la duda y la fe o la tesis y la antítesis; y, en definitiva, por la provisionalidad que en el poema tienen lo definitivo y las verdades absolutas.

Quisiéramos concluir este capítulo del proyecto compendiando también algunas de las conclusiones que, a nuestro juicio, habremos de tener presentes en el estudio de *Metropolitano* de Carlos Barral y *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna, poemas extensos que ocuparán los dos siguientes capítulos del proyecto.

Un primer acercamiento a los tres poemas objeto de estudio nos revela la evidencia palmaria de la indefinición genérica propia del poema extenso moderno. *Espacio* representa un espacio fronterizo entre el poema y la prosa que representa el poema en prosa; y una forma de expresión híbrida donde el yo autobiográfico se esconde entre lo lírico y lo autorreflexivo. Además, en el caso de los tres poemas, se manifiestan como poemas cósmicos que invitan a adentrarse en el universo y sus misterios a partir de una mirada individual y totalizadora del mismo. En el caso de *Espacio*, como se cuestionaba la estudiosa Agnes M. Gullón, surge incluso la duda de si estamos ante un poema autobiográfico o una cosmogonía: «¿Es esto un poema, o es la inmersión en el cosmos a través de la vida de Juan Ramón?» (Gullón, 1981: 13).

El estudio de *Espacio* también nos ha hecho considerar que tras todo poema extenso hay un texto paralelo –muchas veces de carácter autorreferencial y diarístico– que consideramos preciso cotejar con el poema objeto de estudio. Así ocurre en el caso del poema de Juan Ramón, donde –como hemos podido comprobar– existen convergencias con *Tiempo*. No olvidemos que uno de los objetivos de nuestra exégesis ha sido el de demostrar que ambas «autobiografías poéticas» son manifestaciones escriturales de un mismo proyecto y deben leerse de forma complementaria. Vistos los paralelismos establecidos por la convergencia entre *Metropolitano* y *El libro, tras la duna* y los diarios de sus autores, el estudio de los poemas de Carlos Barral y Sánchez Robayna también irá dirigido en ese mismo sentido: la localización de «regiones de intersección» entre ambos textos. Al hilo de esta reflexión, suscribimos las acertadas palabras de la especialista Almudena del Olmo Iturriarte:

Todos estos paralelismos fundamentados en similitudes y diferencias, hacen pensar que entre *Espacio* y *Tiempo* existe una convergencia temática y formal que debe ser estudiada con detenimiento. Habrá «regiones» de intersección entre los dos poemas. Y habrá aspectos complementarios, es decir, *Tiempo* desarrollará cuestiones que complementen el significado total que es *Espacio*. Según creo, *Tiempo* y *Espacio* deben ser leídos como integrantes de una totalidad absoluta. La totalidad de la sustancia del yo poético. Sustancia que es tiempo y sustancia que es espacio. (Olmo Iturriarte, 1995a: 118).

También consideramos productiva en el estudio de un poema extenso la distinción entre temas, motivos y asunto. En el caso de Jiménez, como hemos visto, los temas recurrentes (tiempo-espacio, dios, conciencia y amor) e intuiciones centellean a través de la oposición de contrarios y gravitan en torno a un tema central: la conciencia como conocimiento individual de uno mismo y entidad resultante de una vida entregada a la literatura. Los motivos (mar, mujer, árbol, pájaro, perro, cáncer...), por el contrario, son símbolos recurrentes y plurisignificativos que van apareciendo y desapareciendo en el poema extenso marcando el compás de su melodía. En este sentido, un aspecto importante y común a los tres poemas es que en su ontogénesis hayan sido concebidos como una composición musical. Gran parte de la crítica sobre *Espacio* ha dado cuenta de ello al coincidir en la base musical del poema, aunque no se ha puesto de acuerdo en el tipo de composición: poema sinfónico (Albornoz) y sonata (Font y Julià). Y, finalmente, el «asunto» –si lo hubiera– remite a lo anecdótico del poema y a las vivencias que en el discurso van emergiendo de forma desordenada. Recordemos la tesis de Paz según la cual la clave compositiva del poema largo moderno es la perfecta combinación de *canto* y *cuento* (experiencias, anécdotas, lecturas, intuiciones, recuerdos...) En el caso de *Espacio*, hemos visto cómo lo

autobiográfico se iba insertando desde el primer fragmento como contrapunto –irónico a veces– al tono reflexivo y al lirismo de gran parte del texto. Como decíamos, en lo sucesivo haremos hincapié en la representación de estas tres entidades en el estudio de los poemas. Con respecto a la presencia de citas, autocitas, intertextualidades y referencias culturales, creemos que son parte de los elementos sorpresivos que, como reconocía el propio Paz, contribuyen a mantener la tensión lírica necesaria en todo poema de largo aliento. De ellas daremos cuenta especialmente en el poema de Sánchez Robayna.

Y, por último, otro aspecto común a los tres poemas será la estructura circular en espiral o estructura hegeliana, según la cual el texto se inicia con el mismo *leitmotiv* con el que acaba para, finalmente, invitar a un posible recomienzo del poema que retornaría eternamente a su inicio. La trabazón estructural de este tipo de discursos implica también una «sucesión natural» (según palabras de Jiménez) de preguntas y respuestas que rematizan la información dada previamente y hacen progresar el texto. Advertamos que el hecho de que algunas respuestas no estén al mismo nivel de comprensión o significado que las preguntas, o de que los reenvíos bidireccionales de la sucesión de preguntas y respuestas sean constantes en este tipo de poemas, validan la tesis acerca de esa estructura circular en espiral de la que hablábamos. Al hilo de la estructura, insistamos además en la idea de fragmentariedad y dispersión como base compositiva; pero también en la exigencia estética y la voluntad del autor para que, pese a esa fragmentariedad presente en la lectura, el lector acabe teniendo al final una idea unitaria del texto y de un hilo conductor (dotado, a veces, de cierta irreflexión). Esto se logra en los tres poemas –insistimos– gracias a los elementos isotópicos (la dialéctica de preguntas y respuestas, los temas recurrentes y los motivos musicales) y a otros aspectos como la voz, la inmediatez, el tono de confesión, los aspectos métricos y el ritmo del poema.

III. LA COMPOSICIÓN DE *LENTOS POEMAS DE HIERRO*: UNA CALA EN *METROPOLITANO* DE CARLOS BARRAL

... hay poemas como *Metropolitano* en el que el trabajo fue como un tejer y destejer de Penélope. Podía durar su redacción un mes. Cada palabra suponía un trabajo de discusión conmigo mismo. Cada forma sintáctica era un producto de un estudio de las diversas posibilidades de solución. Es un libro escrito con un grado de conciencia profesional absoluto. Cosa que no he vuelto a tener, que no he vuelto a tener necesidad de tener.¹¹⁴

(Barral, 2000: 115)

3.1. *Metropolitano* o la poética de Carlos Barral: trayectoria literaria

Constituye ya un tópico afirmar que la obra poética de Carlos Barral (Barcelona, 1928-Barcelona, 1989) ha sido muchas veces alabada, pero pocas analizada en rigor. Omitiendo el hecho de que su producción literaria ha quedado ensombrecida por su faceta de editor y otros aspectos más llamativos de su personalidad, la miopía crítica que acusa la exégesis de la producción poética barraliana quedaría justificada solo si, por una lado, aceptamos con honestidad lo abrupto e irregular del paisaje poético del autor barcelonés —desde el prehistórico *Fósiles* (1942) hasta *Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986) y *Extravíos* (1986-1989), su libro inconcluso—; o si reconocemos, por otro, que el hermetismo de algunos de sus textos hace difícil la tarea hermenéutica relegándolos a tal espacio de omisión que pocos se atreven a penetrar en la espesura de sus versos. Sirva como apunte de esa tendencia crítica a esquivar la obra de Barral la anécdota que contaba el mismo Vázquez Montalbán de que, cuando iba por la calle y se encontraba a Barral, se cruzaba a la acera de enfrente para «no correr el riesgo de tropezar con la literatura». La prueba más palmaria de esto la hallamos en el estupor que suscita comprobar cómo en los estudios que se realizan sobre los poetas de la Generación de los 50, las referencias a Barral son escasas o se hacen en relación a otros autores de «La escuela de Barcelona»¹¹⁵. En *Dos poetas de la generación de los*

¹¹⁴ Entrevista con Carlos Barral, por J. Soler Serrano, en el programa de TVE «A fondo», 1973. Publicada en *Almanaque*, una especie de «calendario del alma» barraliano que comprende buen número de entrevistas e intervenciones en debates literarios y programas culturales de radio o televisión.

¹¹⁵ Aunque fue una denominación promovida por el mismo Barral, José Agustín Goytisolo y José María Castellet se opusieron a tal etiqueta porque el término «escuela» debería aplicarse únicamente a grupos literarios o artísticos en los que haya una tradición que se recupera y estudia, un aprendizaje en grupo y el magisterio de alguien del que los representantes se consideren alumnos. Estos aspectos y otros que se refieren

50: *Carlos Barral y José Ángel Valente*, estudio elaborado por Tomás Sánchez Santiago, el crítico mostró ejemplos de cómo los exégetas (José Luis Cano, Joaquín Benito de Lucas, Antonio Hernández, Fanny Rubio...) de la generación del medio siglo habían hecho caso omiso o referencia indirecta a la poesía de Barral. De la atormentada relación del poeta barcelonés con la crítica se hizo eco el mismo Barral cuando en *Los años de penitencia*, su primer volumen de memorias, confesaba lo mal que habían sido aceptados sus primeros poemas, meros ejercicios escolares:

Nací a la literatura mortificado por la crítica. Mis primeros versos, no éstos que he descrito, que fueron secretos, sino los de obligatoria creación escolar, no fueron justamente alabados. (Barral, 1975: 93)

Como miembro del grupo de poetas catalanes del medio siglo, Barral intentó construirse una identidad que emanara de la fusión inseparable de vida y literatura. Como sostiene Ramón García Mateos, el poeta debe ser entendido como un «personaje poliédrico» de múltiples rostros coincidentes –de forma contradictoria, a veces– en una sola realidad:

El Barral erudito y culto, enamorado de la cultura clásica [...]; el Barral abocado hacia Europa, buen conocedor de las literaturas alemana e inglesa; el Barral marinero en Calafell, con su gorra azul de esforzado capitán Argüello; el Barral nocturno de interminables tertulias prolongadas hasta el alba entre los vapores del alcohol y la amistad; el Barral epatante, conocedor de saberes tan asombrosos como inútiles; el Barral reflejado en las aguas de la literatura en su novela *Penúltimos castigos* (1983), en la que su personaje homónimo muere en las playas de Calafell, tal vez como Goethe en el *Werther*, para que Carlos Barral pueda seguir viviendo. Todos estos rostros son, simultáneamente, distintos gestos para la misma faz. (García Mateos, 2010: 37-38)

Un enfoque horizontal de la producción poética barraliana¹¹⁶ –al margen de su magistral obra memorística y otros papeles íntimos como cartas y diarios personales a los que haremos posterior mención– permite hallar en sus producciones rasgos comunes tales como el rechazo al subjetivismo romántico, la concepción del poema como forma de conocimiento, la búsqueda del rigor lingüístico, el cosmopolitismo, el hedonismo mediterráneo, la desfocalización o desdoblamiento del sujeto poético, la importancia del

a la poética de la generación del medio siglo fueron tratados en el libro de Laureano Bonet, *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*.

¹¹⁶ Como Juan Ramón Jiménez, Carlos Barral iba sometiendo su obra poética a una continua revisión que implicaba la relectura y reescritura. Aunque casi toda su poesía está publicada en el volumen recopilatorio *Usuras y figuraciones. Poesía 1952-1972*, preparado por el mismo Barral en 1973 para una edición en Las Palmas de Gran Canaria y editado posteriormente por Lumen en 1979, su producción poética completa ha sido compilada de forma rigurosa por Carme Riera en el volumen *Poesía completa* (1998). En lo sucesivo, en todas las citas textuales de *Metropolitano* y otros poemas del autor, haremos referencia a la Segunda Edición (2003) de la compilación de Riera.

lector como «con-creador»¹¹⁷ que finalmente configura el valor intrínseco del poema, el estilo lapidario y epifonémico sorbido de la lectura atenta de los clásicos grecolatinos (recordemos que la lectura moderna de los clásicos es uno de los rasgos de los escritores de la generación del 60), la indagación en el sentido primigenio de las palabras a través del uso del étimo, la exploración de la sensualidad a través del lenguaje, el poema como reflejo del ritmo de la respiración, la metagoge, la búsqueda incansable del adjetivo preciso e insólito y, por último, la imbricación entre el mundo de lo real y el de lo simbólico. De ese mismo rastreo diacrónico de su producción, irradia una apreciación discontinua –aunque coherente y circular– de sus libros que en medida alguna pueden clasificarse en compartimentos estanco ni etapas literarias asociadas a los periodos de la vida del autor. Aun no hallando puntos de sutura claramente segmentadores y obviando lo extraliterario, biográfico o circunstancial, podrían distinguirse en la producción de este «orfebre de la lengua, gongorino y mallarmeliano»¹¹⁸ tres fases que se despliegan dando bandazos entre el hermetismo lírico y el estilo narrativo con tono autobiográfico y confesional:

1. Los inicios: A excepción de unos poemas inéditos de redacción escolar que Barral hubo de escribir –a imitación de algunos «monumentos literarios»– como ejercicios de las clases de métrica impartidas por un padre jesuita en un colegio de la calle Caspe de Barcelona, su tanteo literario lo supusieron los cuatro poemas de *Fósiles* (1942) –desahogos sentimentales inspirados en un amor de adolescencia–; tres sonetos compuestos entre 1949 y 1952; los *poemas previos* «Mar» y «A veces»; y (a sus veinticuatro años) la *plaque* de ocho poemas cortos *Las aguas reiteradas* (1952), publicada en la revista *Laye*. A todas estas «producciones previas» les sucede *Metropolitano* (1957), poema extenso dividido en ocho secciones que nos define a Barral como escritor. Todos ellos constituyen el prólogo que regirá el destino literario del poeta hasta el final de su producción. En cuanto al poema que nos ocupa, cabe recalcar la publicación de *Metropolitano* como un hito y algo insólito en la producción literaria de los años 50; tanto por el hermetismo, el entroncamiento (inusual en su tiempo) con la tradición poética internacional y la dificultad del poema –fiel a las influencias y filiaciones de las que se había nutrido–, como por la novedad de sus temas y el tratamiento

¹¹⁷ Cuando se compuso *Metropolitano*, José María Castellet –el «Mestre» del grupo– ya estaba trabajando sobre esta idea del «lector con-creador», tal y como demuestra su ensayo *La hora del lector. Notas para la iniciación a la literatura narrativa de nuestros días* (1957).

¹¹⁸ En varios artículos sobre el autor, Carmen Riera califica a Barral con estos tres adjetivos que sintetizan de manera precisa su estilo.

desacostumbrado del lenguaje poético. En el estudio ya mencionado de Sánchez Santiago, se destaca con acierto el carácter de *rara avis* de *Metropolitano* en el panorama declamatorio de la dicción poética del medio siglo:

El desentendimiento de toda pretensión popularista, nacionalista o lastrada por el afán de comunicación entre escritor y lector como objetivo prioritario, convierte al libro en pieza única, insobornable y de un rigor desconocido en un panorama literario en que se consideraba al poema como acto social por excelencia, cuando no como estricto ejercicio declamatorio. (Sánchez Santiago: 42)

2. Poemas de la experiencia personal y civil: Afianzada su voz poética y –a la vez que redacta un diario– envuelto en uno de los debates poéticos¹¹⁹ más apasionantes de nuestra literatura, sus composiciones evidencian a partir de 1958 un encuentro con los poetas de su generación a través de un giro sorpresivo hacia un horizonte nuevo con composiciones de tono hedonista, coloquial, realista y narrativo. Quizá por la influencia del marxismo (Marx, Grossi, Lukács y Brecht), por los consejos que José María Castellet le iba dando o simplemente siguiendo los derroteros poéticos de los de su generación –volcados ahora en la poesía social–, la poesía oscura de su primera etapa de «indagación en las turbias aguas del conocimiento» desplaza su campo de acción a su experiencia individual con respecto a

¹¹⁹ Nos referimos a la controversia que supuso la publicación del libro de Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética* (1952), donde defendía –alineándose en el ámbito del idealismo romántico y mostrándose defensor de la figura del poeta-profeta obligado a comunicar una verdad oculta a los demás– que la comunicación presuponia la preexistencia al poema de un contenido psíquico explicado por el idioma y transmitido al lector, una vez manipulado estéticamente por la lengua, en el acto de lectura. Bousoño distinguía así dos etapas en el acto lírico: una de conocimiento y «sintetización» de ese contenido; y otra de expresión en forma poética. A esta concepción de la práctica poética responde Barral en un artículo de repulsa en el número 23 de la revista *Laye*, «Poesía no es comunicación» (1953), cuyo contenido se sintetiza en la siguiente cita: «La teoría de la poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior» (Barral, 1988 [1953]: 236-237). Con ello, Barral quería demostrar la autonomía del poema con respecto a un estadio de conciencia emocional previo a él, le presta especial importancia al esfuerzo estético de la producción del mismo y a la idea de que el texto y su estructura se van prefigurando a medida que el poema se va escribiendo. Y, por último, confirma de manera novedosa que la lectura poética constituye un verdadero acto poético y el lector, vertiendo en ella sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico, la carga en su aventura poética del sentido profundo. No obstante, la idea de poesía como conocimiento ya había sido desarrollada con anterioridad por Luis Rosales y la podemos considerar como precedente de los presupuestos que Octavio Paz formularía tres años después en *El arco y la lira*. Queda así, en esta extensa nota, jalonada la teoría poética de Barral que consideramos axial para entender cómo para él la poesía constituye una hermenéutica cuyas respuestas pueden ser extraídas del poema y para demostrar su fe en la palabra poética –en la línea de Góngora o Mallarmé– y cómo la experiencia vital y todo lo que puede ser referido literariamente es literatura. Puede hallarse un análisis más pormenorizado de la polémica en el artículo «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra» de Fanny Rubio (1980).

su entorno y a sí mismo. Las cuestiones biográficas –ambientadas en la guerra y en la posguerra– constituyen el telón de fondo de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), diecinueve poemas de poesía confesional y formativa que retrotraen al sujeto poético a la educación sentimental de su infancia y adolescencia. Dada la importante aceptación que tuvieron y siendo un claro antecedente de sus primeros volúmenes de memorias, se diría que representan un hito fundamental en su obra. En estos poemas, así como en *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986) que –a pesar de ser posteriores– enlazan con esta etapa, el poeta se muestra menos hermético, decrece el número de étimos, los poemas surgen de una anécdota, tienen un inicio conversacional¹²⁰ que predispone a la escucha de la confesión –como si de un testimonio se tratase– y se emplea el monólogo dramático. Directa o indirectamente, Barral con estos poemas entronca con algunos tópicos de la poesía social de la época y, sobre todo, con la línea anglosajona de los «poetas de la experiencia»¹²¹ de los años treinta. Esta poesía de la experiencia cotidiana –más civil que social, diríamos– está marcada por unos estilemas comunes al menos a los poetas de la «Escuela de Barcelona»: la preferencia de la comparación sobre la metáfora, las continuas referencias deícticas, la presencia del yo a través del monólogo dramatizado, apelaciones al receptor, interrogaciones retóricas pronominales, el discurso referido, el empleo de frases hechas desautomatizadas por el autor cambiando algún término, muletillas conversacionales, adverbios en *–mente* con valor enfático, apelaciones al lector y, en definitiva, cierta prudencia en los usos retóricos. Aunque no nos podemos extender al detalle en el estudio de la obra poética de Barral, comprobemos, sin embargo, algunos de esos estilemas de época en el poema «Le asocio a mis preocupaciones»: «Preferiría ahora imaginar / que te soñaba como un robot / metálico o como un antiguo caminante / hecho de humanidades o de audacia. / Pero a la primera juventud es propia / una ternura sin reservas, / y luego... la tradición más inmediata...» (Barral, 2003: 153). O en «Discurso»: «Resulta todo más claro si se puede / decir como Brecht» (Barral, 2003: 115). En «Sol de invierno»: «Mire usted / cómo ha subido el mar esta semana...» (Barral, 2003: 124). O, por último, en «Primer amor»: «...todavía en rosada / ropa interior, / como en un envoltorio de farmacia» (Barral, 2003: 156).

¹²⁰ Sobre las fórmulas conversacionales y el tono coloquial de la obra poética de Barral, véase el estudio de Carme Riera, «Los recursos coloquiales en la obra de Carlos Barral», en *La escuela de Barcelona* (1988).

¹²¹ Aunque Barral confesaba leer mal en inglés, para la composición de *Diecinueve figuras* debió de tener en cuenta –quizá de la mano de Gabriel Ferrater o Jaime Gil de Biedma– las ideas de Langbaum expresadas en *La poesía de la experiencia, el monólogo dramático en la moderna tradición literaria*.

3. Etapa de «desgaste» y vuelta a sus inicios: Albergan esta etapa los libros *Usuras, cuatro poemas sobre la erosión y usura del tiempo* (1965), el proyecto recopilatorio *Figuración y figura* (1966), el desigual *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970) y las secciones «Fin de escala», «Le peintre et son modèle» y «Figuración del tiempo» incluidas en *Usuras y figuraciones* (1979). También algunos poemas de *Lecciones de cosas* (1986) y el inacabado *Extravíos*. Todos ellos suponen una vuelta a la difícil textura y a los recursos empleados en *Metropolitano* y un abandono de aquella pretendida sencillez y continencia lingüística de su anterior etapa. Como sostiene Carme Riera al intentar definir este periodo, Barral de nuevo «escribe para iniciados, para sus escasos semejantes, para quienes se interesen, como él, por el mundo heráldico y especialmente por la carga de sensualidad que el poema aporta» (Riera, 2003: 49). Vuelven a su poesía el espacio urbano, la obsesiva degradación del universo, la cuestión ecológica, la introspección en mundos sórdidos e inhóspitos como el túnel de *Metropolitano* y una visión animalizada y vil del hombre. Permanecen, sin embargo, el hedonismo –ahora derrotado por el tiempo–, los inicios conversacionales, la adjetivación sinestésica, las exclamaciones con las que se pretende reflejar la vivacidad del coloquio, las interpelaciones al lector, las interrogativas pronominales y las interjecciones. Destaquemos el poema «Clave de insomne» de *Informe personal sobre el alba*, como remedo baudeleriano de las albas medievales donde el yo lírico sufría el aldabonazo del baño de conciencia y realidad que representa el amanecer urbano. En la composición se evidencia de forma palmaria la crisis existencial del sujeto poético –«desgastado»¹²² y maltratado por el tiempo–, la pérdida de la identidad y la estupefacción por el dolor:

Celdas de la luz pública se arman,
obstruyen ya las sombras de las bocacalles.
Adivino los zumos relucientes
bajo el borde llagado de las nubes,
las crestas violáceas de los muros
del color de cadáveres en cueros.
Alveolos de escama las estancias
en que una tos frotada o una gota

¹²² Como anota Riera en las notas finales a su edición, la palabra «usura» se emplea en sus poemas con plena voluntad de ambigüedad semántica, manteniendo el uso actual del castellano de «interés que se lleva por el dinero o el género en el contrato de mutuo o préstamo»; y, a la vez, conservando el sentido tradicional de desgaste o deterioro por el uso. En este último sentido la emplearemos al hablar de la poesía de Barral y del desgaste e instrumentación de las palabras.

que es azul todavía y nadie ha visto
repetirse se apagan y en que el aire
aún nocturno se esconde, se refugia
en los rincones y el metal del baño. (Barral, 2003: 229-230).

En cuanto a su obra en prosa, es casi exclusivamente autobiográfica y está considerada una de las mejores en lengua castellana de los últimos cincuenta años. Su obra memorística se inició en 1975 con *Años de penitencia*, seguido de *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), una dura diatriba contra aquellos que lo apartaron de la dirección de la editorial Seix Barral. Su muerte, acaecida en 1989, dejaría incompleta la entrega de «Memorias de la infancia», que aparecieron editadas como preludio a *Años de penitencia* en la edición de Tusquets a partir de 1990. También hizo una incursión en la novela, sin abandonar en ningún momento sus tintes autobiográficos, con *Penúltimos castigos* que apareció en 1983 con poca aceptación por parte de la crítica. A estos libros cabe añadir los que escribió en catalán, *Catalunya des del mar* (1983) y *Catalunya a vol d'ocell* (1985); y el cuento infantil *Nefelibata en cromos*, dedicado a su nieto Malcolm.

Siendo nuestro principal propósito el análisis de *Metropolitano*, no podemos extendernos más en este peregrinaje por la obra de Barral, aunque estamos seguros de que nos remitiremos a ella en algún momento de nuestro buceo por el tras mundo subterráneo de *Metropolitano*. Aclaremos también que en nuestro estudio intentaremos tratar los aspectos referentes a la categorización del texto de Barral sin ánimo de volver a estudiar los aspectos ya abordados por destacados *barralianos*¹²³ como Carme Riera¹²⁴, Andrés Sánchez Santiago, Jordi Jové, Alberto Oliart, José Caballero Bonald, Juan Cruz, Juan Antonio Masoliver Ródenas, María Payeras, Luisa Cotoner, Josep V. Saval, Jordi Julià, Ramón García Mateos, o Rafaela Fiore Urizar. En este rastreo del corpus crítico de *Metropolitano*, hemos comprobado que –contrariamente al propósito inicial de acercar el poema al lector medio– la explicación del poema más bien ha generado confusión, lo cual deriva en una cierta sensación de fracaso en el esfuerzo de superación formal y lingüística de nuestro poeta, relegado así a la marginalidad bajo la etiqueta de «difícil». De hecho, el mismo paratexto

¹²³ La denominación fue gestada en el Primer Congreso Internacional dedicado a Carlos Barral, que se celebró en Calafell en 2007 con motivo del cincuenta aniversario de la publicación de *Metropolitano*. En 2009, con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, se publicó el mencionado volumen *Barralianas*, coordinado por Germán Cánovas, con estudios de muchos de los participantes al evento.

¹²⁴ En nuestro análisis de *Metropolitano*, nos remitiremos en numerosas ocasiones a *La obra poética de Carlos Barral* (1990) como paradigma y punto de referencia de los estudios barralianos.

añadido por el autor en la publicación de *Usuras y figuraciones*, más que ayudar, se diría que desorienta al lector. Por otra parte, frente a la gran cantidad de aportaciones, reseñas y artículos sobre la prosa de Barral, sorprende la ausencia de estudios críticos completos sobre su poesía. En el caso de *Lecciones de cosas*, desalienta que tan solo ha merecido la atención de un par de artículos. Hasta la fecha y según nos consta, solo existen dos libros que estudien de forma global la trayectoria poética de Carlos Barral: el mencionado *La obra poética de Carlos Barral* de Carme Riera y *Carlos Barral en su poesía* de Jordi Jové. Ambos son un buen punto de partida para el estudio del autor. El libro de Carme Riera aborda la poesía de Barral sobre todo desde el punto de vista lingüístico: el léxico, la adjetivación y la métrica barralianas; pero, aunque revela por primera vez los estilemas de la lengua poética del autor, profundiza menos en los aspectos interpretativos. En lo que respecta al estudio de Jordi Jové, aporta una hermenéutica novedosa acerca de los textos barralianos, pero carece de conclusiones claras. Otro estudio, ahora de José Vicente Saval, *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, completa los dos anteriores, en el sentido de que analiza el último libro de poesía de Barral, *Lecciones de cosas*, no tratado por Jové ni Riera; además, destaca el dialogismo de raíz bajtiniana de su poesía, remarca la complementariedad entre la obra memorialista y su lírica y, por último, subraya la importancia del poeta barcelonés sobre el grupo de poetas de los novísimos. Sintetizando, las razones de la sequía crítica sobre la obra poética de nuestro autor son fundamentalmente dos: la decisión de guiar su poesía por el difícil camino de la vía estética del conocimiento y su desobediencia e interpretación personal de la tradición a contrapelo con la poética de su generación.

Tampoco es nuestro objetivo aquí realizar un análisis de toda la producción barraliana, sino la tarea de «comprensión»¹²⁵ del largo poema de Barral: inagotable, hermético y críptico. Nuestra «interpretación» o buceo por *Metropolitano*, por tanto, irá de la mano del testimonio del autor¹²⁶ con su diario de trabajo, como es habitual en muchos poemas largos. No solo

¹²⁵ Nos referimos aquí a este término según el planteamiento de Heidegger en *Ser y tiempo*, para el que «la comprensión (*Auslegung*) no consiste en tomar conocimiento de lo comprendido, sino en la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender» (Heidegger, 2009: 167).

¹²⁶ Como aclarábamos en nuestro prefacio, nuestro enfoque para el estudio o «interpretación» del poema Barral va a ser el propio de la «crítica genética» y la tradición hermenéutica del siglo XX (de Heidegger a Gadamer o Ricoeur) en el sentido de una técnica interpretativa sometida a normas que pretenda la restitución del sentido primigenio del texto, es decir, el «querer decir» del autor para evitar malentendidos en el proceso de lectura. En este sentido, aclaramos que en la lectura, habrá que tomar decisiones propias de toda hermenéutica escuchando no solo al autor, sino también las otras voces que sobre él han dicho algo.

pretenderemos lanzar una mirada esclarecedora a través de la superficie del poema –como hasta ahora se ha ido haciendo–, sino también una reflexión sobre las grietas, la intención primigenia y los desvíos hacia otros discursos expresivos poéticos. En definitiva, con nuestro trabajo, intentaremos revelar algunas secretas analogías que se resisten en una lectura tan indefensa como la de *Metropolitano* y, simultáneamente y en línea con nuestro propósito, tratar aspectos tan importantes en la caracterización de todo poema extenso como la composición, la unidad, la fragmentariedad, la discontinuidad (en el sentido de que el tema de un fragmento no continúa la reflexión del anterior), las contradictorias radiaciones y la polifonía de voces erráticas que vienen y van sin ocupar un lugar definitivo en su paisaje poético.

El poema –tal y como hemos ido demostrando en nuestra exposición– perfila una personal cosmogonía de la palabra y define la *imago mundi* del hombre contemporáneo y la complejidad de su entorno: indefinible, inabarcable, no permanente y descompasado entre los avances tecnológicos y una altura moral en retroceso. De nuevo, como cronotopos de este nuevo género híbrido del poema extenso, emerge la ciudad: microcosmos que refleja el caos de la humanidad y todo un magma de seres avocados a convivir a pesar de las diferencias sociales. El poema de Barral refleja –como la mayoría de los modernos poemas de largo aliento referidos– los condicionantes del hombre contemporáneo desvalido en un hábitat del que no puede hacerse cargo aunque este se halle, más que nunca, rendido a su voluntad. Ciertamente, es la misma complejidad de la composición la que refleja la angustia y la ininteligibilidad que suscita este mundo ebrio de imágenes de horror. Esta misma angustia tiene transcripción y encuentra un lenguaje propio a través de este tipo de poemas–río insobornables al utilitarismo verbal y a los cánones de la argumentación exegética. Barral –como hicieron Góngora, sor Juana, Wordsworth, Mallarmé, Perse, Eliot, Bunting, Jiménez, Gorostiza y otros– funda con *Metropolitano* un lenguaje refractario para sí mismo a fin de romper –como dijo Luis García Montero, en un absoluto «estado de rebeldía idiomática»– con la tradición y no tomar nada de la sociedad o de la poesía de su tiempo.

Podremos alcanzar, así, una *hermeneia* del sentido de la obra cuando el autor nos lo propicie; y, cuando no, aspirar a la hermenéutica intuitiva de «tocar el sentido».

3.2. Génesis, gestación y «miopía crítica» de *Metropolitano*

En unas anotaciones explicativas incluidas al final de *Figuración y Fuga*, Barral nos definía *Metropolitano* como «un poema unitario cuyos temas están ordenados según un sistema de acumulación y de recurrencia de ciertas sensaciones de la experiencia urbana» (Barral, 2003: 315). En el proceso de elaboración del largo poema de Barral hay, por tanto, una indiscutible voluntad de composición y una sintaxis de los fragmentos engarzados unitariamente mediante un sistema de recurrencias sensoriales que dejan libre de dudas la inclusión de nuestro texto en la tradición del moderno poema extenso.

Según la clasificación esbozada en la introducción a nuestro estudio acerca de las diferentes tipologías, *Metropolitano* es un poema extenso de carácter lírico, circular y –en tanto que describe un proceso intelectual– meditativo. Estamos ante un poema epistemológico que no transfigura una experiencia vital, sino que indaga –siguiendo un método especulativo– en el conocimiento de ciertas esencias universales como la existencia o la incomunicación humanas. En esta misma línea estarían las composiciones de J. Gorostiza (*Muerte sin fin*), W. Stevens (*Notas para una ficción suprema*), T. S. Eliot (*Cuatro Cuartetos*), P. Valéry (*El cementerio marino*) o J. Ashbery (*Una ola*). Además, el largo poema de Barral se ajusta a los cánones del poema extenso y a la definición que del moderno género poético dio la investigadora Margaret Dickie, según reseñábamos en nuestra introducción. Recordemos que la investigadora –al igual que Paz– definía en *On the Modernist Long Poem* la nueva tipología poética en términos de extensión-duración, explicando este tipo de composiciones en función de la importancia que desempeña el tiempo en su gestación y desarrollo. La tesis de Dickie exponía que la mayoría de poemas extensos habrían surgido a partir de una idea primigenia, de un breve poema que debió alcanzar tal complejidad psicológica en el autor que generó en el poeta una embriagadora pulsión incontenible por dar continuidad a esa intención inicial. En el caso de Barral, podría tratarse del poema «Un lugar desafecto» (llamado primeramente «Habitantes»), verdadero *leitmotiv* y programa poético compuesto en 1953 (previamente al inicio del proceso creativo de *Metropolitano* el 11 de enero de 1955).

Metropolitano fue compuesto –después de la boda del poeta con Yvonne Hortet y el traslado de la pareja a una nueva residencia en la calle San Elías– entre el 11 de enero de 1955 y el 15 de noviembre de 1956. Como ocurre en el caso de *El libro tras la duna* y, en otro sentido,

en *Espacio*, al mismo tiempo que Barral se dedicaba a la tarea de redactar este largo poema existencialista, escribía un *Diario de trabajo*¹²⁷ –hoy publicado como parte de *Diario de Metropolitano*¹²⁸– donde anotaba cómo le daba vueltas a la idea de crear un poema de largo aliento en ocho secciones, su andamiaje y la dedicación obsesiva durante las noches a un lento proceso de labor poética. El diario permite ver las costuras de poema y una estructura meditada y estudiada desde el inicio de la composición. Su importancia, además, corre paralela al propio texto, ya que en él se aprecian las discusiones del poeta consigo mismo, su método de trabajo, los aspectos creativos, las notas de lectura y las rectificaciones al uso: toda una muestra de taller de escritor preciadísima para los exégetas de la obra barraliana. Paralelamente al «impublishable» (en opinión del mismo Barral) *Diario de Metropolitano*, redacta entre el 6 de febrero de 1957 (fecha en la que ya había concluido la redacción de *Metropolitano*) y marzo de 1964 el *Gran Cuaderno Verde*¹²⁹, llamado así por su encuadernación en bitácora de este color. Es un diario que corre paralelo al *Diario de Metropolitano* y a la vez lo complementa, como reza una nota del 6 de febrero de 1957: «Empiezo estas notas con absoluta independencia respecto al cuaderno de *Metropolitano* que continúa abierto pero al que no quiero volver por ahora, al que no quisiera, mejor dicho, volver hasta ver las pruebas del libro (que se sigue retrasando)» (Barral, 1988: 33). En efecto, el poeta no volvió al *Diario* hasta el 11 de noviembre de 1957:

El sábado 15 se cumple un año de la fecha en que terminé *Metropolitano*. Es decir, que cumple un año mi insensata vocación. He celebrado el aniversario con una lectura del *Cuaderno de Metropolitano*; es un duro testimonio, poco interesante desde el punto de vista de la calidad de las notas, pero útil. Creo que lo mejor será continuarlo y anotar en él las incidencias de los nuevos poemas, del próximo libro. (Barral, 1988: 44)

¹²⁷ Por *Diario de trabajo* se entiende la parte de *Diario de Metropolitano* correspondiente únicamente a la redacción del largo poema extenso.

¹²⁸ Es este el título impreciso con el que Barral denominó a un conjunto de páginas manuscritas contenidas en una libreta de pastas marrones cedidas por Barral en unos debates sobre literatura celebrados en 1985 en Granada. Este diario de trabajo contiene las anotaciones a vuelapluma que Barral fue haciendo desde enero de 1955 hasta junio de 1965 en el trascurso de la composición de *Metropolitano* y *Diecinueve figuras de mi historia civil*. Pese al nombre, recoge también las notas de la elaboración de su segundo libro, de manera que podemos constatar fácilmente la evolución del poeta y los cambios de estilo que se van produciendo entre ambas obras. La edición fue preparada a cargo de Luis García Montero.

¹²⁹ Este y otros diarios barralianos que el autor iba redactando simultáneamente y de forma superpuesta fueron compilados y compaginados cronológicamente por Carme Riera a partir de 1988 con ayuda de la esposa de Barral en el libro *Los diarios/1957-1989*.

Durante el proceso de gestación de cada uno de los «lentos poemas de hierro»¹³⁰ de *Metropolitano*, fueron convocados a numerosas lecturas diversos amigos como A. Oliart¹³¹, A. Costafreda, J. Gil de Biedma o G. Ferrater, a los que el propio autor iba consultando sobre «cuestiones de detalle». Los comentarios de estos no siempre fueron favorables al poema. Gil de Biedma en su *Retrato del artista en 1956* manifiesta que Barral estaba molesto porque a él no le había gustado la sección «Mendigo al pie de un cartel». A su amigo Sacristán todo el poema le pareció «un parto de los montes» y Castellet, después de leerlo, le recomendó –como confiesa en su segundo volumen de memorias– «una modificación significativa en el orden de los textos» (Barral, 1978: 36); así, por ejemplo, la sección «Ciudad mental», que ocupaba el segundo lugar, pasa a ocupar el penúltimo. Tras este largo proceso de gestación «ovípara», el autor da por terminado el poema el 15 de noviembre de 1956 y lo envía a *Papeles de son Armadans* «para ser publicado en una serie editorial de vocación artesana (que no llegó a cuajar) y que se proponía crear Celsa desde su revista» (Barral, 1978: 96). Finalmente, después de «meses de espera, cambios de editor, precipitada (e insuficiente) corrección de pruebas, tardía (y hasta la fecha incompleta) distribución de los ejemplares de autor y crítica...» (Barral, 1988: 93)¹³², el poemario es publicado en septiembre de 1957, por mediación de Vicente Aleixandre, en Ediciones Cantalapiedra de Santander. En el *Gran Cuaderno Verde* se describe el *via crucis*¹³³ que supuso la publicación y distribución definitivas de su largo poema: las vicisitudes del manuscrito, la corrección de galeradas, la distribución del libro, las reseñas conseguidas, las cartas de quienes acusan recibo de *Metropolitano* y las lecturas a los amigos, cuyas opiniones¹³⁴ le importaban mucho.

¹³⁰ Cuenta Barral en sus memorias que a la pregunta del poeta Miquel Barceló acerca de a qué se dedicaba por las noches (además de a no dormir), este, que por entonces estaba componiendo los versos de *Metropolitano*, le espetó refiriéndose a los fragmentos de su largo poema: «Trabajo en lentos poemas de hierro».

¹³¹ Alberto Oliart, que después sería Ministro de Defensa con la Unión de Centro Democrático, participó como amigo íntimo en los inicios literarios del grupo catalán, apareciendo frecuentemente como protagonista de las memorias de Carlos Barral. Oliart era poeta y llegó a publicar poemas en *Espadaña* y *Laye*.

¹³² Nota de *Diario de Metropolitano* del 11 noviembre de 1957.

¹³³ Añadimos algunas anotaciones de especial interés para el proceso de redacción consultadas en la citada edición de *Los diarios/1957-1989* a cargo de Carme Riera: 22 de marzo 1957 (p. 34): «Posible cambio de editor para *M*. Los buenos oficios de Vicente me abren las Ediciones Cantalapiedra. Pero no he decidido nada aún y no retiro el original de Palma». 24 de abril (p. 35): «Llegó el original de Palma y lo remití a Cantalapiedra». 19 junio (p. 37): «*M*. está seguramente en prensa». 4 noviembre (p. 43): «*M*. sigue sin distribuirse a la crítica y a los amigos. Mi última carta a Cantalapiedra (anteayer) apremiará, tal vez, esa enojosa cuestión». 16 de noviembre (p. 46): «Los ejemplares de la crítica enviados por Cantalapiedra han llegado ya. Veremos».

¹³⁴ *Ibidem*: E. Badosa, 16 noviembre de 1957 (p. 46): «Me ha leído hoy su artículo sobre *M*., que promete insertar en *Destino* el sábado»; Max Aub, 25 noviembre (p. 46): «Parece que *M*. le choca por cuestiones de principio de filosofía»; J. Ferraté, 14 diciembre de 1957 (p. 49): «... interesantísima carta de J. Ferraté. Debo corregir *M*.»; recital a los universitarios, 5 diciembre de 1957 (p. 47): «Lectura –anoche– de *M*. a unos cuantos universitarios. Es posible que despertase una cierta curiosidad en alguno»; A. Costafreda, 10 junio 1958 (p.

A través de este diario y por la preocupación mostrada, se puede interpretar también la necesidad que tiene Barral de ser reconocido como poeta y la importancia que da a este primer libro. En una nota del 26 de septiembre de 1957 nos confiesa en *El Gran Cuaderno Verde*:

Las que normalmente serían inquietudes, preocupaciones concretas y de detalle, son ahora fijaciones irritantes; así esa historia del definitivo lanzamiento de *Metropolitano*, la distribución de los ejemplares de crítica, cualquier pequeña gestión que tenga que realizar, una llamada telefónica, se vuelve contra mí repetidamente durante el día como una amenaza de responsabilidad apremiante. Lo largamente meditado, lo verdaderamente urgente queda debajo, turbio, desterrado. (Barral, 1993: 40)

O el primer descubrimiento de un error de impresión en otra del 13 diciembre 1957: «He descubierto una errata (*de agua por del agua*) en *Torre de en medio*» (Barral, 1993: 48). Sin embargo, la publicación del poema no provocó la reacción que el poeta esperaba ni la que se merecía: tan solo un tiempo de dedicación al poema en un programa radiofónico de crítica bajo la dirección de Victoriano Crémer en Radio León. La respuesta general fue de estupor, pues la línea poética *Metropolitano* –sin precedente alguno– no coincidía con los postulados de aquellos de su generación que consideraban la poesía como un «arma cargada de futuro», ni con aquellos otros que la consideraban una proclama de valores espirituales. Tras la publicación, apenas un par de reseñas¹³⁵ de sus más allegados dignificaron esta silente reacción. Gil de Biedma se hizo eco de ese desajuste y en 1958 publicó en el número 138 de la revista *Ínsula* una de las interpretaciones más interesantes que hasta la fecha se han dado sobre el poema de Barral. En su artículo «*Metropolitano: La visión poética de Carlos Barral*»¹³⁶, dejaba constancia de la importancia del poema y su carácter insólito en el panorama de la lírica de su década; además, esclarecía algunos

71): «Recibí una espléndida carta de A. Costafreda a propósito de *Metro*». Incluso muestra su preocupación por el plagio, como manifiesta en esta nota del 18 enero 1959 (p. 81): «Leo *Las Horas Muertas* de Caballero Bonald. Tres poemas que son plagio formal de *Metropolitano* casi inconcebible. Estructura, ritmo (incluso tipográfico), tipo de adjetivación, etc. Me causan una gran depresión».

¹³⁵ Nos referimos, por un lado, a las reseña de E. Badosa, «*Metropolitano* de Carlos Barral», publicada en *Destino* el 23 noviembre de 1957 y «Carlos Barral por el reino escondido de la infancia», también en *Destino* el 15 de marzo de 1958; y por otro, al artículo de Caballero Bonald, «El conocimiento poético de Carlos Barral», en *Papeles de Son Armadans* (marzo 1958). El artículo ha sido recuperado con diferente título y notables variaciones en *Oficio de lector*, compilación de artículos del poeta publicada recientemente.

¹³⁶ El artículo fue reproducido más tarde en la compilación de artículos del poeta, *El pie de la letra, (Ensayos 1955-1979)*. Nosotros lo hemos consultado en los apéndices de la ya citada edición de Luis García Montero, *Diario de Metropolitano* (1988). En el artículo de Gil de Biedma, el poeta realiza un esfuerzo de comprensión e interpretación para esclarecer el argumento. Otros estudios posteriores han profundizado en las cuestiones estilísticas, el tono y el lenguaje; pero ninguno ha concretado de manera tan eficaz el pensamiento filosófico y el mensaje oculto de *Metropolitano*.

aspectos que descriptaban su opacidad y salvaban ciertos escollos de interpretación. No obstante, el eco del que el poema de Barral se hizo no se reflejó en la crítica, sino en la trascendencia que *Metropolitano* tendría en poéticas posteriores y en la coherencia con sus preceptos literarios, que escogieron la vía estética del conocimiento como pulsión de la creación literaria sobre la de la comunicación. El mismo Barral no eludió la autocrítica y en su mismo diario, en una nota del 14 de diciembre de 1957, reconoce la complejidad del «monstruo» que había creado: «A veces pienso que en *M.* hay un exceso de preocupación cuyos rendimientos son prácticamente inapreciables. ¿Hubiera sido mejor un poema algo más suelto y en compensación más extenso?» (Barral, 1993: 48). En otra anotación del 13 de junio de 1961 –ya con cierta perspectiva temporal y menos molesto por la fría acogida de su poema–, después de concluir la redacción de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, confiesa satisfecho: «Tras meditar sobre posibles poemas futuros me pongo, como por sorpresa, a releer *Metropolitano*, y descubro que los textos son mucho mejores de como los recordaba. *Ciudad Mental* y *Timbre* me han parecido espléndidos poemas. Prefiero no seguir» (Barral, 1993: 100).

Tras su muerte y, sobre todo, en los últimos años, en los que el Barral en su faceta de editor empieza a desvanecerse tras la incipiente aureola de excelente memorialista y gran poeta, la crítica ha empezado a hacerle justicia. Por poner un ejemplo, en unos encuentros a los que asistí celebrados en Barcelona en mayo de 2010 sobre el tema de la edición, se destacó la figura del creador del «Premio Biblioteca Breve» y su trascendencia en la historia editorial de este país. Algunas voces –entre ellas las de Carme Riera y su nieto Malcolm– resaltaban cómo hubiera querido Barral que realmente se le reconociera, es decir como un poeta «a contrapelo con la tradición»; y denunciaban la miopía de la crítica al estudiar a vista de pájaro y de pasada su creación poética orillándola en el campo de la dificultad y hermetismo. Uno de los congresistas era el poeta José Manuel Caballero Bonald, quien en un número de la revista *Campo de Agramante* –dedicado ese mismo año a Barral– señalaba en su artículo «Carlos Barral y su personaje» el recelo de la crítica hispana hacia lo novedoso y recuperaba la figura del poeta barcelonés con un elogioso y revelador parlamento dedicado a toda su obra, pero especialmente a *Metropolitano*:

A mí me sigue pareciendo *Metropolitano* la más ambiciosa y apasionante aventura poética llevada a cabo en nuestras fronteras generacionales por aquellos años. En un artículo que publiqué a poco de aparecer el libro hablaba del espléndido rango cultural que, un poco a contrapelo de la tradición nuestra más regularizada, comparecía en *Metropolitano*. No pocas

elocuentes afinidades me hacen preferir ese poemario a cualquier otro de los publicados por mis contemporáneos. Algún desajuste persevera, sin embargo, en la aceptación crítica de ese libro. Su difusión, muy precaria en un principio y apenas remediada a lo largo de sus reediciones, ha adolecido de un vicio poco menos que endémico entre nosotros: el de la prevención, cuando no el desdén, ante la desobediencia a unas normas literarias canonizadas por la escolástica de turno. Barral fue en este sentido un consumado desobediente. Los preceptos de su educación intelectual, su peculiar manera de entender el trabajo literario como una vía estética de conocimiento, trascienden incluso del ámbito natural de la poesía y le confieren una personalidad infrecuente, estabilizada sobre todo en *Metropolitano* y trasvasada ya con otros pertrechos estilísticos a ese magnífico compendio de experiencias noveladas que son sus *Memorias*, sobre todo los dos primeros volúmenes: *Años de penitencia* y *Los años sin excusa*. (Caballero Bonald, 2010: 11)

3.3. El «argumento» del poema

... el método de trabajo en la redacción de *Metropolitano* fue, según atestigua fielmente el diario, una exageración, en cuanto a rigor, del que después he seguido siempre... (Barral, 1978: 88)

3.3.1. El material genético

Aunque Barral no era muy sistemático en su método de trabajo, debemos agradecer a los diarios, las memorias, las entrevistas, los borradores y el diseño de sus proyectos el tener una ingente y preciosa información que nos ayude a forjar la hermenéutica del poema. Dada la dificultad que supone la interpretación de un texto como *Metropolitano* y disponiendo de todo el «material genético» que el poeta ha dispuesto a nuestro alcance, creemos pertinente para nuestro estudio partir de las premisas de la metodología de la «crítica genética»¹³⁷. En nuestro caso y con el solo objetivo de interpretar nuestro poema,

¹³⁷ La «crítica genética» es una disciplina francesa que cuenta con antecedentes en los años 60 como Louis Hay y estudia la posibilidad de sistematizar, organizar y profundizar metodológicamente en el tratamiento del conjunto heteróclito de elementos que están situados alrededor del texto. En el vocabulario metalingüístico clásico tenían interés la *inventio* y la *dispositio* (previas a la *elocutio*) como pasos hacia la desembocadura final del texto, que es producto de un proceso dinámico y unas etapas cuya huella no ilumina únicamente zonas de la propia textualidad, sino también asuntos de naturaleza personal del propio autor. En terminología humboldtiana, una obra poética o narrativa no es solo un *ergon* o producto, sino una *energeia*. Por lo tanto, el texto es solo la parte de un conjunto superior que abarcaría los elementos paratextuales y pretextuales, es decir, todo cuanto precede al texto y da fuente de su creación (el «antetexto»); pero no en el sentido de G. Genette en *Palimpsestos*, para el que el «antetexto» son las citas que preceden al cuerpo central de una obra, sino los apuntes hallados en el archivo de un autor, los tanteos sobre sus poemas, las noticias manuscritas que ha ido dejando y, en definitiva, los papeles desordenados y de diversa entidad que repercuten en el proceso de su creación textual. En conclusión, todo lo que no es el texto, sino, en todo caso, las huellas de su génesis. Sin ánimo de caer en el error de la cierta crítica poética actual, que –considerando, como apuntaba Genette, los materiales de archivo como si fueran «textos»– confunde «texto» con «antetexto», diríamos que la crítica genética acaba allá donde la crítica textual empieza. Sobre la crítica genética véanse los *Essais de critique génétique*

nos detendremos en el análisis de los cambios sufridos en el proceso de escritura de *Metropolitano* dados a conocer en *El Diario de Metropolitano*. Allí se muestran –además de las cuestiones propias de la composición y la arquitectura del poema– las supresiones, las tachaduras, los comentarios al margen, los añadidos y subrayados del texto. Todos estos constituyen la huella más evidente de los procesos cognitivos de la creación de la palabra poética y sus debates internos; es decir, en sus líneas cristaliza todo el proceso de escritura de nuestro poema extenso a flor de piel, con sus costuras y puntos de sutura. Revisemos *Metropolitano* según la clasificación de Biasi en *La Genetique des textes*. Según el crítico francés existen cuatro fases en el proceso de la escritura:

1. Fase pre-redaccional: Decía Valente que toda creación era «nostalgia del acto creador inicial» (Valente, 2011: 355). Según esta consideración, destaquemos la importancia que tiene el análisis del proceso de *Metropolitano* desde su idea originaria hasta los testimonios de su planificación; es decir, cuanto sirve para documentar el paso desde la representación mental del texto a la escritura del mismo. En el caso del poema de Barral, germinó en 1950, fecha en la que ya merodeaba por la cabeza del poeta su idea primigenia, tal como atestigua un fragmento de *Años de penitencia*:

La traducción de Molière y un monstruo, un ensayo de largo poema de tema apocalíptico, me tuvieron muy ocupado desde marzo hasta principios del verano, hasta aquel junio de los últimos exámenes... El poema que no llegó a ser, a pesar de los centenares de cuartillas nerviosamente anotadas (todavía ahora aparecen entre las páginas de los libros, que no debo de haber abierto desde entonces, esos fragmentos garabateados en medias cuartillas que me resultan totalmente incomprensibles) y, a pesar de las noches de laborioso insomnio, murió definitivamente en aquellas mismas fechas. Pretendía ser la descripción de un mundo exterminado, un tema que resucitó después de un tono muy diferente en uno de los textos de *Metropolitano*. (Barral, 1975: 268)

O el poco convencional viaje por Alemania narrado también en su primer volumen de memorias, que le evocará más tarde la descripción visionaria y apocalíptica de la destrucción de una ciudad en la sección «“Ciudad mental”: La Alemania urbana de 1950 me remite a un texto de Günther Anders que leí algún tiempo después y que está en la base de uno de los temas principales de *Metropolitano*» (Barral, 1975: 276). Al parecer, la idea fue abandonada, para resurgir después en «Un lugar desafecto» –poema previo compuesto

(1979) de Hay Louis o el libro *La Genetique des textes* (2000) de Pierre Marc de Biasi.

separadamente en 1953 y posterior encabezamiento de la composición—; y de ahí, hasta la primera nota de *Diario de Metropolitano* el 11 de enero de 1955:

Metropolitano en busca de tema, ahogándose en el tema. Meditemos ya [...] Fijar es lo más difícil y éste puede ser un procedimiento de fijar, si no más, la busca. Y aún en el caso de que corra la peor suerte, no le podré negar un interés documental en la experiencia concreta del poema. (Barral, 1988: 35-36)

2. Fase redaccional: Alude aquí Biasi al «antetexto», es decir a las operaciones retóricas que se distinguen en los borradores con elementos temáticos (*inventio*); aquellos en los que sobresale el trabajo de estructuración (*dispositio*); y, por último, otros borradores en los que se muestran elementos de estilo y expresión (*elocutio*). A todos estos nos referiremos extensamente en el estudio de cada una de las partes del poema, contrastando la estructura inicial con la definitiva y cotejando el texto final con la progresión de los diferentes esbozos a los que alude Barral en el *Diario de trabajo*. A través del diario que fue perfeccionando al mismo tiempo que componía los fragmentos, se puede llevar a cabo lo que Biasi llama «enfoque vertical» del texto, es decir el rastreo del poema a través de todas las fases y estadios por los que discurre su génesis. En este sentido, añadimos en los anexos 3.1 y 3.2 los proyectos y cálculos figurados del propio Barral sobre la estructura de *Metropolitano*.

3. Fase pre-editorial: De ella dan buena cuenta las notas que aparecen en su diario acerca de la preparación de la edición desde noviembre de 1956 a septiembre de 1957, fecha de la publicación de *Metropolitano* en la editorial Cantalapiedra de Santander. En el punto anterior ya nos hemos referido a las complicaciones y disgustos que supuso la búsqueda de una editora. La tarea preparatoria a la edición también está documentada en el *Diario de trabajo*:

Queda ahora el trabajo de *ritmación* gráfica y de *mise en page*, y contemporáneamente de acabado en la máquina. Antes de fin de mes he de tener una copia definitiva y lista para mandar a *Los papeles* [...] Ah, me queda también lo de la elección de *epígrafes-guía*. Opto, en principio, por imprimir bajo cada título sólo el primer verso o excepcionalmente dos del fragmento citado, en lengua original y sin nombre de autor, y, en una página aparte, al final del libro, el nombre de autor y la referencia, y cuando sea necesaria, la traducción (caso de Calímaco, por ejemplo). (Barral, 1988: 90)

4. Fase editorial: Esta etapa representa para Biasi el final del proceso delimitado en el libro y el estudio de las variantes en las posibles reelaboraciones y reediciones del mismo que, como en el caso de Jiménez, no concluían nunca. *Metropolitano*, sin embargo, fue reeditado, pero con escasas variantes y unas cuantas notas aclaratorias en *Figuración y figura*,

compilación de su poesía publicada en la colección «Biblioteca Breve» de Seix Barral en 1966 .

La crítica genética nos recuerda, por tanto, que el creador vive con sus poemas antes de escribirlos y que estos vienen generados, como dice Valente, por la «nostalgia del acto de creación inicial» y la lectura crítica de la tradición recibida. Y nos sugiere además la relevancia del hecho de que el poema nazca y tenga una larga gestación previa a la escritura que sería como su alumbramiento. No obstante, se aprecia un peligro en este planteamiento de la crítica genética y la edición de los «antetextos»: la reproducción de los borradores de los textos como obras cerradas, o bien que se pueda llegar a confundir el verdadero texto con el proyecto del texto. Esto habría hecho que Genette se hubiera planteado, por ejemplo, la legitimidad de dar a la imprenta «antetextos» como *El Diario*, que el escritor había elegido ignorar o había visto superados (aunque no fueron destruidos en su momento).

3.3.2. La noche oscura del sentido. Ejes temáticos

Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido.
(Derrida)

Todo sentido corre siempre el riesgo de carecer de poema.
(J. Á. Valente)

Lo primero que habría que decir con respecto a la temática o la línea argumental de *Metropolitano* es que la clave narrativa del poema es inexistente. Con respecto a la pulsión que cataliza el texto, cabe formularse algunas preguntas: ¿hay un verdadero sentido en el poema de Barral?, ¿qué cristalizó la redacción del poema?, ¿cuáles son las torceduras de ánimo que conducen a un poeta joven en 1955 a iniciarse en la procreación de un texto tan complejo desde el punto de vista conceptual? y, finalmente, ¿a partir de qué complejo intuitivo se gestó esta composición tan rigurosamente racional? Aunque Barral en sus textos íntimos nos habló suficientemente acerca de su intuición primera¹³⁸ a la hora de

¹³⁸ En la entrevista realizada al poeta «El mundo en uno mismo», se le preguntó acerca de la pulsión que había generado *Metropolitano* y esta fue su respuesta: «... el punto de partida se debió a una intuición que yo calificaría, para entendernos, de casi ecologista. Partía del supuesto de vivir el mundo como si fuera algo arrasado, atómico, catastrófico» (Barral, 2000: 234).

componer el poema, de los ejes nocionales de su imaginación y del andamiaje que constituye la base teórica de *Metropolitano*, fue realmente Gil de Biedma el primero que resaltó la importancia que tuvo la entrada al túnel de una estación de metro como correlato objetivo y principal pulsión del poema. En la asociación entre la entrada a un tren metropolitano y la cueva prehistórica («bisonte y raíl riguroso»¹³⁹), descubre el creador de «Pandémica y celeste» el elemento motivador del conflicto interno de *Metropolitano*:

Metropolitano es en parte un poema de las relaciones del hombre con sus semejantes y con las cosas creadas por el propio hombre e interpretadas. El hombre urbano vive separado del arraigo natural y tiene que tomar una postura de lucidez creativa frente a las cosas. En el fondo siente por el mundo el mismo asombro que el hombre primitivo. El poeta funda una identidad en el vacío con su propia interpretación. En el túnel se unen *el bisonte y el raíl riguroso*. (Gil de Biedma, 1988a: 246)

La historia de la humanidad representa un continuo devenir de la tentativa del hombre por huir de la totalidad que habita el exterior y encerrarse en las condiciones subjetivas del conocimiento humano para crear así un mundo a su medida, que pueda entender significativamente. La entrada en el túnel representa para el sujeto poético –convertido en una especie de Orfeo que desciende al submundo– la revelación de la percepción visual de que la historia humana es un continuo devenir repetido y motivado por la dialéctica y la tensa yuxtaposición entre el hombre y el medio natural, al que ya no pertenece por propia voluntad y destruye paulatinamente. La pulsión no es nueva en Barral –siempre en continuo diálogo con la tradición–, sino que viene motivada por la lectura del poema didáctico *De rerum natura* de Lucrecio. Estamos, pues, ante la clave del poema y el elemento recurrente que dará paso a numerosas sensaciones asociadas a la experiencia urbana y moderna.

Por otra parte, la idea de encadenamiento de «pensamientos caminados» relatados como experiencia poética en *Metropolitano* –el propio Barral nos relata que en sus paseos nocturnos con su perro Argos se gestaron no pocas ideas con las que nutría su poema– da cuenta, una vez más, de cómo el vagabundeo del *flâneur* constituye una de las constantes creativas de la modernidad. Al respecto, en la primera parte de nuestro estudio nos

¹³⁹ Los versos con que se inicia *Metropolitano* describen la pulsión del poema: la entrada al túnel de un metropolitano y la sucesiva asociación entre la cavidad suburbana y la cueva prehistórica: «Penetraré la cueva / de bisonte y raíl riguroso, / la piedra decimal que nunca / conoce». En la sección «Un lugar desafecto» (Barral, 2003: 73). Todos los fragmentos del poema a partir de ahora serán extraídos de la citada edición de la poesía completa de Barral compilada por Carme Riera.

referíamos a la constante que supone que muchos poemas extensos modernos se habían instituido como la memoria de un viaje interior o una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos, hallando en el trinomio viaje-memoria-escritura la esencia y el sentido último del poema extenso. En el caso de *Metropolitano*, tal y como hemos acreditado, aparece implícita la idea de peregrinaje o paseo y, en consecuencia, la descripción obsesiva del itinerario interior trazado por los sueños y el pensamiento. En este sentido, el poema de Barral coincide en muchos aspectos con *Anábasis* de Saint-John Perse o *Muerte sin fin* de José Gorostiza, poemas que –después de la publicación de *Metropolitano*– Barral leyó, sorprendiéndose él mismo de las muchas concomitancias que había entre ellos y su *Metropolitano*.

El interés que estos ejes temáticos tienen no solo van referidos a la importante cuestión de la unidad del poema del largo aliento, sino también al hecho evidente de que la materia determina –al margen de la longitud del poema– la extensión y el carácter durativo del verbo torrencial, así como justifica su propia ontología. En este sentido, el poema de Barral –por la complejidad filosófica y existencial de la cuestión abordada– se dilata más allá del espacio que ocupan sus versos y sus elementos estructurales, prosódicos y figurativos. La respuesta nos la da el mismo Barral al gestar –de manera preverbal– su poema a lo largo de seis años (previos a la fase de redacción) y al describirnos en *Los años sin excusa* la idea o ideas primigenias previas al proceso creativo:

La voluntad de escribir *Metropolitano* era ya, ella misma, consecuencia de un periodo de interrogación acerca de cuestiones que no me gustaría llamar filosóficas, pero sí suscitadas por la sustitución de las referencias de la filosofía heredada y de la religión desestimada por otras en el límite de la inteligibilidad, constantemente sugeridas por la síntesis de datos de la conciencia de existir. Datos, no solo de pensamiento, sino de los estados de ánimo, en esa manifestación preverbal, prelógica, en la que todavía pueden insertarse en la imaginación. Mis interrogaciones no tendían a la formulación de ideas, a ordenar los elementos abstractos de un pensamiento hecho de fragmentos de filosofías, de fórmulas de inteligencia aprendidas o instituidas, recogidas en el azar de la cultura e hilvanadas por la necesidad de congruencia, sino a aliviar la necesidad de representarme a mí mismo pensando el mundo, de situarme imaginativamente en el mundo en el que estaba pensando. Esa era la vocación del poema. ¿Pero sería un poema a partir de qué? Parecía tener que ser un poema acerca de todo. (Barral, 1978: 87)

De esa idea inicial de frustración humana, que invalida todas las leyes de la naturaleza, se deriva una sucesión de obsesiones –existenciales, ecológicas, sensuales y afectivas– denominadas por Barral «porfías de mi pensamiento intelectual» y constitutivas por el conjunto de isotopías semánticas y concordancias de sentido que aportan coherencia

semántica y homogeneidad de significado a *Metropolitano*. En *Los años sin excusa* enumeró algunas de ellas, que bien podrían servir de registro de temas tratados en el poema:

... desconfianza en la ciencia empírica, horror a la deformación utilitaria del mundo, indiferencia ante el futuro no inmediato, sensualismo y vinculación pasional a los objetos próximos y a sus representaciones, relación entre el sentimiento de identidad y la conciencia de la muerte... Y mis fijaciones afectivas, depositadas por el ejercicio, un tanto reiterativo, del amor y del odio a las figuraciones del «estar en el mundo», de pertenecerle: la sacralización de los modelos recompuestos del mundo antiguo, y, en general, del pasado no próximo, un escenario marítimo y clásico, mediterráneo, unas formas de sensualidad primitiva –rústicas– y muy refinadas y en equilibrio, sin cuenta de las torceduras del ánimo. (Barral, 1978: 88)

Con todo lo expuesto no queremos decir que Barral se contradiga –con respecto a su tesis «poesía *versus* comunicación»– al referirse a una idea previa al acto creativo y a la necesidad de comunicarla. La intención del poeta está clara y, contrariamente a lo que parece, es coherente con los postulados de su artículo «Poesía no es comunicación»: el poema no cristaliza una idea ya meditada y completa en sí misma, sino que surge de su necesidad de conocimiento dando respuestas a sus interrogantes y explicándose el mundo al mismo tiempo que el poema se va creando. Se trata de representar, a través de la lengua y mediante un texto autónomo, los estados de ánimo e inquietudes intelectuales del poeta ante el fracaso de nuestra sociedad. Solo a través del torrente de palabras que constituye su texto y la elaboración estética, el poeta logra adentrarse en las entrañas de la historia del hombre y, una vez en la cueva –trasunto de espacio de introspección y motivación intelectual–, entender el mundo. Solo de esta manera es posible valorar y aprehender la dificultad teórica y expresiva del texto. Solo de esta manera, pues, podemos justificar su extensión.

Llegados a este punto, se hace preciso detallar cuáles son los núcleos temáticos y las referencias de este «poema acerca de todo» que es *Metropolitano*. Todos ellos se sintetizan en lo que vendría a ser una cosmovisión donde se integran totalmente la Historia, el mito de la ciencia contemporánea y la antigua religión unidas y atraídas gracias al amor, que –junto al arte– sería lo que dota de sentido a todo lo creado. Como Jiménez en *Espacio*, el propio Barral en una de sus declaraciones definió la «conciencia» individual y colectiva como formas de existir, destacando la importancia de la temática de *Metropolitano* como programa y base de todo su pensamiento:

Es un libro escrito con un absoluto grado de conciencia profesional que no he vuelto a tener, o que no he vuelto a tener necesidad de tener [...]; concentra de una manera alusiva,

pues no es largo, toda mi temática o, si se quiere, mi filosofía del existir. Es un libro sobre la forma de estar presente en el devenir del tiempo y en el devenir humano, es un libro sobre la conciencia. (Barral, 2000: 115)

Carme Riera en su estudio *La obra poética de Carlos Barral* enumeró las «porfías» u obsesiones del autor al escribir *Metropolitano*. A partir de su esquema, ampliamos la nómina de temas que damos ordenados según el grado de relevancia:

1. La incomunicación: *Metropolitano* es un poema acerca de las complejas relaciones de los hombres con su creación, de la incomunicación entre ellos y de estos con los objetos que él mismo ha creado e interpretado. Gil de Biedma en su citado artículo anunciaba también esta cuestión como eje axial de la composición. Por su parte, Luis García Montero en el prólogo a una posterior edición de *Diario de Metropolitano* precisó más la cuestión:

Metropolitano aborda poéticamente la historia de unos seres que se han alejado de la naturaleza para construir sus sociedades, perdiendo autoridad sobre el futuro y cayendo, paradójicamente, en la incomunicación. La imagen de una multitud de desconocidos dando vueltas vertiginosamente por los túneles del metro sirve para fijar el drama humano de la pérdida de la Naturaleza, una separación que impone no sólo la lejanía frente al mundo, sino la imposibilidad de diálogo, la falta de entendimiento entre los viajeros. (García Montero, 1996: 17)

A esa comunicación pretérita del hombre con su entorno es a lo que Barral llama «pacto antiguo» en «Un lugar desafecto». El conflicto dramático que plantea el poema es justamente la imposibilidad humana de restablecer tal acuerdo y restituir el anhelado estado «antiguo» primigenio:

Quisiera
averiguar si aún el pacto antiguo
puede ser entendido, si allá arriba
en el fragor de torres,
de supliciada primavera –lejos
del muro que tallaron– vive. (Barral, 2003: 74-75)

Las primeras reseñas que sobre el poema se escribieron ya destacaban el tema clásico de la incomunicación del hombre contemporáneo y la soledad del sujeto en la multitud del marco urbano. Leamos dos fragmentos las primeras reseñas sobre *Metropolitano*, que en 1958 ya abordaban el tema. Enrique Sordo declaraba en «La poesía de Carlos Barral»:

El poeta ha advertido la radical incomunicación del hombre, su patética desafección. Esa soledad íntima, intransferible, incomunicable, halla su más ancha expresión justamente en lugares donde el hombre se sumerge en multitudes, en esas circunstancias masivas que subrayan lo terriblemente singular e inabordable de su espíritu. (Sordo, 1958)

O Julio Manegat en el mismo *El Noticiero Universal* apunta en «*Metropolitano* de Carlos Barral»:

... no otra que la soledad humana y, dentro de ella, el intento de aproximación, el arriesgado vértigo de la comunicación entre los hombres a la que se acerca el poeta desde sí mismo, desde su pura y sincera posición de protagonista y de testigo de su propia experiencia. (Manegat, 1958)

El intento fallido de relacionarse con los demás, la consiguiente pérdida de su identidad y ese mismo apartamiento del entorno derivan en la frustración humana actual. La alternativa está en renovar el «pacto antiguo» devolviéndole el sentido a la existencia y reordenando el caos. Para Barral, esto solo puede ser logrado a través de la prevalencia de la palabra poética y la recuperación del sentido primigenio del verbo. De la definitiva escisión entre las palabras y su realidad surge el balbuceo y la imposibilidad de expresión de lo inefable a que alude Barral. Como el vigía de *La Orestíada* de Esquilo, frustrado al intentar hallar las palabras que puedan decirle a Agamenón lo que acaba de ver, las presencias de *Metropolitano* y el sujeto poético –entre ellos– buscan comunicar la realidad catastrófica que contemplan, pero no hallan las palabras.

En cuanto al yo poético que se nos presenta en el poema, se aprecia una verdadera voluntad de desfocalización y desdoblamiento de su voz. Antes de configurar este sujeto lírico, veamos cómo en unas declaraciones que Barral dio recién publicado el poema daba importancia a la cuestión del personaje de *Metropolitano*, difuminado y diluido entre múltiples testigos que se hallan imbricados en la simultaneidad de acciones, lugares y tiempos del poema:

No siempre es el mismo personaje en el libro. Las más de las veces es alguien que habla en primera persona, el sujeto de la experiencia; es decir, el poeta. Pero, de pronto, aparecen otras voces, voces de personajes anónimos que hablan de sus propios poemas [...] En el texto impreso se distinguen esos personajes secundarios del principal por el tipo de letra. (Barral, 2000: 9)¹⁴⁰

Frente al «yoísmo» romántico, tan propio de la poesía española de los años cuarenta y cincuenta, *Metropolitano* muestra un sujeto poético contemporáneo, vaporizado y en la línea de lo argumentado por Eliot con respecto al «monólogo dramático» en su artículo «Las tres

¹⁴⁰ En «La ciudad instantánea», entrevista concedida a RNE el 27-XI-1957 con motivo de la aparición de *Metropolitano*.

voces de la poesía». En su ensayo sostenía que la voz de la poesía moderna es, ante todo, dramática y se muestra como una voz que habla a alguien o con alguien dentro del poema. Lo que realmente se nos muestra en el caso de *Metropolitano* es la presencia de un personaje poético pensando la realidad, distinto y, a la vez, igual que el autor. Además de esa particularidad de un personaje («sujeto de la experiencia») desvinculado del yo poético y del autor, también presta unidad al poema la pluralidad de voces interrogantes y presencias cambiantes (máscaras diversas del poeta) que van emergiendo por el espacio escénico. Tanto en un caso como en otro, no sabemos si esas voces dialogan o monologan; ignoramos si meditan, rezan, balbucean o emiten una letanía. Tanto en un caso como en otro, en ese «querer decir» y no ser respondido o entendido, se aprecia una manifestación de la soledad del individuo y su imposibilidad de comunicarse.

2. El Tiempo y la búsqueda del territorio del espacio intersticial: Decía María Zambrano que «despertar a la realidad es despertar al tiempo» y, sin lugar a duda, es esta la razón por la que una experiencia poética del conocimiento como es *Metropolitano* alberga como tema principal el tiempo y su complejidad. El poema de Barral se muestra como una metáfora del *chronos* en tanto que, como hemos subrayado, una composición de largo aliento no solo representa extensión en el espacio, sino también en el tiempo: el de la lectura y, sobre todo, su ardua y lenta composición. El poema –como un lento transcurrir de intervalos temporales– está concebido como una sucesión de ocho poemas o secciones engarzados mediante un sistema de acumulación, que representa el espacio temporal y la duración del dilatado proceso creativo. Estas ocho secciones se suceden, pero al mismo tiempo se superponen –como las tres dimensiones de la temporalidad– formando un todo unitario que debe ser aprehendido en su globalidad. La tensión del poema se apoya –como ocurre en *Espacio* o *El libro, tras la duna*– en un concepto circular del tiempo tomado de T. S. Eliot. Si la ciudad devastada del final del poema nos puede hacer recordar a *La tierra baldía*, la idea de un tiempo cíclico y un movimiento en círculo –abrazando pasado con presente y futuro– evoca el lema del inicio de «East Coker» en *Four Quartets*: «In my beginning is my end» (Eliot, 1995: 98). La conciencia del tiempo como proceso inacabado y su eterno retorno («Cometemos un círculo que dura» [Barral, 2003: 74]) representaría así un itinerario mecánico que nos remite al funcionamiento de la memoria y, en el caso de nuestro poema, a la trayectoria cíclica de los vagones de metro. La concepción temporal de *Metropolitano* es, por tanto, unitaria, ya que el poema está enmarcado en el pasado y el futuro, aunque Barral

lo sitúa en un preciso instante que incluye –además del presente– el recuerdo del pasado y la conciencia de un porvenir. En el poema no hay pasado ni surge el pretérito del sujeto poético; tan solo se da un pasado colectivo común a la especie humana («–*Ab, no olvidéis el día / del cazador ni el tiempo en que la piel fue repartida...*» [Barral, 2003: 86])¹⁴¹ no sujeto a la memoria, ni a la tradición, ni a la historia. En este sentido, se muestra heredero de Hobbes, Locke y Rousseau en su idea de «estado de naturaleza». También, como en el caso del poema de Eliot, Barral piensa que todo conocimiento basado en el recuerdo de nuestras vivencias supone un enmascaramiento y una traición de la verdadera esencia temporal; pero, también como el poeta americano, sabe que la memoria es la evidencia más palpable que el ser humano tiene del tiempo. El presente del poema es también un presente pensado, un presente de la conciencia que se desvanece en ese mismo pensarlo. En este sentido, la concepción del tiempo en el poema es la propia de la poesía barroca de Quevedo o de poetas metafísicos ingleses como Marvell y Donne, que plantearon el presente como una intuición del futuro –una proyección hacia lo que no es aún– y una reflexión trágica sobre la irreversibilidad del pasado abstracto y de «lo que no es ya». A la concepción del tiempo como continua fluencia –irreparable y fugaz– añade Barral la voluntad del hombre al tomar conciencia de su muerte y enmascarar los efectos devastadores del paso de la edad. De forma simbólica, los correlatos objetivos de ese ineluctable flujo temporal son –como apuntaremos– el mar (elemento natural que representa la inmutabilidad y de lo perenne) y la lluvia (remedo de la fluencia): apariencias físicas y corpóreas del tiempo en el presente del sujeto poético.

De este modo, las ideas de Barral sobre el tiempo coinciden con las de los filósofos temporalistas (Bergson, Heidegger, Kierkegaard, Husserl, Heisenberg o el mismo San Agustín), que oponen tiempo anímico y cualitativo (perceptible intuitivamente por la conciencia del hombre) y tiempo homogéneo y cuantitativo (vinculado a la realidad espacial). Al respecto, en cierta ocasión el poeta consideró la importancia que para él tenía Faetón como mito que representaba el mundo y el eterno conflicto del hombre que se halla desorientado entre el transcurso del tiempo puro, el tiempo humano entendido en la

¹⁴¹ Esta visión idílica y rousseauiana de las sociedades anteriores a la industrial corresponde al inicio de la sección «Mendigo al pie de un cartel» –llamada en un principio «Piel»–, que está transcrita en su mayor parte en cursiva porque la voz corresponde a una diferente a la voz poética de gran parte del poema. A partir de ahora, siendo fieles al texto, citaremos en cursiva los fragmentos emitidos por voces que no correspondan al yo lírico.

colectividad y el hecho del vivirlo cada uno en su particularidad. En el caso del poeta barcelonés, para el que todo es literatura, el tiempo interior es (sobre todas las cosas) coincidente con el tiempo de la escritura y está sometido al ritmo de la creación literaria. Así nos lo daba a conocer en *Diario de Metropolitano*:

... mi tiempo psicológico debe ser lentísimo con respecto a la medida natural de la vida de acción. De ahí mi irrecuperable descompás, mi eterna máquina de aplazamientos incluso sensitivos. Tal vez tiene esa figura buena parte de mi universal esterilidad. (Barral, 1988: 50)

El mito heraclítico de la fluencia temporal –como destacamos en nuestro estudio de *Espacio*– constituye un lugar común en la genealogía del poema extenso moderno. Del mismo modo, representa ya casi un tópico en este género la idea de tiempo de vida o tiempo interior (*Aiōn*); es lo que San Agustín llamaba *afección* –como *distensión* del alma–. Recordemos también que San Agustín niega la existencia del tiempo objetivo tal y como es representado habitualmente, es decir como el encadenamiento de un pasado, un presente y un futuro. Para él solo se imponen como realidades directamente perceptibles el presente «puro» (creado por nuestra subjetividad gracias a la memoria) y el futuro más inmediato (experimentado intuitivamente a partir de lo que él llama la «espera»). El presente inmediato solo existe en tanto que tenemos conciencia de su existencia, pero no puede ser perceptible. El tiempo, por tanto, no existe de manera concreta, pero es al menos una realidad mental. En *Metropolitano*, esa interiorización cronológica se halla omnipresente («¿Mas quién impedirá que un tiempo corra más ágil que otro tiempo?»¹⁴² [Barral, 2003: 74]), pues es la misma conciencia de pasado la que hace culpable al hombre del presente que no dialoga con la naturaleza y es consciente de su propia degradación.

La imagen de la medida del tiempo como un fenómeno puramente físico y cuantificable – más allá de su dimensión metafísica– constituye para Barral un verdadero principio estructurador. Es, sin duda, el motor de un pensamiento que el poeta espera modular a través de sus versos en torno a dos temas recurrentes ligados a la existencia humana: la incomunicación y la relación imposible entre los hombres y la Naturaleza: «... ¿Con qué extremo / rigor, por qué nos hemos hecho tan distantes?»¹⁴³ (Barral, 2003: 101). Para Barral, la idea de la progresión lineal del tiempo de la historia con un sentido o designio

¹⁴² En «Un lugar desafecto».

¹⁴³ En «Entre tiempos».

hoy ha entrado en crisis. El transcurso temporal se ha convertido en una cuestión social más y las distintas ordenaciones artificiales y desnaturalizadas, que el hombre ha ido haciendo de él a lo largo de la Historia a través de ciclos y edades, han generado en el ser humano una sensación de enajenación y una asfixiante vivencia de la fluencia del tiempo como un transcurrir acelerado de sucesiones de presente:

... Podría
sumar lo que no existe, como cuenta
sus golpes el remero uno tras otro,
sin saber cuánto falta, sin volverse
a ver la punta inmóvil, meditando
los pájaros que cambian en las boyas
con las alas abiertas de postura... (Barral, 2003: 100).

Estos aspectos y toda la cuestión temporal de *Metropolitano* se desarrollan sobre todo en la secciones primera y última del poema: «Un lugar desafecto» y «Entre tiempos». En ellos, hay una tentativa de una intemporalidad feliz que dotaría de sentido al vacío de la existencia. De este modo, cuando Barral quiere dar cuenta de un permanente y verdadero presente –no relativizado con respecto al pasado o el futuro– recurre a procedimientos de isocronía o de simultaneidad. En este sentido, son significativos estos dos fragmentos:

... Un hueco
cercado de silencio inviolable...
... es otra vez poema;
la palabra empezada prevalece
y mide el mundo sus instantes fuera.
Se oye llover sobre el metal marino
morir el agua sobre el agua viva.¹⁴⁴ (Barral, 2003: 75)

En el mismo segundo
serán los temporales verdes del equinoccio
y las noches de calma y el vacío
tembloroso que sigue a la tormenta...
El mar sigue cayendo irrevocablemente.¹⁴⁵ (Barral, 2003: 101)

En *Metropolitano* –como en «East Cocker» de Eliot–, la única posibilidad que existe de permanencia del presente y de inmovilidad temporal es la lograda a partir del hallazgo de intersticios temporales o *lapsus interruptens* en momentos en los que el transcurso del tiempo queda interrumpido. Como decía Valente: «Sólo en el péndulo parado (del reloj) se

¹⁴⁴ «Un lugar desafecto».

¹⁴⁵ «Entre tiempos».

inscribe en verdad el ser del tiempo» (Valente, 2011: 160). Estos instantes, que consiguen fundar una identidad en el vacío, son en nuestro mundo la consecuencia de la entropía y tan solo pueden ser experimentables en situaciones imprevistas, como cuando el Metro se detiene entre dos estaciones. Así ocurre en *Metropolitano* y en el poema de Eliot:

La aguja de los trenes,
el error casi noble en el manejo
de la palanca en los avisadores,
la rueda y el martillo... (Barral, 2003: 101)

Se trata de una cuarta dimensión del tiempo, a través de la cual el paisaje de la ciudad que Barral describía desde una perspectiva espacio-temporal plana y horizontal se empieza a apreciar de forma distinta desde el subterráneo del metro. Solo en estos instantes –como si de un estado de ataraxia se tratase– se puede experimentar fenomenológicamente el tiempo presente y –como afirma Sánchez Santiago en su estudio del poema–, a través de su mediación, se huye del tiempo colectivo falseador de las relaciones humanas, se recupera el sentido de las realidades, se destruye el proceso cíclico del tiempo y de los seres y, en definitiva, se borra el recuerdo y, con él, las deformaciones de la memoria (Sánchez Santiago, 1991: 61-62).

3. La relación del hombre con la naturaleza inerte: El tema de la ilación entre la naturaleza no viva y la especie humana representa una constante en la obra barraliana. Esta cuestión ya había surgido en *Las aguas reiteradas* y la retomará en *Usuras y figuraciones*. La verdadera relación de los hombres con los objetos ha dejado de ser veraz y, en consecuencia, se ha perdido toda esperanza de vinculación entre ambos mundos. Esa relación estaba basada en un «pacto antiguo», por eso es evocada y sacralizada a lo largo de todo el poema como modelo de un mundo extinto y un pasado lejano donde existía un equilibrio y una sensualidad primitiva y rústica. Para Barral, solo la actividad poética –como un estallido– puede restablecer ese pacto entre los hombres y los objetos:

Alrededor, a veces,
los objetos se ponen en contacto,
difíciles de pronto,
como si quisieran
guardar nuestra conciencia construida.
Y allí, en lo más íntimo
de la otra parte circular, estalla

un ruido.¹⁴⁶ (Barral, 2003: 76)

El incumplimiento de la ley de la naturaleza o «pacto antiguo» hace desaparecer el mundo sagrado en aras del espíritu utilitario e infringir la ley de la ciudad o *nomos*, que es la que regula la justicia distributiva. No es de extrañar que el poema esté encabezado –a modo de epígrafe– por una cita del poeta elegíaco latino Tibulo dedicada a la diosa griega de la justicia, Némesis, que castiga encolerizada toda falta de medida y desaparecerá cubierta bajo un velo blanco –según Hesíodo– cuando no haya hombres justos: «Usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus verba potest iustos aut reperire pedes ...»¹⁴⁷ (Barral, 2003: 72). El epígrafe representa –además de una invocación para que sus versos muestren el ritmo perfecto y la palabra exacta al contenido que quieren transmitir– la apelación contra los excesos con los que el hombre ha condenado el reino animal, que Barral espera sea vengado por la ley reguladora de la diosa. No obstante, ese pretendido equilibrio que reza la cita se contradice –a excepción del rigor expresivo y el estilema barraliano de la elección del término exacto– con el carácter críptico y desequilibrado que se evidencia en algunos aspectos del poema.

4. El erotismo y la animalidad¹⁴⁸: La única forma –además de la actividad poética– de restablecimiento del pacto entre la exterioridad y los hombres puede surgir a partir del erotismo y la comunicación a través de la piel, que traspasa «las lindes del corazón con el espacio». La experiencia sexual en *Metropolitano* es expresada en las correspondencias «Puente», «Mendigo al pie del cartel» y «Torre de en medio», mostrándola como la única forma de experiencia en la que el hombre encuentra vínculo con su especie y la única que permite –en términos de Bataille– hallar la cohesión del espíritu humano. El erotismo está representado en *Metropolitano* por el símbolo del término «piel» –con ciertas referencias incluso al nudismo rousseauiano– y constituye uno de los elementos isotópicos facultativos de la cohesión interna del poema. En «Mendigo al pie del cartel», por ejemplo, se oye el lamento de un ciego pidiendo en los pasillo del metro, frustrado sexualmente y evocando el paraíso perdido del «reino de la piel»:

¹⁴⁶ En «Timbre».

¹⁴⁷ «Dedico mi canto a la diosa Némesis, sin la cual, en mi opinión, ningún verso puede hallar palabras ni pies exactos». La traducción es nuestra.

¹⁴⁸ Sobre el erotismo, la animalidad y su presencia en *Metropolitano* léase el capítulo «El erotismo y la sensualidad» del estudio de J. Jové, *Carlos Barral en su poesía* (Jové, 1991: 68-74).

[...] *No, no mintáis:
el reino de la piel es lo que importa,
lo blanco en el descuido,
los escarpados del amor, las lindes
del corazón con el espacio...
Y esta es también la piel:
donde comienza a doler,
donde se interna a contracuerpo.
Y yo os digo que es vuestra.
Venid a ver la piel, venid a darme
parte en el reino azul. ¡Oh escasa
mi parte en todo esto!* (Barral, 2003: 86-87)

El rozamiento de cuerpos en el metro, el encuentro sexual con la prostituta y una violación son algunas de las manifestaciones –todas ellas artificiales– del erotismo entendido como única forma de comunicación y contacto físico entre humanos:

[...] ven –dije–. ¿Qué importaba
que acudiera sin verme?
Rocé el borde, y apenas
tomados de las uñas,
envueltos en lo múltiple por todo,
entramos cuerpo a cuerpo,
adentro de los muros
abyectos del amor...¹⁴⁹ (Barral, 2003: 91-92)

Advirtamos que esta particular sexualidad –no sujeta a imperativos– solamente se desarrolla en *Metropolitano*, ya que en el resto de sus obras el poeta se presentará como un *voyeur* que da testimonio de una sexualidad reprimida en período de posguerra.

5. La búsqueda del sentido primigenio y sagrado de las palabras frente a su instrumentalidad: Aunque es un eje temático que la crítica barraliana apenas ha mencionado –al menos, con respecto a *Metropolitano*–, es a nuestro parecer fundamental y abre una nueva línea en la interpretación del poema. Recordemos que, cuando el poeta barcelonés está escribiendo su poema extenso, está inmerso en la polémica de la poesía como vía de «conocimiento» frente a los que se mostraban proclives a defender un estadio poético anterior al acto de creación y relegaban este último a una simple «comunicación» de una intuición previa. Se ha interpretado *Metropolitano* muchas veces –Jaime Gil de Biedma fue su precedente– básicamente como una manifestación de las relaciones del hombre con los objetos y de este con los demás. Hay que dejar la puerta abierta, sin embargo, a una

¹⁴⁹ En «Torre en medio».

exégesis menos encorsetada y –dada la importancia que Barral otorga a la palabra– ver en el texto barraliano un trasfondo metapoético de indagación en el origen del momento y las causas de la escisión producida entre el hombre y la palabra. El tono elegíaco de *Metropolitano* trasluce el lamento –en un momento de agotamiento de las palabras que solo nombran las cosas y en que todo está dicho– y cierta nostalgia por un tiempo anterior a este nuestro de la banalización de las voces y por aquel habla común en que la palabra decía al hombre. En este sentido, su pensamiento es coincidente con el pensamiento de Paz que reformula la misma idea en su polémico ensayo sobre el sentir mexicano, *El laberinto de la soledad*:

Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original y los hombres a su primitiva pureza. Entonces la Historia cesará. El tiempo dejará de triturarnos. Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y conocer a nuestros semejantes. (Paz, 1993: 359-360)

En definitiva, *Metropolitano* es una elegía que canta a un estadio primigenio anterior al tiempo de la Historia, tiempo de autonomía de la palabra con respecto a su significado y del significante con respecto a la cosa representada. Cuando se defiende el nominalismo, estadio de permanente rozamiento de la palabra con la esencia, digamos que surge la esperanza de que a través del poema podamos redescubrir el reino perdido y recobrar los antiguos poderes. Tienta decir que apreciamos, en este sentido, la latencia de Juan Ramón apelando a la «nombradía» y al alcance de la palabra exacta frente a aquella que comúnmente aceptamos como tal: «Inteligencia / dame el nombre exacto de las cosas», decía el moguereno.

Decía Luis García Montero en su artículo «Carlos Barral o los matices del conocimiento» con respecto a la obra poética de Barral que «escribir es fundar una identidad en el vacío y posibilitar el conocimiento de esa identidad» (García Montero, 1990: 26). En *Metropolitano*, ciertamente, Barral expresa el desquiciante sueño de una destrucción del mundo para ser recuperado a través del lenguaje y el escudriñamiento de las realidades esenciales. En «Entre tiempos», por ejemplo, intenta percibir el mundo en sus mínimas moléculas: «Un poco más. Un poco más de tiempo. / Partículas de mundo más veloces / desbordan de su cálculo». Sumergirse en el metro o en la «cueva» representa pues la incursión en el útero materno para –buceando entre palabras– redescubrir el lenguaje y reinstaurar el «antiguo pacto» del hombre con el sentido primigenio de la palabra; es decir, restituir –inventando

un idioma desconocido y misterioso— el pacto nominal que de nuevo concilie palabra y realidad para desvelarnos lo imposible y lo puro; la infinitud y el límite. Una vez más renace en el poema total moderno la preocupación por los límites de la referencia imaginativa y la idea mallarmeana del texto como mediador entre el hombre y los dioses; y el poeta como demiurgo de la palabra apreciada como un pasaporte hacia lo desconocido —por olvidado—, lo oculto y lo prodigioso. Una vez más en la poética barraliana se demuestra que, como dice Wittgenstein, «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», ya que toda realidad pasa su filtro y solo gracias a este existe como tal. Sobre esta ambivalencia del espacio poético del poema vinculado a la geografía humana, pero también —y esta es la idea fundamental— al ámbito del poema, Barral nos ha ido dando claves en sus declaraciones y a través de sus diarios:

Metropolitano tiene en el poema un doble sentido. En primer lugar, el libro narra una experiencia de la vida urbana, de convivencia, desde el punto de vista del ciudadano de una gran urbe. Y, por otra parte, la imagen fundamental —el subterfugio temático de todo el poema— es el metro, el túnel. (Barral, 2000: 9)

Otros temas de este poema «acerca de todo» —derivados de los cuatro ejes centrales de la composición— son la soledad y la falta de identidad del hombre en un mundo «desafecto» (de inspiración elotiana), la miseria material y moral de este, la experiencia de la vida urbana, la Historia entendida como un hecho natural, la transformación y, finalmente, la falta de conciencia de la muerte del hombre contemporáneo. A los ya mencionados, Carme Riera sugiere dos temas de carácter —podríamos decir— ecologista: «la desconfianza en la ciencia empírica y, en consecuencia, el horror a la deformación utilitaria del mundo y la indiferencia del hombre actual ante el futuro inmediato» (Riera, 1990a: 27). Con respecto a estos últimos temas, hay que apuntar que la gran maestría de Barral es la de forzar la naturaleza del poema, impregnando de contenido emocional unos versos que tratan temas incómodos —por no decir, como el autor, «impertinentes»— que, de otra manera, el lector nunca asimilaría como poéticos. A nuestro juicio, este poema, que el mismo Barral calificó en 1958 sin falsa modestia como «impertinencia expresiva», es sobre todo una aventura poética de búsqueda del sentido primigenio de las palabras y un intento de reverberaciones mallarmeanas de restituir —huyendo de la falsa nombradía a través de la palabra poética y diciendo lo indecible— su carácter órfico.

3.4. Unidad, estructura y lógica interna del poema

3.4.1. *Metropolitano*: ¿poema único o *suite* de fragmentos?

Metropolitano se incluye por derecho propio en la tradición del poema extenso ya que en la composición del discurso existe, por parte del autor, una voluntad de composición y de unidad, cuestiones ambas muy pertinentes en la ontología del poema extenso. Al respecto, ya hemos comentado que Barral confiesa en su diario esta idea de trabazón y su preocupación por delimitar la exacta extensión del poema, entendiendo la composición como un espacio finito y cerrado previamente:

En mi obra hay libros como *Metropolitano* en que cada pieza está en su sitio, que fueron poemados como un todo estructurado, y a los que de alguna manera conocía ya enteros antes de ver terminados. En cambio hay otros, que no se cierran. (Barral, 2000: 159)

Pese a que el poema está estructurado fragmentariamente y presentado como una *suite* de ocho secciones cuya extensión difiere de unos a otros, *Metropolitano* ha de entenderse como un poema simultáneo y susceptible de ser aprehendido en su globalidad debido a que se aprecia unidad en los temas recurrentes, la construcción figurativa, la métrica, la sintaxis y, sobre todo, en el tono. Además de la constante presencia del protagonista –presentado como una especie de Prometeo encadenado y condenado por su rebeldía contra los dioses–, el hilo conductor de toda la composición es la dialéctica entre ciudad exterior y ciudad subterránea que genera todo un torrente de imágenes en torno a la percepción del tiempo y la relación del hombre con su entorno. Por lo que respecta al tono, la misma cita inicial de Tibulo nos da la idea del pretendido aliento elegíaco –la pérdida de un mundo irrecuperable– que Barral pretende para su composición desde el inicio. Aunque no se pueda hablar *strictu sensu* de tono único –en tanto que el poema presenta oscilaciones y descomposición (las sangrías y los blancos lo confirman) de la línea de entonación–, subyace en los entreversos una luz de fondo que nos transfiere la idea del poema como un canto a lo ya perdido.

A pesar de lo prescrito, la propia lógica interna del poema exige también que la composición sea fragmentaria, de manera que refleje la idea de un itinerario en metro por múltiples paradas con sus averías, aceleraciones, intersticios y zonas oscuras representando

los caminos irracionales del alma; de esta forma, el poema largo funciona estructuralmente como un viaje o trayecto en tren metropolitano. Retomemos, pues, algunas de las ideas iniciales expuestas en primer capítulo de nuestro estudio para demostrar nuestra tesis: *Metropolitano* describe una errancia de la mente a lo largo del recorrido de un trayecto en metro y, a pesar de la voluntad unitaria de su autor y la idea previa de composición, está estructurado fragmentariamente como espejo de la *forma mentis* del hombre contemporáneo y única forma de sintetizar los datos de nuestro pensamiento disperso. El mismo autor nos confesaba en *Los años sin excusa* que concibió el poema como depositario heterogéneo de todo tipo de datos que surgían en forma de emanaciones de la mente:

Mis interrogaciones no tendían a la formulación de ideas, a ordenar los elementos abstractos de un pensamiento hecho de fragmentos de filosofías, de fórmulas de inteligencia aprendidas e instituidas, recogidas al azar de la cultura e hilvanadas por la necesidad de la congruencia, sino a aliviar la necesidad de representarme a mí mismo pensando el mundo, de situarme imaginativamente en el mundo en el que estaba pensando. Era la vocación del poema. Pero, ¿sería un poema acerca de qué? Parecía tener que ser un poema acerca de todo. (Barral, 1978: 94)

Queda resuelta de esta manera cualquier duda acerca de la adscripción del poema de Barral a la tradición canónica del poema extenso moderno. Recuperemos de nuevo la tesis de Paz y veamos cómo – aunque lógicamente Barral no llegó a conocerla– coincide en todos los aspectos (composición y recurrencias) con la definición que nuestro capitán Argüeyo daba de *Metropolitano* en la edición de 1966 de su poesía completa, *Figuración y figura*¹⁵⁰: «*Metropolitano* es un poema unitario cuyos temas están ordenados según un sistema de acumulación y de recurrencia de ciertas sensaciones de la experiencia urbana» (Barral, 2003: 315). Una evidencia –siguiendo la tesis de Paz– de esa alternancia entre recurrencias y alteraciones sorprendidas viene representada por la visión de la temporalidad en el poema: sincrónica y heterogénea al mismo tiempo. El sincronismo está presente en el propio planteamiento formal de la composición, que es en realidad un solo poema –estructurado conforme a un sistema de acumulación–; pero dividido en ocho secciones distintas que no se suceden unas a otras, sino que más bien se superponen. *Metropolitano* está concebido

¹⁵⁰ *Figuración y figura* (1966) recoge *Las aguas reiteradas* (1952), *Metropolitano* (1957), *19 figuras de mi historia civil* (1961) y *Usuras. Cuatro poemas sobre la erosión y la usura del tiempo* (1965). Lo interesante de esta edición para nuestro estudio es que incluye notas aclaratorias que dan la clave para la mejor comprensión de las secciones de *Metropolitano*. Como apuntaremos después en el capítulo dedicado al extenso poema de Robayna, es habitual que los poemas largos de difícil interpretación sean reeditados posteriormente con un paratexto con anotaciones e identificación de sus citas. Ya ocurrió de modo similar en las notas posteriores de *La tierra baldía* de T. S. Eliot.

desde una sucesión de poemas –como un hecho temporal– y refleja a su vez la duración dilatada del proceso artístico en el tiempo. Nos importa mucho este aspecto del poema como forma de argumentar la adscripción de este a la tipología del nuevo poema extenso. Como consideró Tomás Sánchez Santiago, el armazón expresivo de texto de Barral «se sujeta en una sarta de planos compactos pero con una delgada ilación entre sí» (Sánchez Santiago, 2010: 61). Es decir la «ilación» entre los bloques estróficos de *Metropolitano* parece responder a una lógica estructural articulada similar al ensamblaje de los vagones del tren metropolitano, engarzados tenuemente para que se sucedan sin rupturas (véanse los anexos 3.1 y 3.2); pero también para que tengan cierta autonomía entre ellos, como ocurre con los personajes del poema que se pasean por los conductos del metro. Esto sucede entre los diferentes cantos e, incluso, entre las diferentes estrofas de cada poema que no se ensamblan mediante conectores (de ahí, a veces, la falta de cohesión). Por ejemplo, suele ocurrir que a una descripción le sigue una valoración reflexiva o una conversación entre personajes. Todo ello –y ahí radica a veces la dificultad del poema– sin previo aviso expresivo.

3.4.2. Arquitectura íntima del poema: fases de la «catábasis»

Rige el poema de Barral una superestructura previa al poema dispuesta de manera calculada e intencionada. Los documentos privados del poeta muestran la evolución de la arquitectura íntima de la composición y la progresión de su proyecto (véanse los anexos 3.1 y 3.2), así como los cambios de ensamblaje que realizó por sugerencia de los lectores prematuros a los que mostraba el «monstruo» que iba redactando en sus noches de insomnio. Finalmente, el conjunto se estructuró en cinco secciones que son a su vez ocho largos poemas o «cantos», aunque el conjunto puede entenderse como un conjunto ensamblado de dos grandes apartados:

1. El que componen «Un lugar desafecto» y «Correspondencias» («Timbre», «Portillo automático», «Puente» y «Mendigo al pie de un cartel»).
2. El constituido por «Torre en medio», «Ciudad mental» y «Entre tiempos».

A pesar de la unidad, a través del título de cada uno de los cantos Barral logra mantener tal independencia entre las diversas partes que impide considerarlas secuencias, porque la idea de Barral no era que un título siguiera a otro –como una sucesión cualquiera–, sino que

cada una de ellas se superpusiera a las demás en un imaginario y único eje temporal. La disposición definitiva de los diferentes cantos del poema fue sugerida por Castellet, como afirma en una nota del 11 de julio de 1956 en el *Diario de trabajo*:

Castellet dijo que *Ciudad Mental* era la parte que se le resistía con más terquedad y aquella en que creía echar más en falta puntos de apoyo para la lectura. Su *remarque* es absolutamente cierta y así se lo he dicho. Y de ahí hemos pasado a considerar si el hecho de que *Ciudad Mental* apareciera casi al principio del poema era o no era un grave inconveniente. Lo es y yo he apuntado soluciones siempre sobre la base de conservar la simetría. ¿Por qué?, preguntaba Castellet. Y en efecto, ¿por qué? Suya es la idea del nuevo orden expositivo del poema, que desde ahora suscribo y que además de quebrar la simetría (puramente maniática), lo que en el fondo es un acierto, facilita sin duda la interpretación anecdótica narrativa del poema. (Barral, 1988: 80-81)

El viaje subterráneo al que nos invita Barral tiene mucho de dantesco y no solo por su punto de partida. En el poema se guía al lector a través de un proceloso periplo de la mano del sujeto poético –como cautivo de la caverna platónica– debatiéndose entre los meandros de la exterioridad y la interioridad del metro para reflexionar sobre el tiempo y la escisión que provoca en la existencia humana. En términos generales, se podría decir que el poema está construido según el esquema clásico de viaje de conocimiento y viaje en el tiempo descendiendo a las épocas más cavernosas, con el fin de retornar al estado larvario del ser humano; pero, centrándonos más en el poema en sí, digamos que su estructura interna traza un círculo según el siguiente itinerario:

1. Sumersión en el túnel o poema.
2. Errancia por el mundo subterráneo y visiones escatológicas.
3. Emersión desoladora a la ciudad arrasada.
4. Sumersión final al abismo y premonición apocalíptica.

No obstante, este viaje a lo desconocido se estructura externamente en ocho partes o cantos superpuestos unos a otros en un mismo eje temporal de manera que –a excepción del primer canto, «Un lugar desafecto», que es programa y prólogo del poema– podrían leerse siguiendo un orden aleatorio. Nos aproximaremos a cada una de sus partes respetando el orden definitivo del autor e intentando detenernos tenuemente en algunos de sus propios versos, que son el mejor ejemplo para iluminar nuestros comentarios y la única forma de no caer en el error de cierta línea crítica de *Metropolitano* que elucubra sobre el texto sin citarlo o se aleja tácitamente de él. Nuestro objetivo en las páginas siguientes no será tan solo descifrar el sentido del poema, sino más bien –a través de la exégesis

expresada canto a canto– disfrutar de las sensaciones y de su misterio evitando el parafraseo elucubrador de los secretos mejor guardados del poema.

3.4.2.1. «Un lugar desafecto»

Esta sección –llamada en un principio «Habitantes»¹⁵¹– fue compuesta en 1953 o 1954, con anterioridad a la redacción del conjunto del poema a partir de 1955, y constituye la expresión de su posicionamiento poético. Este prelude inicial –mencionado muchas veces como antonomasia de su poesía– tiene cincuenta y siete versos distribuidos en siete estrofas irregulares marcadas por pausas que separan los distintos motivos del poema. Se trata de un híbrido entre verso libre y silva compuesta por treinta y dos endecasílabos, veintiún heptasílabos, tres eneasílabos y un tetrasílabo. La composición –debido a su métrica y tipología– da una sensación de caos y desorden tanto en la lectura como visualmente; como si el lector, tras la expresión intrincada de sus versos despedazados, estuviera desentrañando un mensaje críptico y oculto. Otro aspecto formal importante, que constituye un rasgo de cohesión en todo el poema y se instituye como un estilema de la voz propia de Barral, es la presencia de esticomitias (siete en total en «Un lugar desafecto»). Le sirven a Barral para introducir un aspecto nuevo y cambiar el modo enunciativo, resaltando así enunciados rotundos y sentenciosos que se muestran al lector como piezas inconexas de un fragmentado discurso. Un ejemplo de esta resonancia personal del autor sería el verso «Cometemos un círculo que dura»¹⁵², que separa la parte descriptiva del poema de la reflexiva. Este verso –enmarcado entre espacios por el poeta– es el eje de la composición y nos remite a una cuestión casi ontológica en la determinación genérica del poema extenso: el presente intemporal de «cometemos» traza el ciclo del eterno retorno como una metáfora del eterno fluir del paso del tiempo que representa el *modus operandi* del cosmos desde Heráclito. El hecho de que Barral titulara de esta misma manera el segundo capítulo de sus memorias (*Los años sin excusa*) evidencia la importancia de dicho verso en su poética:

Penetraré la cueva
de bisonte y raíl riguroso,
la piedra decimal que nunca

¹⁵¹ En una nota de su *Diario de trabajo* del 11 de julio de 1956 declara: «*Habitantes* es un feo título. Sería mejor, citando a Eliot, *Un lugar desafecto*» (Barral, 1988: 81).

¹⁵² Recordamos que esta y todas las citas de *Metropolitano* han sido extraídas de la mencionada edición de la poesía completa de Barral a cargo de Carme Riera.

conoce.
Soy urgente
y frágil, de alabastro.

Iré.

Iré al angosto
pasadizo sin dolor que habitan
y por la larga espalda de las sombras
sobre el viento de vidrio.

[...] Quisiera
averiguar si aún el pacto antiguo
puede ser entendido, si allá arriba
en el fragor de torres,
de supliciada primavera –lejos
del muro que tallaron– vive. (Barral, 2003: 73-74)

«Penetrar la cueva» (no «en la cueva») representa un ejercicio de *catábasis* hacia las simas de nuestro mundo, pero también acceder de manera introspectiva al conocimiento desde el no saber del desconocimiento («por la larga espalda de las sombras»). Se trata de una declaración de intenciones del autor que clarifica el tono general del poema, presenta al yo poético («penetraré», «soy urgente», «iré», «quisiera averiguar», «pregunto») sumergiéndose en un lugar subterráneo –correlato objetivo discordante con el medio natural y la intemperie– y manifiesta las inquietudes del poema. La inmersión en la «cueva» representa el intento de descubrir algo oculto desde una perspectiva platónica. Este será un símbolo recurrente en toda la composición y, sobre todo, la asociación –mediante las palabras clave «bisonte» y «raíl»– de los no-lugares de la cueva platónica y el túnel del metro urbano, representantes de dos tiempos que fusionan presente con pasado o mundo prehistórico y moderno. Desde los albores de la historia –parece querer decirnos Barral–, el hombre ha sentido un extrañamiento con el medio natural y se ha recluso en espacios artificiales para vivir en comunidad; sin embargo, esto ha provocado un distanciamiento con el medio y no ha logrado solventar la incomunicación entre hombres. Esta nostalgia atávica –de tintura rilkiana– alude a la ya perdida esencia de la vida humana en nuestra civilización occidental: de un lado, un tiempo lleno de resonancias comunales, olvidado e inmemorial, que el poema de Barral quiere hacer recordar; de otro, un espacio o una mancomunidad de vida compartida, libre de amenazas y diferencias. Sirva para ilustrar lo dicho el soliloquio del menesteroso en «Mendigo al pie de un cartel» apelando de nuevo a ese tiempo pretérito. Esta cuestión de la evocación nostálgica de un tiempo perdido va a dejar resonancia en el resto de su obra hasta su último libro de poemas, *Lecciones de cosas* (1986). Veamos cómo en el poema «Un dudoso recuerdo» vuelve a resurgir el mito de la Arcadia:

Pero la vida era fácil y feliz, gratuita
incluso para la vieja loca y el lobo moribundo.
Nadie tenía nada ni debía al vecino
ni deseaba nada que no hubiera escondido.
Ni siquiera yo mismo, tan chico y sin jugar. (Barral, 2003: 292)

La realidad recreada es un fracaso. Tan sólo mediante el conocimiento y la conciencia («¿El doloroso vínculo nos ata / las sangres y las frentes?») de esa escisión se puede evitar el caos final. Como trasfondo de este conflicto, cristaliza T. S. Eliot¹⁵³ (el epígrafe del poema reza «Here is a place of disaffection») o la tercera parte de *Cuatro cuartetos*, «Burnt Norton», transcurrida en el metro londinense. Cierta modo narrativo, el tono meditativo, los diálogos y el monólogo dramático elotiano influyeron de manera considerable en el poema de Barral. Sin embargo, resulta curioso que el poeta barcelonés confesara en diversas entrevistas leer mal en inglés o que negara en ocasiones las coincidencias entre su poema y las largas composiciones del poeta americano. Sin embargo, es cierto que las similitudes entre ambos parecen provenir no tanto de la lectura directa de los textos de Eliot, sino de la influencia que sobre él tenía Gil de Biedma, quien en 1955 estaba traduciendo – precisamente en la editorial Seix Barral– el famoso ensayo *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot. Otra de las posibles lecturas inspiradoras durante el proceso de redacción de *Metropolitano* –sobre todo en lo que respecta al uso del monólogo dramático– fue por el año 1957 la del libro de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*. Con respecto a todas estas posibles filiaciones, Barral declaró que más que una influencia directa lo que existe es una voluntad de separarse de la estética de su tiempo y de la tradición hispánica:

El influjo de Eliot en *Metropolitano* es, desde luego, aún más palpable. No se trata ya de hacerse cargo de un recurso de estilo que guíe el poema, sino de la adquisición interesada de todas las posibilidades de elaboración de una poesía no sometida en ningún caso a la

¹⁵³ Sobre la influencia de Eliot y *Cuatro cuartetos* en *Metropolitano* léase el artículo «Metropolitano: ex-céntrico y centrífugo» (2010) de T. Sánchez Santiago. Por nuestra parte, a pesar de los epígrafes, las citas del poema de Eliot y la idea general de la crítica, apreciamos una mayor proximidad entre el poema de Barral y *La tierra baldía*; sobre todo en lo que se refiere a la polifonía de voces que habitan la composición, los diálogos imposibles e inconexos que nos dan cuenta de la incomunicación humana y la palabra poética como resorte que reordena el caos y da sentido al mundo. Sobre este aspecto volveremos en el comentarios de cada uno de los cantos. Al respecto, Carlota Casas Baró ha escrito lo siguiente en su artículo «Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma» (2010): «... Y es que como en *The Waste Land*, en *Metropolitano* apenas si se entiende prácticamente algún pasaje en una primera lectura, pues los versos de Barral comparten con el poema de Eliot su complejidad conceptual, pero también la léxica y la semántica. Del mismo modo, la voz poética en *Metropolitano* –la voz del poeta según aclara el propio Barral años más tarde–, como la voz de la conciencia que habita la tierra baldía de Eliot, recoge y engloba cierta multiplicidad de voces con las cuales, y pese a no tener nada que ver, se identifica y, en cierta manera, habla a través de éstas en poemas como *Portillo automático*, *Puente*, *Mendigo al pie de un cartel*, *Torre de en medio* y *Ciudad mental*. Multiplicidad de voces que ni en *The Waste Land* ni en *Metropolitano* llegan a entenderse» (Casas Baró, 2010: 166).

tradicón hispánica... En otras palabras, el presente total que es *Metropolitano* es un *presente pensado*... En él actúan también los datos inmediatos de la conciencia..., los balbucesos formados a priori del establecimiento de un juicio y la capacidad previsora que consigue imaginar lo futuro. De todo ello se alimenta la simultaneidad de *Metropolitano*. (Sánchez Santiago, 1991: 44-45)

Por nuestra parte, suscribimos la tesis de gran parte de la crítica y, especialmente, de Sánchez Santiago que ve en Eliot el maestro indiscutible del poema de Barral y la latencia de ambos poemas elotianos, incluso en los aspectos formales: «... los recursos estilísticos que hacen de *Metropolitano* un poema sobre el tiempo descansan en el magisterio de Eliot, sobre todo en las reflexiones de *Four Quartets* a propósito de su naturaleza» (Sánchez Santiago, 2010: 10). No es nuestro objetivo entrar en la polémica acerca de la cuestión de la cala que el poeta metafísico tuvo sobre Barral y, por nuestra parte, consideramos legítimas las reservas del autor de *Metropolitano* a reconocer los ecos de estos poemas en el suyo. Al lector corresponde una valoración en este sentido. Por otra parte, el propósito de discernir aspectos comunes entre *Metropolitano* y otros poemas extensos contemporáneos nos lleva a considerar que existen –digamos– algunos rasgos o temas recurrentes «de época» presentes en algunos poemas afines a *Metropolitano*, como *El puente* (1930) de H. Crane. Aunque no haya constancia directa de que Barral leyera el texto de Crane, un escollo importante en ambos poemas es la mezcla de voces –como en *La tierra baldía* o *Cuatro cuartetos*– que suenan en ambos irrumpiendo sin previo aviso y tejiendo su fondo sonoro. Como en el poema de Barral, en la sección «El túnel» del poema de Crane el poeta capta la conversación de unos viajeros del metro. En otros aspectos, parecería que algunos instantes de la composición del americano dialogaran con el poema de Barral. Veamos cómo en el texto de Barral cristalizan ecos de *El puente*:

Surges entre los muertos con la cuenta y un pacto renovado / De viviente hermandad.
(Crane, 2012: 113)

... se oyen ya los timbres. El rumor / de vagones moviéndose / bajo la tierra, la insistencia / del movimiento es el sonido / de otros rostros, también bajo tierra. (Crane, 2012: 145)

Las gramolas del Hades en el cerebro son / Túneles que se dan cuerda a sí mismos, y el amor / Una cerilla usada flotando en el orín. (Crane, 2012: 147)

En el apéndice de *Usuras y figuraciones* el poeta barcelonés anotaba también que el título «alude a la contrastada densidad de percepción entre el subterráneo y el mundo a la intemperie» (Barral, 2003: 205). El contenido del canto sugiere la idea de que el hombre habita un espacio no natural y enajenado, que se revuelve contra él porque incumple un

«pacto antiguo». Recordemos que, como hemos señalado en el punto anterior, se trata de un «pacto» sobre todo nominal, basado en el cumplimiento de que lo nombrado ha de ser eso mismo y no otra cosa. Solo «en el fragor de las torres», mediante la creación literaria y la indagación en el poema que se está creando, puede ser restituido ese acuerdo del hombre para así conferir significación al mundo creado por él: «Quisiera/ averiguar si aún el pacto antiguo / puede ser entendido». Frente al hombre actual, en el que rige la lejanía con respecto a los objetos, el hombre primitivo percibía el significado trascendente de las cosas. La labor poética ha de pretender sacralizar la palabra reimpregnándola de un significado nuevo o de otro que permanece oculto tras la corteza de la cotidianidad y la «usura» del tiempo. Aceptado ese artificio, el poeta puede refundar su identidad y la palabra se convierte en la mediadora mágica que nos conduce a lo oculto, lo desconocido y, por tanto, prodigioso: «... es otra vez poema; / la palabra empezada prevalece / y mide el mundo sus instantes fuera».

Las referencias metapoéticas al texto, que repetidamente se está escribiendo entre los blancos o silencios del poema, alcanzan su expresión en estos versos: «...Un hueco / cercado de silencio inviolable... / ... es otra vez poema; / la palabra empezada prevalece...» (Barral, 2003: 75). Retomamos a través de ellos la idea mallarmeana del silencio y la infancia como estado del no-hablar o del descubrimiento de la palabra asociados ambos a la poesía, como un epílogo de plenitud comunal en que las palabras no son necesarias y «hablábamos en silencio» o balbuceando. Hay, por otra parte, alusiones también a la estructura fragmentaria –asociada al tren metropolitano– en la disposición de los versos de «Un lugar desafecto»:

La imprecisa figura repentina
se nutre de peligro.
Cambia
 regresa
 crece
medita las estrellas y las une. (Barral, 2003: 74)

Otro de los aspectos programáticos del texto es el que está referido a la muerte en el mundo contemporáneo. No es extraño que entre las lecturas preferidas de Barral se hallara *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours* (1975) de Philippe Ariès. A Barral le resultaba intolerable la falta de aceptación con que el hombre actual recibía la muerte y el hecho de que se hubiera convertido en tabú hasta el punto de intentar

esquivarla tomando medicamentos o procurar maquillarla expoliando a cada cual su derecho a morir en el plazo establecido por la Naturaleza: «Oh bóveda, pregunto / si acaso es éste el tiempo convenido, / si el plazo que pusiste se consuma» (Barral, 2003: 74).

En este canto, además, se anuncian los temas que se desarrollarán en los textos siguientes, las «Correspondencias»: el tiempo, tema central de la composición; el desfase entre el ritmo vital propio y el tiempo cronológico («¿Mas quién impedirá que un tiempo corra / más ágil que otro tiempo?»); la incompreensión mutua entre sexos y del hombre consigo mismo; el aislamiento del hombre contemporáneo («la soledad del árbol se propaga»); y, por último, su conciencia del cataclismo final («Se oye llover sobre el metal amarillo / morir el agua sobre el agua viva»).

3.4.2.2. «Timbre»

Esta composición, llamada durante el proceso de redacción «Cuarto Metropolitano» y compuesta –como consta en su *Diario de trabajo*– desde finales de enero de 1956 hasta el 19 de febrero del mismo año, inicia la serie «Correspondencias», una *suite* poemática –al estilo de Baudelaire– de cuatro composiciones, que tienen en común la sensación de terror ante la vida dentro del túnel y la manifestación –desde diferentes ángulos– del desajuste entre el tiempo vital y el tiempo cronológico; así como la inarmonía de las relaciones humanas. En unas palabras leídas por Octavio Paz en un homenaje a Barral, este declaraba que el título «correspondencia» da la clave para la interpretación del poema:

Recuerdo mi emoción al leer, hace mucho, uno de sus primeros libros: *Metropolitano*. Me extrañó el título. Sin embargo, uno de los poemas me dio la clave: «Correspondencia». Un «metropolitano» es un sistema de comunicaciones, una red que une a una estación con otra. En cada sistema de «Metro» hay algunas estaciones que comunican una estación con otra, se llaman «estaciones de correspondencia». Y esto es la poesía de Barral. En primer término: metropolitana, poesía de la ciudad, poesía urbana, poesía de un hombre civilizado, con todas las angustias de los que vivimos en las terribles y maravillosas ciudades modernas [...] *Metropolitano* y, en su centro, la *correspondencia*. Esta palabra enlaza a su poesía con una filosofía que es la base de la poesía moderna: la «teoría de las correspondencias» de los románticos alemanes y Baudelaire. «Todo se corresponde, todo rima», el mundo es un sistema de señales, de llamadas y respuestas. Así, el *Metropolitano* de Carlos Barral es una metáfora del universo entero... (Paz, 1999d: 1209)

En las diferentes «correspondencias» se establecen relaciones diversas entre ese yo poético urbano y poco definido que recorre los pasillos del metro y la exterioridad: en «Timbre»,

por ejemplo, se establece a partir de una llamada del exterior; en «Portillo automático», mediante una inmersión en el mar; en «Puente», a través de dos personajes que exponen momentos de su frustrada sexualidad; y, por último, en «Mendigo a pie de un cartel» el poeta entra en contacto con un mendigo que monologa en los pasillos del subterráneo. Cada parte de esta serie representa una correspondencia entre las diferentes líneas del metro que se pueden escoger en los pasillos o de estas con la amenazante realidad exterior. Las cuatro composiciones simbolizan una especie de sinfonía que empieza a modularse a partir del sonido de una llamada de teléfono o un telefonazo.

Alrededor, a veces,
 los objetos se ponen en contacto,
 difíciles de pronto,
 como si no quisieran
 guardar nuestra conciencia construida.
 Y allí, en lo más íntimo
 de la otra parte circular, estalla
 un ruido. (Barral, 2003: 76)

Ese «timbre», al que alude el título de la composición, informa bruscamente –como confesó Barral en su antología de 1966– de la muerte de alguien. El mencionado sonido estentóreo, que quiebra las relaciones familiares («... estalla / un ruido. Un tallo de espinas / urge en la atmósfera, penetra / las actitudes familiares» [Barral, 2003: 76]), parece sugerir la toma de conciencia del sujeto poético para recordar su origen («restituye su selvática forma a la memoria»), tomar conciencia de su muerte, iniciar el periplo por los pasillos del metro y conectar con otra realidad ajena a sí mismo y habitada por objetos e individuos tan alienados como él. Toda la composición se estructura en torno a la imbricación de imágenes («estalla un ruido», «un tallo con espinas», «como lobos famélicos», «muerden en soledad», «timbres afilados», «punzan en las membranas», «un flagelo que irrita») que constituyen una isotopía semántica del vacío, la soledad, la desafección y el despojamiento del hombre ante la muerte («antes que el último silencio se destruya»). Este tema de hacer recordar al mortal cómo los objetos exteriores quebrantan las relaciones humanas y la agresión que estos producen al hombre –por el simple hecho de existir– será un *leitmotiv* a lo largo de toda su obra. Veamos, por ejemplo, la asociación entre el comienzo de «Timbre» y un poema posterior, «Quebranto de vidrio», de *Lecciones de cosas*:

Te conviene saber / que cada nuevo encuentro con el mundo insidioso, / cada nueva
 agresión de lo aparente / –aunque fuera diáfano y tranquilo– / y de las gentes aunque
 sosegadas / es injuria penúltima y, a veces, / se hace injuria constante. (Barral, 2003: 277)

En alguna ocasión, los más allegados a Barral han confesado que *Metropolitano* describe un paseo suburbano por los infiernos de la ciudad en una noche tortuosa de copas. De ahí quizá proceda cierta asociación hecha por el propio autor entre su poema largo y «Evaporación en alcohol» de *Usuras*, donde nos advierte también de la inminencia del «último silencio» y el paso inexorable del tiempo, manifestados en este caso –como una premonición– en el entorno y en los ojos de un perro:

Zozobrar en lo blanco, ser apenas / capaz de nadar sobre la sábana / y quedarse en la duda hasta que el perro / salta. / Y contemplar sus ojos de animal superior / y el péndulo del tiempo en su mirada. (Barral, 2003: 241)

Se trata de un texto, podríamos decir, «atropellado», que responde (según el autor) a una voluntad de imitación de la técnica «surrealista». En el *Diario* Barral confesó también las intertextualidades y filiaciones que nutren los versos de esta sección, tales como el «antetexto»¹⁵⁴ de unos versos de Calímaco extraídos por el poeta de la edición de E. Cahen. Con respecto al epigrama XVIII¹⁵⁵ calimáqueo, en el poema surge fragmentada la voz admonitoria de la conciencia que –desde el cenotafio vacío– reclama la inmersión en el trasmundo de «branquias abisales» al que habría tenido que ir a parar el naxio Licos, muerto en un naufragio: «*Licos el mercader. / Ven a verle a su tumba*». La letra en cursiva –como en otros momentos de *Metropolitano*– resalta lo transcrito en una voz distinta a la del sujeto poético. El cadáver del mercader de Naxos no ha sido hallado y su féretro permanece inhabitado y «despacioso» en una playa de arena; pero es atravesado ahora por unos niños que saltan de un lado a otro de la vida mientras crecen y se precipitan sin saberlo hacia su propia muerte movidos por la acción inexorable y erosionadora («las rojas erosiones») del tiempo. Entre el mundo de los vivos, simbolizado en los niños –en «los mentideros de la infancia», dirá en «Portillo automático»–, y el de los muertos solo existe un vínculo común: el perpetuo movimiento circular. Veamos cómo el poeta invoca al difunto que perdió su

¹⁵⁴ Nos referimos –según la terminología de Genette– a los epígrafes del poema.

¹⁵⁵ «No sobre la tierra ha muerto Licos de Naxos, sino que en la mar / ha perdido su nave y su alma / cuando volvía, mercader, de Egina; sobre la húmeda llanura / flota el cadáver, y yo, su tumba, no guardo sino el nombre vano / y el clamor de estas verídicas palabras: Guárdate del mar, / navegante, después que ya se han puesto las Cabrillas» (Barral, 2003: 316). Los versos de este epigrama XVIII fueron traducidos por Barral a partir de la antigua edición de E. Cahen, *Callimaque* (1922). La traducción que damos corresponde a las anotaciones añadidas por Barral en su antología de 1966. Para nuestro estudio, hemos revisado también la versión de L. A. de Cuenca y M. Brioso citada en la bibliografía, *Calímaco. Himnos, Epigramas y fragmentos* (1980).

cuerpo y su alma invitándole a mostrarse –desde un eterno «traspáis» de órbitas móviles– a través de su voz o la de Calímaco:

Pero ya recordamos.
Tú no existes.
No estás bajo la tierra.
Ningún lugar sino el perpetuo movimiento
en que residas, que nos llame. Oímos
tu voz al transparente.
Oigo tu voz.
Oigo tu voz. (Barral, 2003: 77)

Tras la invocación al de Naxos, el yo poético –entre una multitud «de espantosa presencia»– emprende un periplo descorazonador hacia la misma muerte por las «veredas extrañas» de los pasillos del metro. En este sentido, el poema de Barral conecta con el pensamiento barroco (Donne, Góngora o Quevedo) y el existencialismo europeo de su tiempo. El tiempo vital, como una carrera precipitada hacia la muerte, y la misma vida –con sus desasosiegos– manifestándose como un engaño que nos perturba («algo turbio, un flagelo que irrita, nos confunde») a lo largo del camino:

No podemos
volvemos, nos empuja
el mundo puerta a puerta. Guillotinas,
rápidos corredores, escaleras
mecánicas, paredes
juntas en la penumbra hacia el sepulcro. (Barral, 2003: 78)

En busca del cadáver, el poeta –como la Esposa de *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz– pregunta a los objetos, a las criaturas y al mismo Licos sobre del paradero perdido:

¿No respondes? ¿O nunca nos dirás
quién eres?

¿Quién ha visto un cadáver? ¿Quién ha visto
de pie, llorando, a un hombre que no existe,
con mortaja de peces, que buscaba
otro cuerpo?
¿Sabe alguien
de un verde hueso antiguo? (Barral, 2003: 78)

Reaparece de nuevo el incomprensido y recurrente rechazo humano a la muerte («tu nombre nos incrusta en un mundo que apartamos inútilmente desde siempre») y la llamada de atención de los objetos –la vibración que provoca el paso de los vagones del metro

nocturno— que nos advierten de la inconsistencia de lo mundano («esa torre sin sombra») y de la pronta llegada de la muerte con su hecatombe final:

Vibran
los andamiajes, los puentes en lo vivo
del ánimo que cruzan, y esa torre
sin sombra que habitamos un instante
teme por sus cimientos, como cuando
al pie pasan los rápidos nocturnos. (Barral, 2003: 79)

3.4.2.3. «Portillo automático»

Estamos ante la más impenetrable —según Jaime Gil de Biedma— de todas las «Correspondencias». El título alude al cierre de puertas de los vagones del metro (los *portillons automatiques* del metro de París); o, en la jerga marinera, a los portillos de las embarcaciones que aíslan una zona de otra. En una nota del 19 de febrero de 1956 (ver anexo 3.1) en su diario, Barral manifestaba la alegría por el hallazgo de un «vehículo argumental» o un punto de partida para la «Segunda Correspondencia»: «las frustraciones eróticas de Odiseo durante un trayecto en metropolitano». Como correlato objetivo, Barral aclara en sus notas explicativas de la edición de 1966 de *Figuración y figura* que la idea había surgido del recuerdo de las sensaciones provocadas en una de sus inmersiones de buzo en el mar de Calafell. Por otra parte, como nos cuenta en sus memorias, en aquellos años vivía culpabilizado y obsesionado por la imagen del cuerpo ahogado de un amigo al que no pudo salvar, el pintor Juan Guillermo. La composición se inició el 22 de marzo de 1956 y el 8 de abril se dio por concluida sin demasiada satisfacción por su parte. Precisamente, en una nota de ese mismo día en *Diario de trabajo*, realizaba una valoración del canto como necesario en el andamiaje del poema completo, aunque poco significativo en cuanto a contenido y expresión: «En este momento me parece un poema malo o al menos insignificante (a Yvonne también), pero necesario en la mecánica del libro» (Barral, 1988: 73). El poema, en efecto, mantiene —en concordancia con el mundo abisal y extraño al que se refiere— un tono monocorde y poco sonoro.

Los temas de esta correspondencia son la soledad del ser humano, dentro del túnel y rodeado de seres que hablan idiomas distintos («el concilio alrededor innúmero del

hombre») y la epifanía del instante percibido de forma distinta cuando uno está sumergido en el agua:

Pero en este momento
los veloces sistemas de la sombra,
los círculos profundos nos parecen
una pausa de tiempo interrumpido. (Barral, 2003: 80)

Sumergirse en el agua, para Barral, es como tomar conciencia de su propia individualidad y alcanzar –aprehendiendo un instante desprendido de la rueda del Tiempo– el aislamiento absoluto del mundo circundante. Las distintas voces que se escuchan en el poema advierten –con un discurso elotiano externo a la voz de poeta– de la percepción interna del tiempo, diversa para los diferentes seres:

... «Han sido las edades,
son los días, pasan las estaciones,
y, una a una,
las células que engendran, que se hacen
árbol en las entrañas»...
No dijeron
que el tiempo se apartaba
tanto de lo previsto. Nadie dijo
«en un cierto momento empieza el mundo». (Barral, 2003: 80)

Tanto el momento del cierre de puertas del vagón de metro como el instante de inmersión en el agua representan –como en «East Cocker»¹⁵⁶ de Eliot– el ya mencionado «intersticio» o *lapsus interrumpens*: la anhelada captación del presente amenazante que «de nuevo rompe a correr y empieza una medida». Y así, esa ilusión de vivencia de temporalidad y de la destrucción de las secuencias temporales sincronizadas en un presente mental se ve frustrada porque el mismo mar («el verde espejo», que es la muerte) nos arrastra y «nos empuja con mayor fuerza que la piedra» hacia el vientre que rueda:

Ni fue posible ver, ni fue posible
palpar la linde amarga,
ni descubrir la relación que había
entre el dorso brillante y el olvido. (Barral, 2003: 81)

¹⁵⁶ En el poema extenso de Eliot hay continuas referencias a la ilusión de poder captar la esencialidad del tiempo a través de la epifanía del momento intersticial. Destaquemos dos referencias de *Cuatro cuartetos*: «En el punto inmóvil del mundo en rotación. Ni carnal ni descarnado, ni desde ni hacia; allí, en el punto inmóvil, está la danza, ni movimiento ni detención»; o «Sin el punto, el punto inmóvil, no habría danza y la danza es lo único que existe» (Eliot, 1995: 87).

ni más hojas del árbol en reposo.

Enrique Badosa lo sentenciaba en una de las primeras reseñas que se hicieron sobre el poema en estos términos:

Metropolitano es, en síntesis, el poema de la dificultad de comunicación que pesa sobre el hombre, es el poema del deber de acatar esta urgencia, esta necesidad y este deseo de comunicación. (Badosa, 1957)

Para el diálogo transcrito, Barral se inspiró, por un lado, en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, novela que estaba leyendo con entusiasmo en ese mismo momento («es una obra casi perfecta» [Barral, 1988: 74]¹⁵⁷; comentó); y, por otro, en la traducción de *Le Square, nouvelle* de Marguerite Duras versionada por Barral en el número 117 de la mítica colección «Biblioteca Breve». El original de Duras había ya sido publicado por Gallimard en 1956 y recoge la transcripción de un diálogo que sostienen en un *square* (jardincillo rodeado de verja que abunda en Francia) una criada contestataria y un vendedor ambulante cobarde y conformista. Su conversación simboliza el cotejo de dos posturas antagónicas ante la vida, que quizás puedan llegar a conciliarse algún día solo si mantienen la capacidad de seguir hablando. La traducción de Barral apareció firmada por «C. B. Agesta» y no iba acompañada de prólogo ni notas. En una nota del 27 de septiembre de 1957 –en un diario paralelo a *Diario de Trabajo*– manifestó abiertamente en qué medida este ejercicio de traducción le sirvió como fuente de inspiración para el poema que estaba redactando: «A primera ojeada en las páginas impresas mi traducción de la Duras hace buen efecto. Las traducciones son buen ejercicio, pero ésta, además, tiene su parte en *Metropolitano*» (Barral, 1993: 40). El diálogo transcrito en cursiva en «Puente» –como ocurre en *La tierra baldía*– no descansa sobre una progresión dramática; no hay acción lineal ni interacción pregunta/respuesta, sino monólogos entrecruzados que se aproximan y distancian. Este aspecto polifónico del poema resulta interesante para nuestro propósito, como se ha expuesto en la primera parte de nuestro estudio. En efecto, *Metropolitano* reproduce dos aspectos comunes a muchos poemas extensos modernos: la «transgeneridad» y la polifonía textual o la incursión en el discurso de voces ajenas a la del sujeto poético. Son, en este

¹⁵⁷ Nota del 26 de abril de 1956 en *Diario de Metropolitano*. Como advierte Luis García Montero en un apunte de su edición de *Diario*, *El Jarama* tuvo una importante repercusión en el grupo de Barcelona. El mismo Jaime Gil de Biedma –aunque decepcionado por el estilo de Sánchez Ferlosio– en su diario confesaba: «He escuchado ya tantos elogios de *El Jarama* que me ha faltado tiempo para ir a la librería... De *El Jarama* llevo leídas unas cincuenta páginas y es verdad que es un impresionante retrato de la baja clase media madrileña» (Gil de Biedma, 1991: 24).

caso, voces de un hombre y una mujer que van circulando por el aire a bandazos como ocurre en el poema de Octavio Paz «Conversación en un bar» de *Libertad bajo palabra*. Estos cambios de interlocutor y tono entre personajes plantearon a Barral un gran problema desde el punto de vista rítmico y no pocos momentos de sequía creativa. Veamos cómo lo manifiesta en una nota del 21 de mayo de 1956 en *Diario de Metropolitano*:

Algunos monstruos desestimados. La composición en diálogo que se anunciaba fácil se me hace progresivamente más escabrosa. Son los cambios de interlocutor y por lo tanto de tono los que plantean mayor dificultad. (Barral, 1988: 75)

En el diálogo, una de las voces es una mujer (según anota el autor en su antología de 1966, *Figuración y figura*) que expresa –sirviéndose de imágenes del campo semántico del textil para expresar la virginidad– su trauma al haber sido violada y la pérdida de la esperanza en un futuro mejor:

*Yo era entonces
bajo el brocado amargo, bajo el paño
ancestral, igual en esperanza a los que viven.
Medía el tiempo por venir, doblada el lienzo intacto.
Pero hicieron
algo con tanta prisa,
algo sordo y profundo
que cambiaron las sílabas del tiempo.* (Barral, 2003: 84)

La figura de esta mujer anónima, que evoca la primera vez que fue penetrada por un hombre, es equiparable a Filomena o a la mujer que Eliot nos presenta en «A Game of Chess» en *La tierra baldía*. Como ha señalado la estudiosa Carlota Casas, se pueden establecer paralelismos entre las conversaciones de ambas:

What shall I do now?
What shall I do? I shall rush out as I am, and walk the street.
With my hair down, so. What shall we do tomorrow?
What shall we ever do?¹⁵⁸ (Eliot, 2009: 33)

*Entonces tomo en brazos,
en ánimos, mi parte más gravosa
y echo a andar por la calle
al azar, adelante, adonde sea
hasta que cesa en un lugar y olvido.* (Barral, 2003: 84)

¹⁵⁸ «¿Qué hago ahora? ¿Qué haré? / Me saldré como estoy, recorreré la calle / Así, con el pelo suelto. ¿Qué haremos mañana? / ¿Qué haremos nunca?» (Eliot, 2009: 34).

El hombre, por su parte, añora el paraíso perdido de la adolescencia¹⁵⁹ antes del viaje hacia la madurez y evoca el recuerdo de un baile de domingo. En este fragmento, el hombre describe un *lapsus interruptus* y la epifanía de un instante en que, resguardándose del agua de lluvia, conversaba con otras personas bajo los pórticos de los edificios mientras observaba a través de los cristales un desfile de parejas bailando abrazados:

*Recuerdo que en los días
de lluvia,
algunos años antes de aquel viaje,
la gente acostumbraba a pararse en los pórticos.
Se hacían las fronteras
débiles bajo el agua y más desnudas
y entraba compañía por el cuerpo.
En las grandes ventanas
del local rumoroso descubrían
su turno las parejas, y a los brazos
del solitario por su leño triste,
las ramas del solo
venía el fruto dulce...* (Barral, 2003: 83-84)

En este diálogo trenzado, resurgen además dos temas recurrentes en todo el poema: el angustioso e inexorable paso tiempo y la imposibilidad («si no fuera imposible») de aprehender el instante presente como causa directa de la soledad y la insatisfacción:

*—Las grandes alegrías,
las sorpresas felices que usted dice,
lo blanco en un momento, nadie sabe
si es una vez o muchas.
O si es mejor estarlas aguardando
al borde de los otros, que estar vivo
mientras duren los tiempos...* (Barral, 2003: 83)

*Y desde entonces corre,
roza apenas mi pausa
y es siempre, siempre tarde, y es estar
después continuamente en el olvido...* (Barral, 2003: 84)

¹⁵⁹ Decía Gil de Biedma que a partir de los doce años nada importante sucede en nuestras vidas. El mito personal del retorno a la infancia o, en el caso de Barral, a la adolescencia constituye un tema recurrente en los poetas de la «Escuela de Barcelona», entendido como la recuperación de un tiempo ya pasado diferente al presente y desde el punto de vista de la nostalgia de un hombre que ha perdido la juventud. La concepción mitopoética de Barral es muy similar a la idea de mito personal que Gil de Biedma ha señalado en diferentes ocasiones: «El mito es una especie de abreviatura universal de la experiencia; una explicación de lo que somos en términos de lo que hemos sido y ya no seremos nunca. A los 40 años puede verse» (Gil de Biedma, 2002: 43). Sobre este mismo tema, léase el artículo de J. Julià publicado en *Barralianas*: «Sobre el mite de la infantesa».

Y la dialéctica entre la afección o tiempo interior y la temporalidad externa y su distinta medida:

*A veces a esta hora
oigo sonar las hojas y comprendo
por qué el rumor del mundo
(que tiene una medida)
no nos deja escapar y por qué vuelve.* (Barral, 2003: 84)

El mismo título del poema («Puente») alude al tiempo del agua heraclítico que pasa casi sin darnos cuenta y a la cuestión de cómo habitamos puentes y construcciones artificiales, mientras la verdadera realidad —la del hombre en contacto consigo mismo y con los demás— y el tiempo real cíclico se nos escapan como agua que pasa por debajo y casi no vemos. En este canto, el término «puente» es bisémico y se refiere tanto a la construcción arquitectónica como a los cigñales de la máquina del metro, que transforman el movimiento del vagón de rectilíneo a circular:

*—Sin más nos olvidamos.
Estábamos mirándonos y pasa
ligero nuestro mundo entre los ojos,
el agua con viveza debajo de los puentes
y el tiempo de estar solos y estar juntos...* (Barral, 2003: 85)

El canto concluye describiendo —con una extraordinaria precisión en el uso de términos de mecánica¹⁶⁰ («bielas», «resortes», «lábaro», «ejes»)– la vuelta al estado de incomunicación humana y el eterno retorno al río de la vida simbolizado por este viaje en metro hacia la incertidumbre y el desmoronamiento final:

*Golpean las bielas
o el lábaro los ejes principales
y el hombre, rueda adentro,
gira en el mundo oscuro, como trigo
de pronto por las aguas al poniente.* (Barral, 2003: 85)

¹⁶⁰ La «biela» es una barra que sirve para transformar el movimiento de vaivén en otro de rotación o viceversa. Los términos «puentes» y «lábaro» también son piezas mecánicas que aluden a la transformación del movimiento recto en curvo. Este aspecto resulta, por tanto, bastante significativo en el planteamiento obsesivo de *Metropolitano* sobre la cuestión de la dialéctica entre un tiempo cronológico (lineal) y otro tiempo interno (circular y repetitivo).

3.4.2.5. «Mendigo al pie de un cartel»

Cuarta y última «Correspondencia» de *Metropolitano* iniciada en julio de 1956 y concluida el 15 de agosto del mismo año. En su gestación y después de escribir los primeros versos de este poema —llamado en principio «Piel»—, se desprendió de ellos dando como explicación en su diario que eran versos «regaladamente sensuales» y que, por el contrario, estaba buscando un tono más seco para este canto. Como reza una nota del 18 del mismo mes, ya había en el autor una cierta prisa por dar fin a la redacción del poema y publicarlo:

Decididamente a fines de agosto el poema debe estar listo; luego un mes para los últimos apuntes, y en octubre al editor¹⁶¹. Si no fuera así se me echaría encima 1957, y entre dudas y oportunidades quién sabe cuántos meses más. (Barral, 1988: 83)

En este canto, hay de nuevo alusiones a la vida primitiva y a una cierta inocencia: el revisitado tema lucreciano del enfrentamiento entre el hombre natural y el histórico. Otras influencias apuntadas por la crítica son: «Poème a l'étrangere» (1943) de Perse, en su atmósfera viscosa y enrarecida o el estribillo («*Il n'y a pas d'amour heureux*»); de unos versos de L. Aragon en *La Diane Française*; y, finalmente, otra posible referencia es la de Rilke con el «Soneto XIX» de *Sonetos a Orfeo*, obra que tradujo y publicó en la colección «Adonais» en 1954.

Según las notas aclaratorias de la edición de 1966, en el canto «hablan el lisiado y la hoja del periódico sobre la que las monedas caen». En efecto, el discurso referido del yo poético pertenece a un mendigo mutilado que increpa a los viajeros en el corredor del metro. Apuntemos, además, que el tratamiento polifónico de esta sección está poco elaborado, si tenemos en cuenta que tanto la hoja de periódico como el ciego reproducen el mismo tono que la voz del sujeto lírico. Se trata, por otra parte, de un motivo —este del ciego pidiendo y el poeta como único mortal que puede cantar su grandeza humana— que Barral adaptó directamente de Rilke, aunque tras esta imagen resuenan ecos de la imagen clásica de la ceguera como forma absoluta de sabiduría. El ciego de «Mendigo al pie de un cartel» — como un «tiresias» capaz de leer el oráculo a los transeúntes del metro— proclama en su soliloquio un tiempo atávico de estadio primigenio, de ingenuo encuentro entre el ser

¹⁶¹ En principio, como confiesa en *Los años sin excusa*, *Metropolitano* iba a publicarse en «una serie editorial inexistente y de vocación artesana, que se proponía sacar Camilo José Cela desde su revista *Papeles de Son Armadans*» (Barral, 1978: 196).

humano y las cosas, de paralización del paso del tiempo y de sorpresa por la realidad circundante. En la Prehistoria o en las sociedades preindustriales, como rezan los versos de este canto, lo externo acechaba al hombre, pero existía la comunidad y la hermandad («rueda caliente de las manos») entre los hombres que se repartían equitativamente la «piel» y los triunfos de la caza:

—*Ab, no olvidéis el día
del cazador ni el tiempo en que la piel fue repartida,
cuando era la amenaza común y se escuchaba,
tan tensa detrás de ella,
esa rueda caliente de las manos...* (Barral, 2003: 86)

Este estado auroral de la humanidad —origen de la palabra poética— parece inspirado también en la visión de lo mítico que el escritor italiano Cesare Pavese expuso en 1950 en su artículo «El mito»:

Las imágenes, que son siempre las mismas en un determinado individuo y que relampaguean en el fondo de la conciencia, están vivas porque aún no se han resuelto en evidencia poética o en claridad racional, e irán irradiando calor, tanta promesa de luz, que son en definitiva fuegos o faros de nuestra conciencia. Estos mitos individuales nos interesan ahora en cuanto gérmenes de toda poesía. (Pavese, 1987: 350)

El esfuerzo declamatorio del tullido en la vía pública —el texto se inicia con el término interjetivo «ah», inicio oratorio de evocación nostálgica de un tiempo ya perdido— tiende a recordar a los transeúntes un tiempo anterior en que los objetos, el aire o la posesión de los cuerpos no tenían un sentido patrimonial. Un estado atávico ya perdido —similar a la «Edad de Oro» quijotesca— en que «no existía lo tuyo ni lo mío» y había una relación auténtica con las cosas. Volvemos así a uno de los temas recurrentes de *Metropolitano* que aporta verdadera cohesión: el pacto antiguo entre el hombre y la exterioridad «amenazante». Estos versos que inician el canto fueron «peritados» por Jaime Gil de Biedma en una carta¹⁶² aludida en *Diario*. Su amigo consideró que el primer verso —demasiado largo— tenía un ritmo y perfil métrico bastante borroso y deslavazado como para un inicio de texto. De hecho, le hizo algunas propuestas léxicas, le planteó acortar el texto modificando el final —tenía «un molesto deje de inefabilidad rilkiana»— y le recomendó algunos encabalgamientos

¹⁶² Tras recibir una carta con el original de «Mendigo al pie de un cartel», Gil de Biedma le responde con una misiva («Carta a Carlos Barral») desde Nava de la Asunción el 29 de agosto de 1956 con el peritaje del poema y la propuesta de algunas modificaciones léxicas y de tipo métrico. Hemos tenido acceso a ella a través de los textos anexos al final de la edición de *Diario de Metropolitano* de Luis García Montero. También se halla publicada en el epistolario de Gil de Biedma, *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*.

que modificaron la primera distribución de algunos versos. La valoración general que su amigo hizo de la composición pareció dejarle frío:

Me gusta y me parece bueno. Pero te aconsejo, antes de pasar a trabajar el poema siguiente –y creo que postrero–, unas semanas de reposo; lo digo porque en este poema me parece ver casi imperceptibles síntomas de fatiga: es bueno, pero se nota en algo que no ha sido realizado «con *amor*» –hay impaciencia y un cierto prurito por salir del paso. (Gil de Biedma, 1988b: 240)

Pese a la mordacidad de Gil de Biedma y la brecha pasajera que abrió en la relación de los dos amigos esta misiva, hemos de romper una lanza a favor de este canto en lo que respecta a la simbología y la sensualidad lingüística. Además del término «piel» –recurrente en toda la composición– al que nos referiremos, se aprecia una distribución simbólica en torno a dos aspectos contrarios: por un lado, el de un pasado idílico marcado por la exterioridad y el contacto humano representado por el abrazo de la «piel» integradora («rueda», «ramas», «raíces», «orilla», «reino azul», «paisaje», «fuerza», «amor», «manos»...); y, por otro, el de un claustrofóbico presente de soledad y desolación encarnado en la presencia desintegradora de la «sombra» («espiga», «muñón», «lindes», «oquedad inmundada», «labio inútil», «cemento», «hospital», «heridas en gangrena», «muro», «sangre envenenada», «recinto», «negra soldadura»...) Otro de los temas abordados en este canto es el de la soledad y la imposibilidad de las relaciones humanas simbolizadas por la palabra «sombra». El término «piel» –repetido en la composición doce veces– resulta bisémico, significando, por un lado el deseado trofeo y el medio natural de abrigo en la Prehistoria; y, por otro, como símbolo del erotismo del que el tullido se halla excluido. El contacto sexual –inaccesible al ciego– se manifiesta aquí como única forma de solidaridad afectiva y de restablecer el «pacto antiguo» de las relaciones humanas. Por otra parte, el discurso declamatorio del mendigo parece reclamar del transeúnte la limosna, valorando tan solo de esta manera las relaciones afectivas de los demás para con él:

*... No, no mintáis:
el reino de la piel es lo que importa,
lo blanco en el descuido,
los escarpados del amor, las lindes
del corazón con el espacio...
Y esta es también la piel:
donde comienza a doler,
donde se interna a contracuerpo.
Yo os digo que es vuestra.
Venid a ver la piel, venid a darme
parte en el reino azul. ¿Oh escasa*

mi parte de todo esto! (Barral, 2003: 86-87)

La referida polifonía textual se muestra de nuevo cuando, tras el largo lamento del tullido, habla la hoja de periódico sobre la que el mendigo ha puesto el platillo, depósito de las monedas de los transeúntes. Barral, en letra cursiva y con un entrecomillado¹⁶³, nos da la pista de que el discurso referido surge de la voz de la hoja de periódico. Debe de tratarse de un periódico sensacionalista que increpando narra la noticia de la violación de una muchacha, seguramente la mujer anónima de «Puente»:

*«De entre todos aquellos terribles locatarios
¿cuál obró por instinto?
¿Quién dijo a la muchacha No por primera vez?
Porque todos oyeron su grito y acudían
y con sus cuerpos taparon el objeto tan triste,
pero un instante tarde y escuchaban
el sonido de la destrucción...»* (Barral, 2003: 88)

El canto concluye con la retomada voz de un sujeto poético titubeante que describe cómo un viajero ofrece al ciego su limosna con una moneda («estaño transeúnte» y «gotas acuñadas»), única forma en nuestra sociedad mercantil de solidaridad humana y posible hermanamiento. De aquella prehistórica «rueda caliente de las manos» solo queda el gesto misericordioso del transeúnte, que en modo alguno resarce al hombre de la imposibilidad de redención social y de una existencia en común:

Estaño transeúnte
deja caer sus gotas acuñadas
de negra soldadura sobre el grito.
Las sílabas sucumben... Pero el hombre...
... ¿quién leerá su sentencia sobre el muro
prometedor?
¡Oh piel feliz, no ocultas
en tus odres la sombra confinada! (Barral, 2003: 88)

Como hemos apuntado, el mal tratamiento de la polifonía y este final retórico, solemne y teñido de desolación no agradaron a Gil de Biedma. A pesar de la recomendación de su amigo, Barral no acertó este epílogo tan nerudiano, seguramente porque su idea era la de

¹⁶³ Cabe señalar, a favor de nuestra argumentación, que ya Barral en su edición anotada de 1966 advirtió al respecto: «Los entrecomillados, tanto en uno como otro tipo de letra, indican “lecturas”, palabras exteriores, que el poema asimila a la parte del poeta o a la de sus personajes» (Barral, 2003: 315).

mostrar que ni el placer sexual en el «reino azul» ni el goce de la «piel» compartido eran accesibles a todos.

3.4.2.6. «Torre en medio»

En el *Diario de trabajo* este canto fue llamado «Tercer Metropolitano», siguiendo el criterio del orden de la composición. En cuanto al título, el autor dudó entre «Torre en medio», por su posición intermedia en el poema y el erotismo que rezuma la pieza, y «Paso de Memoria». La composición se inició a principios de junio de 1955 y quedó concluida —a excepción de la última estrofa que dejó inconclusa para su posterior revisión— el 20 de enero de 1956. Este largo periodo de gestación responde a que se le resistía el final, como apunta en una nota de su diario del mismo día del final de la redacción:

Ensayé varios finales. Se produce una y otra vez algo como la dislocación entre el ritmo y la materia. La metáfora marina rebasa los límites «poéticos» del poema y le aplica inevitablemente una cola de fantasía. (Barral, 1988: 63)

El poema está concebido como una invocación —en primera persona— al estilo de la poesía clásica. La fuente de lectura aquí son de nuevo los *Himnos* de Calímaco, concretamente el IV («A Delos») donde Asteria (nombre primitivo de Delos) recibe a Leto y hace posible el nacimiento de Apolo sin escuchar las amenazas de la celosa Hera. Parece ser, como confiesa en su diario, que en el periodo de la composición estaba enfrascado en la lectura de libros de viaje como *Les navigations d'Ulysse* de Berard. El inicio del poema, según sugiere Gil de Biedma, tiene un encabezado —por el encuentro con una isla— similar al poema «Atlantis» de Auden:

Pero fue en un instante
real aquella orilla
blanca, diurna de ciudad,
aquella
populosa cultura,
vid,
que viene
por cima de los montes al encuentro. (Barral, 2003: 89)

Aunque en la composición hay rupturas de tono y demasiadas yuxtaposiciones, el ritmo estrófico es bastante regular y equilibrado al evitar el díptico y la estrofa larga. Las primeras imágenes del canto describen el peregrinaje individual e interior de la llegada por los aires a

una ciudad blanca del litoral isleño. Tal como declara en dos notas de 9 de junio de 1955 de su *Diario*, esta Ítaca ya destruida –la ciudad al final estalla en mil pedazos– se representa en forma bastante borrosa, como una metrópoli subterránea superpuesta sobre una pequeña ciudad isleña «con flores plantadas en latas de petróleo»:

Una fijación narrativa; el poema debe referirse a una ciudad bajo un sol de justicia, blanca y nítida como un cuadro de Villá (Miquel) sobre Ibiza. Como Mykonos [...] ¿Puedo pensar en Ítaca como en Micenas o en Tirinto? La imagen superpuesta debería relatar una ciudad pobre y ruda. Una teórica urbe provinciana con características meridionales. (Barral, 1988: 56)

Quizá lo que Barral quiso expresarnos –de manera simbólica y plástica– era la experiencia de un urbanita paseando por una ciudad atemporal abierta a la experimentación de estímulos externos. Con esta pieza, el poeta de Calafell se adscribe a una larga tradición de autores –pensamos ahora en Italo Calvino con *Las ciudades invisibles*– que sitúan sus experiencias literarias en ciudades inexistentes. Lo cierto es que, sea como fuere, este canto transmite una posición menos nihilista que el resto de la composición y cierto optimismo esperanzador con respecto a la vida urbana contemporánea. Veamos cómo lo expresa en su diario:

El centro del poema, una imagen desarrollada que centrarse el mito de la ciudad positiva, el equivalente estructural del muro a parcelas de trágico... En la imaginaria total, tender a intemporalizar el paisaje urbano oponiendo la ciudadela casi rural a elementos de suburbio de gran capital moderna. (Barral, 1988: 56)

Con respecto al espacio en *Metropolitano*, hay que señalar que los escenarios que hemos ido presenciando en el poema no se corresponden con un marco urbano objetivo, sino más bien representan una yuxtaposición de espacios alejados de un *locus amoenus*. Como ocurre con el tiempo en el poema, tampoco hay una geografía reconocible; nos situamos entre el microcosmos del túnel de una ciudad moderna y la vastedad de un universo atávico y arcano. No se trata tampoco –tal y como hizo Juan Ramón en su poema *Espacio*– de un lugar redivivo tras su pérdida o evocado por la memoria. Al respecto, el crítico J. A. Masoliver Ródenas en «Carlos Barral o las pasiones de la inteligencia» apuntaba la influencia de Guillén en la visión geométrica de la ciudad moderna que Barral tiene en *Metropolitano*:

En la voluntad de crear una poesía desprovista de todo localismo, donde las imágenes tengan una función sensorial y a la vez reflexiva, y a la voluntad de oponer a un mundo mítico, atemporal, el moderno mundo de la técnica, los modelos son

inevitables. Guillén en su visión geométrica, en la búsqueda de la esencia geométrica de los objetos más ocultos o ignorados para cargarlos de vitalidad. De Eliot el aspecto contrario: la percepción del caos que lleva a la reflexión. (Masoliver Ródenas, 1974: 11)

La ciudad del canto –podría decirse– es un multiespacio caleidoscópico donde el presente genera futuros y remite al pasado perdido y desconocido. En palabras de Sánchez Santiago, la ciudad se muestra como un «palimpsesto mental» (Sánchez Santiago, 1991: 63) o como el teatro dantesco donde sucede el poema. La novedad radica en cómo la acción se sitúa en varios espacios simultáneos correlativos a los diferentes tiempos planteados. La ciudad se muestra como un espacio infernal o abisal («bóveda», «branquias», «edades resguardadas», «materia sepultada», «simas», «minería», «penumbra», «sombras», «sepulcro» ...), por el que deambulan seres como el mendigo o los personajes de «Puente», condenados a la incomunicación y el desarraigo. Además del metro, hay que destacar la relevancia de que las únicas realidades concretas de todo el poema sean unos geranios plantados en unos bidones, un café, la ópera y unos rótulos luminosos.

Con respecto al espacio, la dinámica del *Metropolitano* gira en torno al contraste entre lo interior (espacio creado por el hombre para proteger su integridad física) y lo exterior (espacio imaginario y alucinatorio ajeno a la naturaleza humana). El espacio interior o subterráneo actúa, además, como símbolo del abismo existente entre hombre y naturaleza. Es una realidad que podríamos emparentar con la caverna platónica, el Averno o la prisión calderoniana, cuyos habitantes son meras siluetas («la larga espada de las sombras») que viven extrañados con respecto a la naturaleza externa e incomunicados entre sí; pero recordemos que en la caverna platónica además de los prisioneros, los portadores de objetos que van pasando y las sombras de los objetos y los hombres, había también un eco de voces cuya multiplicidad no podían identificar los prisioneros de la caverna; sin embargo, constituían una sola voz ajena e incomprensible. Con respecto a la cuestión del espacio en *Metropolitano*, Carme Riera en «Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)» ve una voluntad por parte de Barral de enmarcar la realidad del poema en unas coordenadas espacio-temporales que se corresponden con la Barcelona de los refugios antibombardero durante la Guerra Civil:

En el poema, la ciudad moderna («la fourmillante cité, cité pleine de rêves», como escribió Baudelaire) llena de sueños, pero también llena de trampas y socavones, de aristas, de

ruidos abominables, devastadora, pútrida y casi siempre observada desde las entrañas, esto es, desde el túnel del metro, desde la oscuridad viscosa, es el principal y casi único marco. Esta ciudad, aunque aparezcan alusiones a París, es Barcelona, la Barcelona de la infancia de Barral, impúdica, con vísceras al aire a causa de los bombardeos, socavada para construir refugios, minada por los obuses, la imagen que globaliza esta ciudad *underground* que el poeta crea en *Metropolitano*. (Riera, 1990b: 62)

En cuanto a la estructura de «Torre de en medio» –el canto más extenso de todos–, responde una vez más a una disposición casi matemática concebida previamente. En una nota de 2 de julio de 1955 en *Diario de Metropolitano* traza la estructura del canto según el siguiente esquema:

Partes: 1. Sorpresa ante Ítaca. 2. Reconocimiento de las dulces esencias urbanas (elementos muy singularizados, de abstracto a concreto). 3. Posesión de Ítaca. 4. Disolución de la conciencia en la imagen y desvanecimiento de ésta. 5. Naufragio en la oscuridad. Probable parte extensa: la 3ª. (Barral, 1988: 57)

Estudiemos esta serie a partir del esquema previo planificado por Barral en su *Diario*:

1. «Sorpresa ante Ítaca»: Abarcaría los veintitrés primeros versos de la composición en los que, en primera persona y con un tono prosístico, el protagonista metropolitano llega a una isla y se topa con una construcción humana –una fortaleza–, símbolo de las creaciones desafectas del hombre y los obstáculos de este para entrar en contacto con lo exterior. El texto abarcaría desde la subida del yo poético a la superficie tras una prolongada estancia nocturna en el túnel a través de su imaginación visionaria («Volvía a los lugares / recientes, repetía / las aguas, tarde siempre / para enfilear los pasos escogidos» [Barral, 2003: 89]), hasta el encuentro y la llegada sorpresiva a una ciudad fantasmal en una isla fortificada («edifican tierra sobre la tierra plazas firmes fortificadas hacia el mar» [ibíd.]) en la que el poeta espera ser acogido («¿Conocen la causa y nos darán socorro?» [ibíd.]).

2. «Reconocimiento de las dulces esencias urbanas»: Del verso vigésimo cuarto («Casi sin preguntar toqué su suelo» [Barral, 2003: 90]) hasta el sexagésimo noveno («Y anduve / sobre el andén simétrico y a solas» [Barral, 2003: 91]) se inicia el viático –a plena luz– del yo metropolitano por una nueva ciudad prestando atención a los estímulos externos. El encuentro con esta y el estallido de la luz hacen aflorar el lado positivo del poema. Se reaviva la esperanza del pacto antiguo cuando se describe la «colisión» en armonía con la tierra y el equilibrio entre la piedra y una parte del cuerpo que bien podría ser una extremidad:

Casi sin preguntar toqué su suelo.
Recuerdo el peso extraño,
la balanza del cuerpo poco a poco
presente y cómo iba
cerrándose, y el mundo
veloz, en cambio, y leve de la piedra
desorbitada en derredor... (Barral, 2003: 90)

El crítico Jordi Jové, en su estudio sobre la obra poética de Barral, señala la importancia de este momento epifánico de «Torre de en medio» como uno de los momentos climáticos de *Metropolitano*:

Hay un momento, como si la luz diurna hiciera funcionar una lógica distinta, en que confía en la ciencia del hombre, quizás dispuesta a devolver ese pacto antiguo, y a dar solución a esa melancolía del mundo antiguo frente a la era mecánica. Quisiera de nuevo alcanzar esa concordia, pero la ve como un proyecto imposible, o se pregunta si existió alguna vez. Sobre todo porque al pisar la ciudad la sensación de temor, o la difícil salida, permanece, aunque sea recuerdo.(Jové, 1991: 77)

Nos hallamos, de nuevo, ante uno de los momentos de revelación del poema no exento de ribetes de delirio que, como hemos apuntado al abordar los ejes temáticos de *Metropolitano*, coincide con la detención del tiempo en un presente intersticial ubicado entre «dos ráfagas» de tiempo: «¿Qué pausa / escogería, qué intersticio / entre dos colisiones, entre choques, / qué paso entre dos ráfagas?» (Barral, 2003: 90). Aunque no sabe o no puede andar por ese espacio temporal ignoto –quizá inventado por su conciencia–, su confianza en su verdadera patria que es el lenguaje le guía instintivamente. Ese ente o ese «alguien» del poema que le guía en el viático no se le manifiesta de manera corpórea, sino a través del lenguaje («los miembros de la voz»). Ya inmerso en el «adentro», el viajero pierde la noción del paso inexorable del tiempo («de un golpe cesó la piedra rápida en mis sienes») y, como un *flâneur*, reinicia la errancia por la ciudad fantasmal descubriendo esperanzadoramente los aspectos positivos de la construcción humana (calles, bulevares, edificios, puertas, cafés, andenes, rótulos...) Los versos siguientes invocan al olvido y celebran una experiencia nueva y pura de la ciudad, como declara Jové, representando la «respuesta al primer clima de desolación» con que se abría *Metropolitano*:

Vías alegres comenzaron, soplos
edificados, persistentes
ánimas cielo arriba, bulevares
de espejo, frondosos. Andaría
por los vidrios oblicuos entregando
de aparte mi memoria,

iría al centro de la red, al sitio
desde el que se es vertido,
si alguien cerrase tras de mí las puertas
y borrarse mi rastro a lo que viene
siguiéndome. Si el agua
lustral brotara y fuese sin recuerdo. (Barral, 2003: 90)

Otro de los logros de esta sección es el dominio que Barral muestra del discurso referido al reproducir, casi al dictado, todo lo que va encontrando como paseante. Si antes nos referíamos a la polifonía textual y a cómo la voz poética se dispersaba asociada a múltiples voces que iban asomando espontáneamente en el discurso, ahora se provoca el mismo efecto a través de lo que Aurora Albornoz llamó el «anuncio-collage». El monólogo del sujeto poético da paso a una situación narrativa elíptica que nos instala en la acción de abrir la puerta de un local público («Si en un lugar de súbito se abriera...»), entrar a un café con un rótulo luminoso que reza «CAFÉ DE LAS NACIONES» y captar al vuelo la pregunta deshilvanada de una conversación con tintes surrealistas («¿Por ventura tienen ustedes cuernos de cristal?» [Barral, 2003: 91]). Resulta paradójico que sea justo en este periplo por la ciudad fantasma –un no lugar producto de la imaginación del poeta disociado ya de las coordenadas de tiempo y espacio– cuando se haga la primera referencia en todo el poema a una situación cotidiana en un *topos* localizable (el café de las Tres Naciones existía y existe en Palma de Mallorca) y «real». El *collage* incluye también un fragmento en letra cursiva de los *Himnos* de Calímaco (un texto poético dentro de otro) pronunciado quizás por la voz-guía: «—Al oeste del águila el recinto / según fue al tiempo de fundar» (ibíd.).

Tras lograr detener las horas y tener conciencia de su *Aion* («vi las horas internas»), cristaliza la presencia del anhelado guía que lo conducirá por ese espacio nuevo donde es posible reinventar el lenguaje y, al mismo tiempo, nombrar lo conocido como nuevo. El poeta –ya poseedor de una nueva lengua («el centro de poder») inventada por él y liberada de la corrosiva «usura» del tiempo– transcribe entusiasta todo aquello que redescubre «renombrándolo» a través de su discurso. El resultado de su tarea es el poema que se está escribiendo y, como si de un *mise en abîme*¹⁶⁴ se tratara, se autorreferencia verbalmente como «un texto de gargantas y ojos». El placer y el esfuerzo de la escritura emerge así de un cumplir con esa obligación que exige al creador el llegar al extremo del lenguaje

¹⁶⁴ *Mise en abîme* en semiótica literaria «es un procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto –o lo esencial– de las estructuras de la obra en que se inserta» (Marchese y Forradellas, 2006: 269).

incendiando palabras para cerrar –con la plenitud del discurso poético– la finitud vacía de la lengua cotidiana. Se trata en el caso de *Metropolitano* de introducir –mediante la escritura– un valor nuevo de alejamiento de lo que resulta próximo y conocido; es decir, de encuadrar esa distancia que nos separa de la muerte y lo extinto:

Vi las horas internas.
Paralelas armadas,
en guardia, las aristas
me condujeron y una voz perpetua,
y advine al centro del poder.
Fue un texto de gargantas, de ojos. Grave
al unísono. Llegaban
en el preciso instante, transgredían
sus cuerpos permutando
la parte de cabello dividido,
cambiando los caminos.
Yo quería
ir por ellos.
Y anduve
sobre el andén simétrico y a solas. (Barral, 2003: 91)

3. «Posesión de Ítaca»: Esta parte, que comprende del verso septuagésimo al centésimo octavo, describe por fin el encuentro del sujeto poético en un vagón de metro («carroza esmaltada») con el amor «pandémico». Barral nos quiere transmitir así el triunfo de lo dionisiaco sobre lo apolíneo –en una línea similar a la de los poetas simbolistas y su fascinación deslumbrada por los fortuitos encuentros sexuales en la ciudad– y cómo la animalidad y el primitivismo persisten aún en el ser humano. El protagonista se entrega ahora azarosamente a un abyecto pasatiempo carnal que evidencia la fragilidad del hombre, condenado a buscar su otra «mitad vacía» ignorada, y cómo el deseo sobrepasa al objeto deseado («¿Qué importaba que acudiera sin verme?»). Veamos cómo –tal y como lo pondrá en práctica de nuevo en su primer libro de memorias¹⁶⁵– relata la consumación del acto sexual y el triunfo de lo dionisiaco con un lenguaje imbuido de sensualidad e imágenes de violencia sexual:

Rocé el borde, y apenas
tomados de las uñas,
envueltos en lo múltiple por todo,
entramos cuerpo a cuerpo,
adentro de los muros

¹⁶⁵ Compárese la descripción de este encuentro amoroso con la prostituta con otros descritos en *Años de penitencia* (p. 113 y p. 125).

abyectos del amor. ¡Oh ira,
las medias solas,
que reparten la risa entre los dientes!
–Ven. Ven. Escucha
la aplicada costumbre
de agua.

Los brotes cómo estallan,
y tallos en seguida,
inician inminentes ademanes,
se adentran, puján, rompen
las láminas de espera y nos inundan. (Barral, 2003: 92)

Según Jaime Gil de Biedma, en este canto se narra «el encuentro fortuito con una prostituta» y hasta el mismo Barral en sus anotaciones a la segunda edición habla de «una aventura venal en esa ciudad desconocida». Sea auténtica o no, esta experiencia –quizá inspirada también en algún poema de *Residencia en la tierra* de Neruda– representa el único momento de plenitud esperanzadora para restituir el malogrado pacto antiguo de reencuentro entre los hombres y la cristalización de la hasta ahora acariciada epifanía del instante. El erotismo y el sexo se plantean aquí en términos de Bataille, es decir, como la aseveración de la vida incluso en la misma muerte. Por lo mismo, el contacto sexual es tremendamente significativo en su andadura a través del conocimiento, en tanto que orienta la existencia del sujeto desde la soledad de su existencia en el túnel hasta la apertura hacia el Otro. Barral, en la línea de Lévinas, sitúa la presencia del Otro como forma de conocimiento y necesidad ética de huida de toda forma de egocentrismo. No se puede pasar por alto la maestría conceptista que demuestra Barral al aludir de manera simbólica al coito y sus elementos sin caer en el uso del vocabulario obsceno: «brotes» por eyaculación; «agua» y «el amarillo» por líquido seminal; «tallo», «tronco» y «vexilo» por miembro sexual masculino; «láminas de espera», «garganta opaca», «ramas» o «adentros» por vagina; y por último, el orgasmo expresado a través del verbo «fundirse» y la expresión de júbilo de la geminación exclamativa «oh sí». Cabe afirmar que, junto a «La dame à la licorne» de *Usuras* (poema onanista de estilo culterano dedicado a una muchacha que, creyéndose sola, se desnuda junto a una bicicleta), esta es una de las aportaciones más palmarias de Barral a la poesía erótica.

4. «Disolución de la conciencia en la imagen y desvanecimiento de ésta»: Temática expresada en los veinte versos siguientes, donde describe la inefable presencia de un intersticio («un punto allí entre cuerpos más sensible») como el «punto de eternidad»

elotiano que, en nuestro caso, coincide con un momento de éxtasis místico en que el cuerpo se diluye en una «sombra blanca sin memoria» y en un «nosotros» («con nosotros venían, no conmigo») ajeno a las coordenadas espacio-temporales. La presencia —de nuevo— de un reclamo publicitario en forma de rótulo de contenido deíctico («FÁCIL A TODAS PARTES / EN TODO TIEMPO. AHORA» [Barral, 2003: 93]) recuerda al habitante de este imaginario «traspáis» que se ha vuelto a poner en funcionamiento la rueda mecánica del tiempo y debe retornar inexorablemente al tiempo de la historia y al lugar de origen (el túnel del metro). Es entonces cuando la luminosa isleña ciudad imaginaria, «donde florecen los geranios cultos en los bidones de albayalde» (ibíd.), estalla iluminando su mente fragmentaria («la ciudad / —más fuerte / rompió un aire sin límites— / saltaba en fragmentarias / luces») y cuando el sujeto ha de volver a introducirse en los túneles del metro («transito a la ola carbonosa») para esperar ansiosamente «el paso al otro sueño».

5. «Naufragio en la oscuridad»: En los últimos versos de «Torre en medio» queda la evidencia de que la aventura poética ha terminado. La experiencia alucinatoria se muestra lejana aunque intensa y, como declara Jové, «esas *islas* desconocidas devuelven al protagonista el desamparo, como un paisaje soñado en el que la sensación de *déjà vu* provoca mayor ansiedad y miedo» (Jové, 1991: 79):

¿Dónde había
visto la torre en espiral en medio
del oscuro relámpago, la palmera de Delos
oculta, los altares
ocultos desde el agua?
Porque no conocía
tierras al otro lado, ni otro paso,
ni obstáculo a los ojos en la suerte
inacabable.
Nunca
 había visto las islas
y eran casi recuerdo cuando estaban más cerca;
proa enemiga, riesgo.

Pasaba
 largo tiempo sin saberlas. (Barral, 2003: 93-94)

Este final, que tanto se le resistía a Barral —quizá porque el ritmo que quiso imprimir el poeta no se ajustaba a la compleja materia tratada—, describe de forma imprecisa la errancia y los zarandeos de la memoria moviéndose entre el presente y el pasado. Resulta, por otra parte, magistralmente simbólico y autorreferencial en tanto a que alude con estilo

gongorino al poema a través de símbolos de luz. Así, el canto que se está escribiendo es «la torre en espiral en medio del oscuro relámpago» que representaría –de forma oximoresca– nuestro pensamiento en ese eterno juego poético de inmersión y emersión del tiempo cronológico; pero también el hermetismo, la heterogeneidad y la complejidad del poema extenso que estamos leyendo. Añadamos que la imagen del «oscuro relámpago» ilustra el rostro de este poema en negativo, no solo porque trata de la imposibilidad de escribir desde la finitud del lenguaje, sino también porque nos muestra un tiempo abolido y un espacio devastado y desafecto. Todo esto lo expresa a través de una voz objetiva y –al tiempo– polifónica e impersonal; esto es, sin sujeto poético definido. Y además es negativo porque nos habla desde la disolución del lenguaje y la esperanza de volverlo a refundar. De ahí la ausencia de sentido –a veces– o el vacío de significado y, consecuentemente, la ruptura de la lógica y la destrucción de la sintaxis. Lo que al menos se mantiene firme y constante es el ritmo y también la serie de imágenes vertiginosas y azarosas que fluyen siguiendo un curso alucinatorio, peregrino y múltiple.

3.4.2.7. «Ciudad mental»

Sin tener en cuenta «Un lugar desafecto», que ocupa el primer lugar de este largo poema y fue compuesto con anterioridad a la puesta en marcha de la elaboración de *Metropolitano*, «Ciudad mental» se ubica cronológicamente en primer lugar. En una nota de su segundo volumen de memorias nos explica así las dificultades que supusieron los inicios de su gestación y el método de trabajo de este canto, que Barral llamó en su diario «Segundo Metropolitano»:

[...] el primer poema del libro fue (después de *Un lugar desafecto*, anterior a esta etapa), *Ciudad mental*, cuyos primeros versos, todavía sin organizar, llevan fecha 14 de enero. Dos días después existía una primera estrofa de diez versos de los que el poema no conservó ninguno. Tras un trabajo casi diario, de varias horas cada noche, el 26 obtuvo una estrofa de solo seis relativamente parecida a la cabeza definitiva del poema, que no aparece transcrita, formando parte de medio poema ya conseguido, hasta un mes después. La versión definitiva del poema completo no quedó lista hasta mediados de mayo. (Barral, 1978: 89)

En 1955, durante algo más de cinco meses, Barral trabajó con lentitud en la complicadísima elaboración de este poema. Aunque el poeta barcelonés se contradice a veces afirmando que «Ciudad mental» fue pensada como encabezamiento de *Metropolitano*, en un principio lo compuso para ocupar el segundo lugar de toda la composición. En sus memorias relata de

forma anecdótica que fue José María Castellet quien le sugirió la modificación del orden de los textos, porque consideró que esta era una forma muy brusca de iniciar un poema. Sea como fuere, pasó a ocupar el penúltimo lugar del «monstruo». Por nuestra parte, baste decir que quizá el plan inicial de Barral de encabezar *Metropolitano* con este poema hubiera sido el más lógico, en tanto que el protagonista –tras la observación de una ciudad arrasada en «Ciudad mental»– se introduce en el túnel, tal y como sucede en «Un lugar desafecto», para refundirla desde sus grietas. Si entendemos la metrópolis del poema como un espacio onírico de expresión simbólica que representa un ámbito verbal devastado por la «usura» y el mal uso del lenguaje sometido a su formulación convencional, debemos explicarnos entonces la mera presencia del túnel de metro o la cueva prehistórica como un espacio «mental» de reflexión acerca de la ontogénesis lingüística; y, por ende, entender la palabra poética en un sentido órfico de restitución de su sentido primigenio.

Siguiendo con la historia íntima del poema, no obviaremos que no solo no fue apreciado por Castellet como parte de un conjunto con una lógica interna y un ensamblaje previamente meditado por Barral, sino que apenas fue entendido por los colegas más cercanos a los que se lo envió. Cuenta Barral con asombro que incluso su íntimo Albert Oliart, tras varias explicaciones y comentarios «expresivos» por parte del mismo autor, no entendió nada al respecto de la composición. En el canto se describe –de nuevo– un peregrinaje onírico por la ciudad destruida a la que se ha accedido desde los pasillos del metro:

Aspira lo profundo
A envés de su materia sepultada.
Peldaños de repente,
el vértigo y los límites porfían.
El corazón intenta,
sube la tierra desolada. Sigue,
sucumbe el aire demasiado grave. (Barral, 2003: 95)

Esta sección está encabezada con dos versos del poema «Facile» de Paul Eluard: «Au centre de la ville la tête prise / dans le vide d'une place...»; sin embargo, la apoyatura textual, según el mismo autor, fue el poema «Opera verde» de Spender. El avezado Luis García Montero descubrió más tarde que realmente se trataba de un error y Barral se refería realmente a un poema de Auden en el que estaba trabajando Gil de Biedma. Con respecto a la interpretación del poema, en una nota de su *Diario de trabajo* Barral nos da algunas

claves de lectura sobre los lugares públicos descritos en el canto y el tema de la relación entre los hombres como eje axial:

La ciudad (señalada en el monstruo *Súbita piedra* ilustre) ocuparía por vía de análisis o casuística el segundo tiempo. Contendría entre ruinas la ópera verde y un Hotel *meublé* (pienso). En sus imágenes se debería contener el tema de la convivencia vista como huella. Deben ser ruinas esencialmente públicas o dichas como públicas. No, exactamente: públicas de algún modo. (Barral, 1988: 37)

Con la salida del túnel y la visión de una ciudad devastada, resurge en el poema el viejo tema apocalíptico de las ruinas tomado de la tradición literaria del Barroco y revisitado por Eliot en *La tierra baldía*. Como telón de fondo, hallamos correlatos de una geografía física correspondiente a lugares concretos vinculados a la historia personal del poeta: una ciudad alemana desolada («vegetal de dormidos») que Barral describe en *Los años de penitencia* cuando en 1950 visitó el país germano; o los descampados de la calle Mandri de Barcelona, lugar yermo y solitario («Como una aurora insomne / pasa la paz descalza por la acera») por donde solía pasear con su perro Argos a altas horas de la madrugada. Se trata, sin embargo, de un espacio inmaterial en el sentido de que es producto de la imaginación del sujeto poético que ve en ese ámbito de su mente agrietada un reflejo de las ruinas del alma del hombre contemporáneo que refunde la realidad nombrándola:

Expresa un nombre extraño.
Aquí, desde este centro sin rumores,
las sílabas se imparten, indecibles
objetos, voces nunca aplicadas.
Detrás de las almenas,
más allá de los pórticos habría, si un instante durase...
«Este fue el edificio de la Ópera,
un frontón de cartílago y de lágrimas
en lugar de estos hierros,
bajo el gran lomo verde coronado
de musgos y reptiles.» (Barral, 2003: 969)

Estos versos recuerdan a ciertos fragmentos de *Le Square* de Marguerite Duras en los que la protagonista se muestra desconcertada al ver que los mismos lugares se muestran diferentes con el paso del tiempo y todo parece distinto a como fue:

—A menudo no es nada importante, ni siquiera visible; pero mil naderías hacen que todo parezca distinto. Se diría que es a causa del propio estado de ánimo. A un tiempo se reconocen y no se reconocen los mismos lugares, las mismas gentes... (Duras, 1968: 21)

—A veces uno encuentra un edificio nuevo, recién terminado, que estaba en construcción la última vez que estuvo allí. Y está ahora totalmente habitado, rebosante de

rumores y gritos. Y lo curioso es que la ciudad no parecía superpoblada, y, en cambio...
(ibíd.)

La palabra y el acto poético representan para Barral el acto de re-creación del lenguaje en una tierra baldía y ya extinta:

La tierra se coagula
al pie de la lentísima substancia.
La tierra grumo a grumo, inhabitable,
amargamente impuesta en el vacío.
Terminada la tierra.

Como un viento
a ráfagas, la tierra que se ignora. (Barral, 2003: 97)

«La emoción hasta que no se nombra, no es nada», dijo en alguna ocasión queriéndonos manifestar que la realidad que se nombra es solo la que existe en el poema y en la vida. Por eso las realidades devastadas claman y gimen para ser nombradas y otra vez renacidas: «Horribles aberturas, lienzos turbios, / agujas rotas, bloques corrompidos / clamaban por su nombre ante tus ojos». Es decir, el supuesto sentido de *Metropolitano* nos remite a una realidad compleja resuelta solo en el mismo texto al desentrañar las palabras con las que se va construyendo «la voz futura de otra hacinada muchedumbre parietal». Esto nos da la idea de que en *Metropolitano* no estamos ante un espacio concreto, sino ante un paisaje mental, no solo porque es pensado sino porque es verbal y está constituido por palabras dichas como «burbujas murmuradas». Al verbalizarlas, cristalizan en el poema y constituyen el magma de significantes que imprime sentido al conjunto.

El sujeto poético, tras observar en soledad la ciudad devastada, vuelve al túnel para continuar así el acto de creación poética y restaurar de este modo –desde la negación de lo que ya no existe– el pacto antiguo que vincula el significante con el verdadero significado de las palabras (no gastado por la acción del tiempo):

–En vano escrutas la intemperie, solo.
Sólo el muro sumerge
sus vísceras tenaces en lo oscuro,
se inserta en lo ocurrido, reconoce,
palpa las mutaciones del vacío.
El muro vence en soledad.
El muro porque quema más que el incendio,
el muro de dos caras necesarias,
alterno, cristalino en el salto
mortal
a las techumbres

fugitivas. (Barral, 2003: 98)

La ciudad arrasada y devastada es una metrópolis de palabras oscuras y desgastadas por el uso, que de forma alguna («Sin párpados, ¿qué esperas?, / de las ondas nocturnas, ¿qué intersticio / supones que de pronto se ilumine?» [ibíd.]) puede ser restaurada desde la exterioridad. Solo a través del poema que se está escribiendo –desde la preverbalidad ontológica y la muerte reinstauradora– y rompiendo las barreras («muros») que separan la palabra de la materia, la realidad resurge como una construcción imaginaria del hombre que la piensa como poema incorpóreo y desvinculada de los sentidos que nos engañan («De ojo se desprende / y expira en lo profundo»). Llegados a este punto, no representa óbice alguno concebir el mundo como el poema que se está escribiendo y como una realidad artificial donde las relaciones humanas –y del hombre con lo exterior– existen en tanto que son intelectualizadas. El ser humano –separado ya del arraigo natural– añora y busca una relación directa con lo externo y solo lo crea mediante la verbalización, porque –como el hombre prehistórico– lo nombra asombrado de ver cómo las realidades adquieren sentido al verbalizarlas; de ahí que la cueva primitiva se compare en el poema de Barral con los túneles del metro, único lugar donde tiene lugar el acto creativo y el poema se encuentra – en un retorno a la eterna rueda de la temporalidad– con su materia.

3.4.2.8. «Entre tiempos»

El poema que cierra *Metropolitano* a modo de coda final fue también el último en ser compuesto entre mediados de septiembre de 1956 y el 15 de noviembre del mismo año. Este canto representa una exposición poética de la filosofía de pensadores temporalistas como Bergson, Husserl, Heidegger o Kierkegaard. De nuevo el lector es golpeado por la sensación basculante de la alternancia entre los episodios exteriores y los interiores, marcada siempre por un momento de transición meditativo que se mueve entre ambos espacios. Esos momentos de cambio representan –diríamos– una metáfora de la actividad poética, del momento de la creación literaria y la metamorfosis del ser. Es como si el verdadero territorio del poema no fuera lo visible-externo ni lo invisible-interno, sino un espacio sutil contiguo a ambos: el espacio intersticial. Como indica el autor en una anotación de su segunda edición, «se vuelve al paisaje subterráneo» para meditar de nuevo sobre el tiempo y su inexorable paso («Un poco más. Un poco más de tiempo. / Partículas de mundo más veloces / desbordan de su cálculo» [Barral, 2003: 100]). El canto representa

–tras la cala de las experiencias acumuladas a lo largo del recorrido por las distintas estaciones de metro– el final del viaje órfico y el regreso al túnel con cierta esperanza de restañar el desastre vivido afuera. El hecho de que el sujeto poético regrese al túnel y el tema central vuelva a ser el tiempo nos hace pensar en la imbricación entre la corona del poema y «Un lugar desafecto», de manera que estaríamos ante un poema circular inacabable, que evoca el eterno retorno desde la exterioridad a la interioridad de la cueva, como un bucle repetido hasta la saciedad:

El plazo de los bosques
que sostienen en cruz todas sus ramas
y el de las gestaciones minuciosas
y el tiempo del herido, gota a gota,
oscuramente solitario: todo
todo interviene en el caudal
oprime el aire sobre el círculo marcado. (Barral, 2003: 100)

«Entre tiempos» representa en *Metropolitano* la composición que explicita de forma más clara la cuestión temporal y el sentido cíclico de la existencia, ya que el individuo es mostrado como el resultado de la sucesión en la historia de una multitud de existencias («grises lejanísimas huellas de uno mismo») encadenadas que constituyen la Historia de tantos «siglos de minería subterránea». De nuevo se plantea la dicotomía entre el tiempo interno e intuitivo, que afecta de modo distinto a cada uno de nosotros, y el tiempo del reloj («edades resguardadas, / eras en lo profundo de sus simas»), ajeno y desvinculado de la conciencia. En el siguiente fragmento Barral muestra cómo la percepción temporal es distinta en cada ser y de qué manera su naturaleza anímica se nos presenta como una entidad elástica, no sometida a leyes mensurables. Sirviéndose de ejemplos de raigambre agustiniano, Barral esboza claramente la idea de la imposibilidad de medir el tiempo de forma unánime. El «remero», por ejemplo, cuenta los instantes a partir de los golpes de remos que va dando en su tarea y los pájaros, por el contrario, computan los instantes a partir de las «boyas» entre las que se van moviendo sucesivamente:

... Podría
sumar lo que no existe, como cuenta
sus golpes el remero uno tras otro,
sin saber cuánto falta, sin volverse
a ver la punta inmóvil, meditando
los pájaros que cambian en las boyas
con las alas abiertas de postura... (Barral, 2003: 100)

Como hiciera Juan Ramón en *Espacio*, se desarrolla el tema de cómo el caudal tiempo afecta de diferente manera al ser humano y a la Naturaleza, la cual parece inmutable y ajena a su fluir. «Entre tiempos» es también el canto que representa de manera más clara cómo, a pesar del orden de los poemas, que nos puede dar la idea de sucesión y movimiento lineal, subyace un principio de superposición y simultaneidad de estratos temporales. Hay una visión total de tiempos presentes manifestados desde diferentes ámbitos de la naturaleza, pero solo perceptibles intuitivamente en forma de *lapsus interruptens* o intersticios. Veamos cómo el poeta describe en unos versos una serie de visiones móviles mostradas en la naturaleza como manifestaciones de la imposibilidad de captar el presente y de la simultaneidad de diferentes tiempos sobrepuestos en un mismo instante :

El plazo de los bosques
que sostienen en cruz todas las ramas,
y el de las gestaciones minuciosas
y el tiempo del herido, gota a gota,
oscuramente solitario; todo,
todo interviene en el caudal,
oprime el aire sobre el círculo marcado. (Barral, 2003: 100)

La tensión de todo el largo poema se proyecta, por tanto, en estos últimos versos de la composición apoyados en el concepto circular de tiempo. Si la ciudad irreal y el decorado de calles desoladas descrito en el canto anterior evocaban las imágenes de *La tierra baldía*, el tiempo circular en el que se abrazan presente, pasado y futuro recuerda al inicio de *Cuatro cuartetos*. La misma cita de «East Coker» que encabeza el canto nos da la idea de cómo, a pesar del continuo trasiego («¿Con qué prisa se está el todo midiendo desde fuera?») [Barral, 2003: 101]) y la superposición de acciones móviles simultáneas producidas en el microcosmos del metro («La aguja de los trenes, / el error casi noble en el manejo / de la palanca en los avisadores, / la rueda y el martillo» [ibíd.]) y en el orbe entero («En el mismo segundo / serán los temporales verdes del equinoccio / y las noches de calma y el vacío / tembloroso que sigue a la tormenta...» [ibíd.]), el presente puede ser captado a través de ciertos momentos de revelación epifánica, como el «punto» elotiano del espacio temporal en que por un tiempo los trenes quedan parados y en silencio entre dos estaciones: «... como en el Metro, / cuando se detiene el tren demasiado / tiempo entre dos estaciones...» (Eliot, 1995: 109). También como en el poema *Espacio*, esta dimensión estática e ilusoria del presente es la única realidad cuya temporalidad puede ser realmente percibida. El mar representando magistralmente el fluir del tiempo al caer

«irrevocablemente», es la realidad que manifiesta –por su inmutabilidad– el presente simbólicamente inalterable. La experiencia de una temporalidad heterogénea, distinta para cada uno de nosotros, y su enajenación con respecto al tiempo cronológico –manipulado artificialmente por el hombre en aras de la producción– son las causas de la incomunicación humana («¿por qué nos hemos hecho tan distantes?»). La idea que Barral nos quiere transmitir, al describir la experiencia de los intersticios, es que la temporalidad (tal y como la entendemos) se nutre de lo cotidiano y tan solo tenemos conciencia de ella gracias a los grandes acontecimientos que se distinguen del monótono y habitual fluir de la vida. Existe, además, una relación de proporcionalidad –resuelta al final de poema– entre el conflicto del hombre con el tiempo y las relaciones humanas. Mediante el uso de verbos pretéritos conclusivos («¿Hemos sido una especie? / ¿Siglos de minería, / de subterránea obstinación han sido / distintos al principio, más comunes / que fuera azul el aire que enterraban?...» [Barral, 2003: 101-102]), Barral expone la idea principal de toda la composición: la brecha erigida a lo largo de la Historia entre hombre y Naturaleza ha supuesto (a pesar del paso de los siglos de aislamiento del hombre en artificiales cuevas o túneles de metro) el lastre de la imposibilidad de comunicación humana: «¿O fue este vidrio siempre, / la misma pausa inmemorial que ahora / sólida entre memorias nos divide?» (Barral, 2003: 102). Esa eterna brecha entre el hombre y su entorno o la presencia de la ciudad como realidad fedataria del paso del tiempo son las huellas palmarias del paso del tiempo, como explica Fanny Rubio al interpretar *Metropolitano* como un panegírico de la ciudad:

Con abstraído arranque de retrospectión en los poemas de *Metropolitano*, Barral venía a inscribirse en su ciudad, rubricando una huella impresa –consciente– en la de hombres anteriores. La abstracción proviene de ahí, de la necesidad de una conciencia de lector correlativa que participe en el reconocimiento transversal, a través del tiempo, que en él desemboca. El discurso poético de Barral parte de una averiguación de lugares o de alguna alusión que invite a contemplar su expresión por parte del lector cómplice. O a saber ver en el túnel suburbano la sobreimpresión del hombre primero.¹⁶⁶

El poema concluye con una inquisitiva pregunta retórica dirigida al lector («¿O qué ciudad / fundamos instantánea?» [ibíd.]), que nos cuestiona la evolución humana a través de muchos siglos y deja al lector del poema sumergido en una interrogación sin respuesta.

¹⁶⁶ Cita tomada indirectamente del artículo «El mito de Calafell, refracción urbana» de Luis Izquierdo: (Izquierdo, 1990: 25).

Este progreso del hombre ha estado fundamentado sobre una base poco sólida («Hemos edificado sobre grietas»), lo cual ha generado una vida alienante en borrosas ciudades creadas imaginariamente por la mente humana. Este desolado final de *Metropolitano* incita a la inflexión intelectual y nos sitúa ante una dicotomía ya tratada por el poeta latino Lucrecio en *De rerum natura*. Como confiesa en sus memorias, Barral conocía bien este poema didáctico «acerca de todo» que había leído atentamente en la traducción en endecasílabo blanco del afrancesado jacobino del siglo XIX, José Marchena. La tesis lucreciana coincide con la de *Metropolitano* en el sentido de que el hombre es un destructor irrefrenable de la realidad y, tal y como declara en *Los años sin excusa*, «la naturaleza es modificada sustancialmente en cuanto pensada –desnaturalizada– por el hombre» (Barral, 1978: 87)¹⁶⁷. La diferencia de planteamiento entre el texto de Lucrecio y el de Barral se fundamenta en que, mientras el poema extenso latino pretende ser una explicación científica del mundo aplicando –a través de la poesía– la razón empírica y la mitología, el poema de Barral impone la Historia y su labor destructiva como escenarios de los cambios provocados por el hombre en el mundo. De esta y otras lecturas «nerviosas», a las que hemos ido haciendo referencia, brotan las obsesiones y el universo de *Metropolitano*, un poema que surge de la necesidad del autor de entender y representar el mundo pensándolo metafísicamente a través de sus versos. Un poema, en definitiva, en el que el autor ha asociado pensamiento y poesía aspirando a otra forma de conocimiento, el generado por la misma escritura distanciada del lirismo sentimental romántico. *Metropolitano* constituye, como esbozó Caballero Bonald, la expresión poética de la respuesta personal que Barral da a sus interrogantes de inspiración metafísica:

Metropolitano responde íntegramente a nuestra personal manera de considerar la poesía como un reducto manantial de la metafísica... La poesía es una crítica de la vida, cuya intención no deja de aventurar un despejado horizonte filosófico. (Caballero Bonald, 2013: 510)

¹⁶⁷ En esta misma página de sus memorias, Barral confiesa cómo la lectura de Lucrecio o las prosas de Günters Anders aparecidas en *Les temps modernes* configuraron la apoyatura textual que determinó la temática de *Metropolitano*: «Cierta tipo de anotaciones marginales –dificilísimas de interpretar ahora– en libros que debí leer y presumiblemente, en los más de los casos, releer entonces, dan cuenta de obsesiones que luego se reflejaron en el poema o en las que insiste el diario que llevé durante su redacción».

3.5. La lengua poética de *Metropolitano*

Decía Mallarmé que nombrar de forma directa las cosas en el poema era como impedir el placer que provoca ir descubriendo paulatinamente su verdadero «significado». La lengua poética de Barral y su labor literaria en general constatan –como manifestaba en su primer volumen de memorias– el magisterio (y la memoria) que el poeta francés desplegó a lo largo de su andadura literaria. De esta manera describe Barral la epifanía de un momento iniciático como fue el descubrimiento del primer libro de poemas de Mallarmé en una librería de viejo: «Mi merodeo por las librerías de viejo coincidió con una gran pasión literaria: Stephane Mallarmé, una pasión que duró muchos años pero que entonces se iniciaba y se manifestaba en la necesidad de conocerlo todo acerca del poeta...» (Barral, 1978: 175).

Aunque la mirada desesperanzada de Barral en *Metropolitano* parezca mostrarse afín a Sartre y la literatura existencialista de su tiempo, su estilo no se acomodó a la retórica tremendista de tono social ni religioso de los poetas de su tiempo, sino a la poética marcada por Mallarmé y la lírica anglosajona. Por otra parte, dada la dificultad que el poeta tenía para leer bien en inglés, habría que pensar en la posibilidad de que esta misma insatisfacción le llevara a una búsqueda e indagación disciplinada de un lenguaje propio con el que dar sentido al caos del mundo a través del lenguaje. Con respecto a esa voz poética propia, decía Joan Ferraté, amigo íntimo de Barral: «el tono justo es el tono que corresponde exactamente a lo que se quiere expresar» (Ferraté, 1962: 235). En la sentencia de su compañero de viaje quedaba implícito, pero sobreentendido, que el tono se adapta a la experiencia del poeta, la situación específica del poema, el conflicto interno que se quiera transmitir y la voz del personaje poético que nos habla o medita. Desde el primer verso de *Metropolitano*, el lector percibe justamente esto: una voz dramática sin remedos de otra nunca oída en la literatura hispánica –con una inflexión, un timbre y un tono propios– que nos invita a meditar con él. Este es, en definitiva, el tono del poema de Barral: el de una secuencia reflexiva elotiana en la línea del largo poema meditativo iniciado con *Cuatro cuartetos*.

Con anterioridad hemos hecho referencia a la idea de Barral sobre la poesía como una experiencia lingüística de especulación mental. Estamos ante un poeta de «nombres» más

que de palabras y para el que las cosas son menos importantes que las palabras que las nombran. Sobre la estructuración y anhelo de perfección del lenguaje poético de Barral, Albert Oliart da perfecta cuenta al definir su poesía en estos términos:

Carlos Barral era un poeta que intelectualizaba siempre la función de escribir y sometía la inspiración o el sentimiento a una rigurosa y ascética búsqueda de la estructura sintáctica, de la palabra exacta en su significación y tonalidad, dentro de la arquitectura del poema. (Oliart, 2001: 13)

Carlos Barral es el poeta más estructurado de nuestra generación; y aunque los inusitados perfección y cultismo de su lenguaje no hacen fácil el acceso a su poesía, para mí no cabe duda de que es uno de los mejores poetas del espléndido grupo de la llamada Escuela de Barcelona. (Oliart, 2001: 14)

Riera, por su parte, justifica el interés de Barral por la experimentación lingüística y la rigurosidad en el uso del lenguaje como una pulsión mallarmeana hacia la autonomía del lenguaje literario y como reflejo de la frustración de la vocación escultórica del autor que le induce a trabajar la lengua como «un material, piedra, mármol, bronce o poliéster, según los casos, devastado, pulido o cincelado, en atención a la pieza, pero siempre atendiendo a la procedencia del material en bruto» (Barral, 1990a: 134). En efecto, como Góngora, Barral puede llegar a resultar un poeta «difícil», «incómodo» e «impertinente» si el lector no tiene una formación humanística o no conoce los mecanismos y referencias que configuran su paisaje literario.

Metropolitano describe una experiencia lingüística y, así, los recursos de lengua están al servicio de la expresión de un viaje mental por los trenes del metropolitano a toda velocidad –reflejando lingüísticamente la prisa y el vértigo de la Historia por llegar a su fin–. Los recursos expresivos recurrentes y la distribución tipográfica del poema hacen de su curso una maquinaria retráctil de continuos vaivenes e imprevistos aldabonazos, que dificultan la linealidad del poema y muestran la errancia mental por las galerías de la historia y el pensamiento. Ese mismo ritmo retráctil afecta al sentido del tejido verbal, en tanto que la palabra se anuncia como un algo revelador cuyo significado se verá fracasado por la relación ilógica que cada una establece con la siguiente. Acorde con nuestra interpretación de *Metropolitano* como una experiencia de indagación lingüística, declara Caballero Bonald: «... la poesía de Barral parece basada en unos oscuros sondeos para acercarse a la claridad por un camino de ida y vuelta» (Caballero Bonald, 2013: 508). El discurso avanza, pues, como un embolo con ritmo zigzagueante moviéndose entre la concreción y lo onírico;

entre la exterioridad y la interioridad; y entre una temporalidad anímica e intuitiva y una de uso social. El hermetismo del que se ha acusado al poema respondería a una lógica interna que se mueve entre lo concreto comprensible y el discurso no sometido a una lógica sintáctica o significativa. Es esta misma ausencia de sentido único lo que sitúa al texto en un ámbito de autonomía expresiva y una pragmática propia.

Ya hemos anunciado que el estudio del lenguaje es hasta ahora el aspecto más rigurosamente tratado del poema, especialmente por Carme Riera, Jordi Jové y Tomás Sánchez Santiago. A continuación, ilustraremos algunos de los rasgos de estilo de nuestro poema con diferentes ejemplos escogidos de aquí y de allá con el objeto de ofrecer una idea más o menos precisa de su lengua poética. En este sentido, nos mostramos afines a los presupuestos del estudio de la escritora mallorquina que considera el uso de la adjetivación metagógica y la resurrección del significado etimológico de las palabras como los principales estilemas del autor. En lo sucesivo y para no solaparnos con lo ya escrito, revisaremos rápidamente ambos aspectos formales para finalmente detenernos en otros rasgos de estilo de *Metropolitano* que lo sitúan dentro del paradigma de la tradición del poema extenso moderno: las repeticiones recurrentes, las isotopías de significado, una particular disposición tipográfica de los versos, su dislocación sintáctica y la jerarquía armónica y musical del poema.

Decía Barral que consideraba acabado un poema cuando apreciaba en él la posibilidad de múltiples lecturas. Tras este presupuesto se halla, evidentemente, una labor atenta de selección léxica que aporta al verso –por su polisemia– una dimensión plurisignificativa. Para alcanzar su objetivo, no hubiera bastado con limitar el contenido de las palabras deterioradas y corroídas por el paso del tiempo al uso actual; Barral prefirió remontarse a los orígenes de nuestra lengua y escribir con étimos. Es en esta voluntad plurisignificativa donde juega una importante labor el empleo de término latino y la resurrección de su significado primigenio para rejuvenecerlo, pero también para remontarse a la época de la creación del lenguaje. En la conocida entrevista que Campbell le hizo, Barral comentaba irónicamente que a veces pensaba que escribía en latín:

En mi poesía hay continuamente resurrecciones etimológicas, usos de palabras, devueltas a su sentido original, que muchas veces ya no tienen vigencia en la lengua moderna. Por otra parte, los poetas latinos me han influido mucho más que los modernos. Pienso en Ovidio, en Persio, en Horacio, en Catulo. (Campbell, 1994: 250)

Dada esta y otras «impertinencias expresivas» de la poética barraliana, podríamos decir sin temor a equivocarnos que el diccionario etimológico era para Barral un instrumento de obligada consulta en el proceso creativo y lo ha de seguir siendo para cualquier lector medio de esta poesía en lucha contra el tiempo de las palabras. Tal y como destaca Riera, algunos términos de *Metropolitano* («mi parte más “gravosa”» de *gravis*, pesado; «Nunca noche ninguna / ni “trámite” se fueron tan despacio» de *tramens*, senda o paso de un lugar a otro; «los “adverbios” del temor» de *adverbium*, lo que está al lado de la palabra; «las cámaras sin uso y el “concilio”», que etimológicamente significaba «unión», no «reunión»...) son étimos puros cuyo significado, cambiado por «las sílabas del tiempo», es distinto del etimológico y, por su falta de adecuación, provocan un efecto de sorpresa en el lector. En otros («metropolitano» de *meter*, madre, y *polis*, ciudad; «verde» se refiere al mundo vegetal, pero también al significado original de *viridis*, como viril y erecto; «riguroso» como estrecho y severo; «pacto» de *pacare*, que es tratado y, a la vez, tributo; «linde», como límite y sendero entre dos caminos...) la etimología sirve para ampliar el significado de uso actual, introduciendo así nuevas connotaciones.

Por lo que respecta a la adjetivación, retomamos la idea de que su empleo de condensación semántica se inspira en la estética del conceptismo barroco. Riera realizó también un estupendo trabajo de rastreo filológico contabilizando los adjetivos atributivos del poema (según su recuento, doscientos dieciocho) y clasificándolos en diferentes taxonomías de significado. La mayoría de adjetivos suelen aparecer pospuestos al nombre («branquias *abisales*», «muro *cristalino*», «reino *azul*», «sombra *blanca*», «mundo *verde*...»), aunque hallamos muchos casos de adjetivos antepuestos («*celeste* límite», «*selvática* forma», «*verde* hueso», «*rojas* erosiones»...) El uso adjetival es fundamental e insólito en la lengua literaria de Barral porque, mediante la adjetivación predominantemente apreciativa, sensorial y personal, logra crear atmósferas oníricas de tinte sartriano y mostrarnos su particular mirada del mundo. Por otra parte, como el autor confesaba en su primer tomo de memorias, su empleo surge de la necesidad absoluta de someter su discurso a la «alusión indirecta», solventando así su dificultad para nombrar la realidad a través de los nombres. En este sentido, Riera habla de «adjetivación sensorial» por sus constantes referencias al universo de los sentidos y de las sensaciones. Resulta especialmente interesante cómo Barral, a través del uso del adjetivo en epéntesis metagógica o metagoge («*supliciada* primavera», «agua *viva*», «aurora *insomne*»,

«bosque *culpable*», «paz *descalza*»...), transmite sensibilidad y sentimientos a lo inanimado dándonos la sensación de que nos hallamos en un mundo contagiado de vida. No menos interesante es su uso sinestésico («timbre *afilado*», «temblor *oscuro*», «sonido *delgado*»...), oximoresco («*oscuro* relámpago»), la doble adjetivación («*absorto* archipiélago *extraño*», refiriéndose al tren subterráneo); y, especialmente, el adjetivo conteniendo la significación metafórica de lo que se quiere nombrar, provocándose así un desplazamiento calificativo de segundo grado: «metal *marino*» por mar; «gotas *acuñadas*» por monedas; o —ahora combinándolo con la metonimia— «estaño *transeúnte*» por moneda que va de mano en mano. Otras veces se produce lo que Sánchez Santiago llama «aprovechamientos semióticos motivados», como en «¿qué *silenciosa* curva te interroga?», donde confluyen en un mismo resultado significativo la repetición melódica del grafema *s* en el adjetivo, la idea de ondulación que lleva implícito el sustantivo «curva» y la onomatopeya visual que implica toda la expresión.

Revisados algunos de los estilemas expresivos de *Metropolitano*, destaquemos los aspectos formales que adscriben el poema al paradigma de la tradición del poema extenso moderno. En el primer capítulo de nuestro estudio nos referíamos a cómo Paz definía la dinámica interna de la composición de todo poema extenso como una alternancia de isotopías o recurrencias y momentos sorprendidos, que hacen avanzar el texto hacia un final que siempre remite de nuevo al inicio de este. El poema largo moderno, tratándose de un discurso poético fragmentario, plantea precisamente esa lógica interna¹⁶⁸ y, en el caso de *Metropolitano*, cabría definir cuáles son los puntos de sutura y cómo se van engarzando las distintas partes, de manera que se resuelva la unidad dentro de la disgregación y fractura presentadas en el texto. *Metropolitano* es un poema extenso unitario cuya arquitectura íntima se organiza en torno a viaje errático de entradas y salidas (inmersión-emersión-inmersión) del personaje poético desde el interior del túnel a la exterioridad amenazadora. Estas idas y venidas al mundo subterráneo hacen avanzar un discurso poético que en ocasiones se va deteniendo cuando el sujeto lírico revela la epifanía de un *lapsus interrumpens*. En cuanto a la unidad del texto, los elementos que aportan cohesión a este «archipiélago extraño» son las

¹⁶⁸ Pere Ballart señala con Paz que «...buena parte del éxito de toda empresa artística reside en la sabia administración de sorpresas y seguridades» (Ballart, 2005: 122). El poema extenso con sus múltiples inflexiones y giros muestra ese devenir del tiempo, la tensión entre «el arco y la lira» y el fuego eterno heraclítico con sus incesantes subidas y bajadas de intensidad.

acumulaciones, las recurrencias, las isotopías de significado (cueva o túnel, el verde de la exterioridad, la piel, el tren, el muro y el círculo), la particular disposición tipográfica de los versos, la esticomitía mediante el uso de los blancos en el poema, la dislocación sintáctica y la jerarquía armónica y musical del poema.

A pesar de la complejidad de motivaciones, el «descoyuntado cimiento expresivo» al que se refería Caballero Bonald, la especulación lingüística, la riqueza en recursos, la imaginaria conscientemente inusual y la variedad de tonos, *Metropolitano* es un poema concebido unitariamente como una estructura lingüística recurrente. El texto logra un estilo enfático a base de recursos de repetición (anáforas, paralelismos y reduplicaciones léxicas) que marcan el ritmo zigzagueante del poema, como una manifestación del decurso errático y reiterativo de la memoria y el pensamiento. Las repeticiones anafóricas en el mismo verso («Iré. Iré al angosto / pasadizo sin dolor que habitan...»; «Oigo tu voz. Oigo tu voz»; «... y es siempre, siempre tarde, y es estar después...») reproducen un balbuceo y un «querer decir» pertinentes sobre todo en acciones que el autor quiere enfatizar («¿Qué pausa / escogería, qué intersticio...?»), dando así un cariz de inefabilidad a lo dicho. A veces, ese mismo balbuceo se expresa eludiendo el verbo y la proposición principal de los periodos hipotáticos condicionales, de forma que la expresión obsesiva de la acción entra en un bucle mutilado en su final:

Si todavía los cuerpos
firmes sobre la muerte que no esperan,
si la sangre propuesta,
si un dios naciente, si el amor... (Barral, 2003: 74)

Incluso en los periodos dialógicos:

—*Si fuera como entonces.*
Si volviese aquel día y ocurriera
de pronto, sin esfuerzos;
si no fuera imposible... (Barral, 2003: 85)

Este empleo de la frase hipotáctica condicional inacabada en la apódosis expresa la imposibilidad de lo condicionado («Si alguien cerrase tras de mí las puertas / y borrara mi rastro a lo que viene / siguiéndome. Si el agua / lustral brotara y fuese sin recuerdo. / Si en un lugar de súbito se abriera...») constituyendo con su recurrencia uno de los estilemas más característicos de *Metropolitano*. Otras veces, las repeticiones anafóricas aclaran («... hicieron

/ algo con tanta prisa, / algo sordo y profundo...») o intensifican el sentido de lo afirmado dando la sensación de duda o flujo retroactivo del pensamiento: «... Y antes / que preguntemos, mucho antes / que el último silencio se destruya,...» El uso paralelístico es habitual en interrogaciones retóricas sin respuesta o cuya respuesta es el mismo poema («¿Quién ha visto un cadáver? ¿Quién ha visto / de pie, llorando, a un hombre que no existe?») o «Sin párpados, ¿qué esperas?, / de las ondas nocturnas, ¿qué intersticio / supones que de pronto se ilumine?»), que acentúan aun más la sensación de soledad y desolación en la que vive el personaje. El poliptoton es otra de las fórmulas repetitivas que, empleada en la flexión verbal («No dijeron / que el tiempo se apartaba / tanto de lo previsto. Nadie dijo...»), permite expresar las distintas máscaras que presenta el sujeto poético o la impersonalidad de diferentes formas. Es consustancial a la naturaleza nihilista del texto, por otra parte, el uso anafórico en correlaciones paratácticas que expresan negación («Ni fue posible ver, ni fue posible / palpar la linde amarga, / ni descubrir...»; o «... no conocía / tierras al otro lado, ni otro paso, / ni obstáculo a los ojos...»); o la disyunción que manifiesta duda («¿O fue este vidrio siempre [...] ¿O qué ciudad fundamos instantánea?») Una de las formas que el autor emplea –junto con el uso de adverbios en forma enumerativa («entonces, cuando, ahora, casi en este momento...»)– para dar forma expresiva a la imagen cíclica del tiempo y la superposición de diferentes acciones en un mismo presente es el polisíndeton («así comienza el pájaro y no sabe / cuando sus migraciones de por vida / y al borde de la azada / un lugar en la tierra se convierte en otro mundo»). En ocasiones el uso anafórico de expresiones temporales inicia y cierra periodos estróficos dando la idea de circularidad y eterno retorno («...Todo ocurre / de pronto... / De pronto los cristales / que saltan a la luz, de pronto [...] de pronto por las aguas al poniente») o manifiesta el ritmo acelerado del tiempo («Un poco más. Un poco más de tiempo»). El uso paralelístico iniciado a mitad de verso tras entonación exclamativa o interrogativa sirve para destacar un término simbólico y recurrente en el poema, como en este caso «piel», que ocupa un lugar nuclear en el centro del verso («Pensáis: la piel es nuestra. / ¡Oh, sí: la piel de todos! / Decid: ¿La piel de todos / también alrededor de la oquedad inmundada?»); por el contrario, este uso genera un tono anticlimático similar al ritmo de un pie quebrado en la poesía elegíaca. Las expresiones de júbilo orgásmico («Oh sí. Oh sí») y las fórmulas incoativas («–Ven. Ven») suelen geminarse reproduciendo verbalmente el ritmo retráctil del coito acompasado con el movimiento del émbolo del tren del metropolitano. En otros casos, el uso anafórico produce un efecto mnemotécnico («El

muro vence en soledad. / El muro porque quema más que el incendio, / el muro de dos caras necesarias...») que destaca un concepto o un símbolo isotópico –en este caso el «muro»– como símbolo recurrente de incomunicación e imposibilidad de conectar la naturaleza con el mundo subterráneo.

En cuanto al plano semántico, todo lo narrado en el poema de Barral se identifica con un turbador universo metafórico –casi diríamos mitológico– que transfigura artísticamente la realidad. Estamos ante un texto poético eminentemente simbólico en el que los símbolos recurrentes (círculo, túnel, verde, piel, tren, agua, muro) resemantizan el texto forjando una red verbal de relaciones semánticas definidora de los núcleos conceptuales del poema. De esta manera, las imágenes recurrentes irrumpen en cada canto constituyendo un perfecto engranaje matemático ensamblado a través de los nexos verbales y la articulación generada en el andamiaje verbal del poema. Para Barral –en consonancia con San Agustín– nuestro conocimiento del mundo solo puede ser analógico porque, de otra manera, es incomprendible para nuestro limitado entendimiento. En este sentido, *Metropolitano* también plantea el conocimiento fenomenológico como inteligible únicamente a través de estructuras metafóricas y símbolos. Se podría decir que en el poema se establecen dos retículas o sistemas simbólicos articulados en torno a la exterioridad de la naturaleza (representada por el «círculo» como principio de vida) y a la interioridad creada artificialmente por el hombre e identificada con el «túnel» y el mundo subterráneo. Como decíamos al respecto del tema central del poema, el tiempo y las imágenes circulares¹⁶⁹ constituyen una espiral expresiva en todo el texto significando plurisignificativamente temporalidad cíclica en el paso de las estaciones, en el retorno a la vida tras la muerte, en la dinámica que define la vida de todos los seres de nuestro planeta, en el ritual de la vida diaria, en el carácter cíclico de la Historia, en el ciclo del agua y en la misma creación

¹⁶⁹ Juan-Eduardo Cirlot, amigo íntimo de Barral con el que compartía su pasión por la heráldica, en su *Diccionario de símbolos* define el círculo como uno de los emblemas esenciales de los gnósticos asociado al sol, como símbolo de totalidad vinculado al número 10 y a la perfección y, por último, significando eternidad y armonía universal. El giro circular «tiene además la significación de algo que pone en juego, activa y vivifica todas las fuerzas establecidas» a través de su movimiento. Concluye Cirlot su interpretación aportando un interesante dato que da la clave del significado de las imágenes circulares en *Metropolitano*: «Casi todas las representaciones del tiempo afectan forma circular, como las medievales del *Año*. Pero la circunferencia en que no hay marcado ningún punto es la imagen de aquello en lo cual el principio coincide con el fin, es decir, del eterno retorno» (Cirlot, 1988: 132). En este sentido, aunque ha sido un aspecto poco tratado por la crítica –más interesada en el análisis de la influencia Gil de Biedma-Barral–, sería interesante considerar las relaciones de amistad y discípulo-mentor que mantenían Barral y Cirlot.

poética. Como Juan Ramón en *Espacio*, Barral nos anuncia la idea de que vivimos sumergidos en un circuito con una trayectoria en espiral ilimitada sin principio ni final, como el ciclo del agua. En este sentido, a través de este tipo de imágenes circulares («órbita», «círculo», «esfera», «rueda», «centro», «espiral», «corona», «vientre», «espacio celular», «ojo», «boyas», «gota»...) cristaliza la latencia del fragmento 103 de Heráclito: «En la periferia del círculo, el principio y el fin coinciden». Es decir, el tiempo es circularmente infinito, no se detiene; y el principio de algo, en tanto que no para y marca un constante recomienzo, es también su final. Tras la sensualidad expresiva y reveladora del verso «Cometemos un círculo que dura» en «Un lugar desafecto» de *Metropolitano*, se halla otro de *La tierra baldía* de Eliot: «Veo multitudes de gente, dando vueltas en un círculo» (Eliot, 2009: 24), en «The Burial of the Dead». De esta manera, todo intento de captar el momento es puro fracaso porque el tiempo no se detiene, pero también lo es toda tentativa de escritura porque está siempre condenada al fin y siempre ha de retornar a la cueva, imagen analógica del principio de la escritura. Esta idea de la escritura como el inicio reiterado de una travesía condenada a la muerte es esencial para la interpretación del poema de Barral y aclara el sentido del fracaso final descrito en «Entre tiempos» («Hemos edificado sobre grietas. / ¿O qué ciudad / fundamos instantánea?»). El final circular de vuelta al inicio del poema y, por consiguiente, al túnel emite resonancias de los últimos versos de los libros I y II de *De rerum natura* de Lucrecio, donde nos anunciaba el renacimiento del poema a la muerte. La metáfora ontológica del círculo constituye así todo un sistema simbólico donde aparecen imbricados multitud de signos naturales como las metáforas del agua («lluvia», «mar», «aguas reiteradas»...), los fenómenos atmosféricos («viento», «cielo», «tempestad», «ráfaga de aire», «nube»...), eufemismos de órganos sexuales masculinos o femeninos («espiga», «vexilo», «trigo del hombre», «lábaro», «oquedad inmunda») y otros símbolos de vida («sangre», «pájaro», «rama», «bosque», «isla»...) asociados entre sí en tanto que representan el carácter cíclico de lo fenoménico de la vida. Entre todos ellos tiene mayor exponente el «mar», signo plurisignificativo asociado al color «verde». En *Metropolitano*, el mar simboliza, por un lado, un espacio de libertad cuyo atrayente vitalismo sensual provoca en él una asociación entre el paisaje marítimo de Calafell y su particular paraíso perdido de la infancia; por otro, como en *Espacio*, el mar representaría el ámbito sagrado del no tiempo y el no lugar. El mar, en tanto que permanece inalterable a los cambios provocados por el paso del tiempo y la historia, representa la inmutabilidad y el «intersticio» temporal insistentemente definido a lo largo

del poema; pero también la movilidad del inexorable flujo temporal («el mar que nos empuja con mayor fuerza que la piedra»), porque es el elemento iniciador del ciclo del agua y el que pone en marcha el engranaje del círculo vital. El símbolo del «mar» también representa la pausa espacial de un no lugar en tanto que es inconmensurable y no está sometido a límites precisos.

Por otra parte, los símbolos «gruta», «caverna», «fosa», «hueco», «pasadizo» o «túnel» en *Metropolitano* representan, por un lado, un espacio numinoso asociado al centro del abismo; y, por otro y desde el psicoanálisis de Freud, el órgano sexual femenino; por extensión, también se refieren a un lugar de encuentro compensatorio del hombre con el universo femenino y el equilibrio de pares de principios (activo/pasivo). De nuevo, Cirlot nos da la clave del sentido de «cueva» en el poema, al configurar la imagen de la cueva prehistórica barraliana «de bisonte y raíl luminoso» con «un santuario que acoge símbolos que explican y refuerzan su propio simbolismo» (Cirlot, 1988: 161); es decir, la cueva o el túnel representan el tejido verbal del poema como el ámbito sagrado en el que el poeta se sumerge para descriptar y descifrar el verdadero y primigenio sentido de las palabras. Aunque hemos establecido algún paralelismo al respecto, no consideramos válida la idea de parte de la crítica, que ve en la inmersión del protagonista de *Metropolitano* tras su salida al mundo exterior un trasunto de la alegoría del mito de la caverna platónico, ya que la cueva representaba el mundo fenoménico; sin embargo, el mundo exterior mostraba el mundo inteligible de las ideas. En nuestro poema, por el contrario, el sentido es inverso: el mundo exterior representa el caos y lo desconocido frente al recinto cerrado del túnel que es el ámbito sagrado en que las palabras pueden ser resemantizadas ordenando ese caos provocado por el desgaste del uso lingüístico. El poeta, una vez cimentado el material poético, reordena su pensamiento y ya puede interpretar el mundo. El túnel, como sucedía con el círculo, constituye un segundo sistema simbólico de elementos artificiales («vidrio», «muro», «ventana», «cristal», «espejo», «bulevar», «bóveda», «local», «el vagón de metro», «la carroza esmaltada», «puertas»...) que sustituyen a la naturaleza y disocian el medio natural externo del espacio humano. Por extensión, estos mismos símbolos, que representan espacios cerrados y paraísos artificiales creados por el hombre, son a su vez signos latentes de la incomunicación entre seres humanos. En el poema destaca, por ejemplo, el símbolo «muro», que presenta diversos significados convergentes en torno a la idea de incomunicación («el muro vence en soledad»; «las gradas del estupor»; «la materia

cismática»...) y límite protector («el muro de dos caras necesarias»). Al respecto, Cirlot asocia de forma metafísica el muro –a veces incorpóreo («muro transparente»)– a la inmanencia y la imposibilidad de salir a lo exterior, representando así la idea de «impotencia, detención, resistencia, situación y límite» (Cirlot, 1988: 316). A estos sentidos mencionados, el mitólogo añade un matiz místico en su interpretación: el del muro como representante de la casa y elemento femenino de la humanidad; y, por otro lado, el de la materia (el muro y el mundo subterráneo) en oposición al espíritu (la exterioridad). En este mundo postapocalíptico que se describe en *Metropolitano* la destrucción de los muros aparece representada por otro símbolo de inspiración barroca: las ruinas, que representan un paisaje fragmentario («la ciudad saltaba en fragmentarias luces»), metáfora de la destrucción de la ciudad e imagen urbana del desmoronamiento de la conciencia humana.

Entre ambas isotopías semánticas o sistemas de símbolos emerge una serie de imágenes de vacío y despojamiento («féretro», «sepulcro», «simas»...) –muchas de ellas vinculadas a lo escatológico– imposibles de situar en un espacio o tiempo precisos. Son aquellos espacios intersticiales «entre dos colisiones, entre dos choques» (como «la torre en medio», «la ciudad mental», «el cabello dividido», «el celeste límite», «la ciudad instantánea» o, en parte, «el mar») o pausas «entre dos tiempos» («los equinoccios» o «la pausa inmemorial»), que el yo poético anhela y aprecia como trasunto de una especie de intermundo o lugar contemplado desde la luz visionaria de la intuición.

En cuanto a los recursos fónicos, Carme Riera en su mencionado trabajo¹⁷⁰ también realizó un trabajo filológico riguroso acerca del empleo de los recursos métricos en *Metropolitano*, especialmente del encabalgamiento y la esticomitia¹⁷¹. Desde el punto de vista métrico, en la mayoría de las secciones predomina el uso del verso endecasílabo y heptasílabo –a veces descoyuntados o sangrados en dos hemistiquios– formando silvas:

Penetraré en la cueva

¹⁷⁰ Sobre la métrica en *Metropolitano* y en toda la obra poética de Barral, consúltese el capítulo «Los recursos métricos. Encabalgamiento y esticomitia» (Riera, 1990a: 189-226).

¹⁷¹ La esticomitia (ajuste entre la forma sintáctica y la forma versal) en *Metropolitano* se presenta de manera que el verso no solo tiene la pausa versal que le corresponde, sino también se fuerza una pausa estrófica a base de dejar doble espacio en blanco antes y después del verso. En el poema, se emplea sobre todo para resaltar la importancia de oraciones enunciativas de tono sentencioso («Cometemos un círculo que dura»), que dividen el poema en partes de diferente tipología (descriptiva-reflexiva o narrativa-reflexiva) y en descripciones expresadas por periodos paratácticos.

del bisonte y raíl riguroso,
la piedra decimal que nunca
conoce.

Soy urgente
frágil, de alabastro.

Iré.

Iré al angosto
pasadizo sin dolor que habitan
y por la larga espalda de las sombras
sobre un viento de vidrio. (Barral, 2003: 73)

Y también el pentasílabo (a veces) o, excepcionalmente, el alejandrino. Baste revisar el primer canto, «Un lugar desafecto», para comprobar el uso que Barral hace de esta serie estrófica que nos da la sensación, visualmente, de hallarnos en el laberinto de pasillos de un metropolitano. Hay, pues, una continua ruptura del ritmo introduciendo una cadencia nueva para destruir la anterior y evitar las resonancias de su poesía con la lírica tradicional. Por otra parte, es habitual el empleo del encabalgamiento sirremático («cueva / del bisonte» o «bosque / culpable») en Barral que opinaba –en contra de las prácticas poéticas de autores como Cesare Pavese, cuyo metro perfecto «sonaba a salmodia»– que los versos rítmicamente buenos eran los versos cojos y los rotos.

Otro aspecto unificador del poema es su particular disposición tipográfica y la distribución espacial de los versos que –en consonancia con el refractario ritmo poético¹⁷² de la composición– lo impregnan de una intensa carga semántica y una doble lectura complementaria a la puramente textual. El poema de Barral, en consonancia con la nueva poesía y la influencia ejercida por Mallarmé en *Una tirada de dados*, estableció que la disposición lineal del poema era otra diferente a la de la escritura normativa y –contrariamente a la épica clásica, cuyo ritmo está al servicio del tema– el ritmo y la disposición lineal de los versos del moderno poema extenso se hallan vinculados a la jerarquía musical. Así, hallaremos versos sin puntuación final, asociado esto a un particular trazado visual escalonado de los versos para así representar de forma más natural el lenguaje visual. Se trata de una escritura caligramática con descensos escalonados que,

¹⁷² Entenderemos el «ritmo poético» en el sentido en que lo definió Emilio Alarcos Llorach; es decir, como una combinación de cuatro tipos de ritmo: «a) una secuencia de sonidos, de material fónico; b) una secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; c) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.)» (VV. AA, 1967: 11-12).

además de implicar una nueva lectura visual complementaria, remiten a la fase oral del lenguaje y a la función fática de este como recurso de mantenimiento y sostén del acto comunicativo. Como se aprecia en el siguiente ejemplo, la línea tipográfica y su dimensión visual actúan como representación del ritmo del verso y describen –visualmente y en forma de caligrama– el trayecto trazado por el tren metropolitano. Destaquemos también cómo Barral desborda la sintaxis hasta tal punto que prescinde de la puntuación ortográfica, indicándonos así que en el verso las unidades de sentido son otras:

Cambia
regresa
crece (Barral, 2003: 74)

Una remota tradición de los estudiosos de la Torá, que Mallarmé debió de conocer, sostenía que estaba escrita en los espacios blancos que separan una letra de otra o una línea de otra. Siguiendo el camino marcado por el poeta simbolista en *Una tirada de dados*, los espacios en blanco interversales representan tipográficamente –además del ritmo visual o «pictórico» del silencio– la voluntad creadora de dar forma a los intersticios espaciales y temporales a los que hemos ido aludiendo a lo largo de todo el estudio del poema:

¿Mas quién impedirá que un tiempo corra
más ágil que otro tiempo?

La imprecisa figura repentina
Se nutre de peligro. (Barral, 2003: 74)

Este recurso, junto con la esticomitia («Basta volver la vista: / la soledad del árbol se propaga») y el empleo de violentos hipérbatos («Distaba del contacto / las cámaras sin uso y el concilio / alrededor innúmero del hombre...»), genera un cierto «ritmo psíquico» de contenido que da al lector la sensación de que está asistiendo a un intrincado fluir de la conciencia reflexiva, que «a empujones» va impulsando el ritmo de los versos hacia el final:

Se funden
como un bosque
culpable, como un viento de sílice
se esparcen.

En consonancia con el poeta contemporáneo que da a cada renglón la dimensión que juzga conveniente¹⁷³, la heterodoxia, la libertad y el arbitrario empleo de la línea poética¹⁷⁴ y la puntuación constituyen otro de los estilemas de *Metropolitano* y –se podría decir– de todo el grupo de poetas de la Escuela de Barcelona¹⁷⁵. La idea que subyace es que cada poema comporta una particular disposición y puntuación acorde a la lógica interna y la semántica del propio texto. A pesar del uso predominante de endecasílabos y heptasílabos, la unidad rítmica no es la sílaba ni el pie métrico, sino la frase o el grupo fónico –con un movimiento zigzagueante de tensiones y distensiones– marcado por las pausas que pueden coincidir o no con el desarrollo racional del pensamiento y la sintaxis lógica. Veamos un ejemplo de «Puente», donde coloca una coma delante de una conjunción para marcar una pausa en el ritmo acelerado de la dicción del fragmento:

*En las grandes ventanas
del local rumoroso descubrían
su turno las parejas, y a los brazos
del solitario por su leño triste,
a las ramas del solo
venía el fruto dulce...* (Barral, 2003: 83-84)

Otras veces, la puntuación o la ruptura entre el nivel sintagmático y el métrico dependen del énfasis o la voluntad expresiva del autor por imprimir un carácter destacable a una determinada palabra. Por ejemplo, en los siguientes versos de «Mendigo al pie de un cartel» la posición intermedia del término «piel» nos da la clave de la carga relevante que dicho símbolo tiene en el canto:

*Pensáis: la piel es nuestra.
¡Oh, sí: la piel de todos!
Decid: ¿La piel de todos
también alrededor de la oquedad inmunda?* (Barral, 2003: 87)

¹⁷³ Sobre la puntuación en los poetas contemporáneos, sostenía Samuel Gili y Gaya que «a veces puntúan, y no es raro que puntúen mal desde el punto de vista lógico, aunque muy bien para destacar valores alógicos, imaginativos o afectivos» (Gili Gaya, 1956: 60).

¹⁷⁴ La «línea poética» de algunos versos de *Metropolitano* estaría en consonancia con la definición que López Estrada da de ella, como un «sintagma de índole poética cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas con la intención de acortar o alargar el ritmo de la expresión» (López Estrada, 1983: 119).

¹⁷⁵ En una entrevista, Barral declaró en la entrevista «El mundo en uno mismo» lo siguiente con respecto al particular uso de la puntuación en los poetas de la Escuela de Barcelona: «... nuestra forma de puntuar es al mismo tiempo sintáctica y prosódica. Y, por ejemplo, abuso de comas, y lo hago porque las comas son como un golpe de freno en la dicción, y las sitúo donde generalmente no se hace, delante de conjunción, por ejemplo. Pero si lo hago es porque pienso que esa pausa es necesaria y su supresión significa la pérdida de la velocidad de locución, lo que inevitablemente provoca que el poema se derrumbe» (Barral, 2000: 245).

Otro rasgo común a los autores simbolistas es el uso de los puntos suspensivos que –en un intento de guiño reflexivo hacia el lector y reproducir con naturalidad el habla– deja la frase inconclusa, abierta y en suspenso, como si diera una señal al lector para que «psicoanalice», como decía Bachelard, el texto poético:

¿Hemos sido una especie?
¿Siglos de minería,
de subterránea obstinación han sido
distintos al principio, más comunes
que fuera azul el aire que enterraban? (Barral, 2003: 101-102)

Se trataría, como sostiene Sánchez Santiago en su mencionado estudio, de poner en funcionamiento todos aquellos recursos métricos y fónicos que, tal y como denominó Navarro Tomás, son como «apoyos psicosomáticos» (Navarro Tomás, 1974: 474) que la poesía moderna emplea para alcanzar la clave acústica buscada y recuperar para la poesía la oralidad perdida en los siglos XVII y XVIII: «Detrás de las almenas, / más allá de los pórticos habría, si un instante durase...» (Barral, 2003: 96).

Hablemos del carácter sagrado del ritmo musical y el silencio que lo rodea. En la línea de Mallarmé y la poesía simbolista, los versos de *Metropolitano* basan su musicalidad en la elasticidad que muestra el autor a la hora de componer su verso que, contrariamente a lo que afirmaba Amado Alonso¹⁷⁶ al comparar el ritmo del lenguaje con la música, somete a constantes interrupciones en aras del ritmo, el énfasis en determinados términos y la emoción. Con esto, resulta revelador que en alguna ocasión Barral declarara que el ritmo de sus poemas intentaba imitar o ser el reflejo del respiratorio, con sus oscilaciones y recurrencias pausadas y yuxtapuestas unas a otras. Se trata de un ritmo ondulatorio y zigzagueante que nos hace asistir al mismo acto de la creación del verso en «su hacerse» y en su esfuerzo por llegar a ser. Se trata de un verso y una palabra tal y como Gili y Gaya – con respecto al versículo y la poesía contemporánea– los definía poéticamente:

... nos acerca al anhelo primario, a la zozobra por integrarse, y por esto es profunda, inconexa y oscura; no tiene las aristas lúcidas de lo perfecto, de lo acabado; es como si sorprendiéramos en ella un momento imperfecto de un proceso caótico que tantea en busca de una forma presentida y no alcanzada. El poeta se sumerge y nos sumerge en el

¹⁷⁶ Según Amado Alonso, a diferencia de lo que ocurre en la música, «en el lenguaje no se hacen divisiones periódicas del tiempo y en la construcción de los grupos rítmicos intervienen elementos racionales y no sólo emocionales» (Alonso, 1960: 271).

mundo, y su palabra emerge después envuelta en algas marinas, estremecidas opacidades de ensueño. (Gil y Gaya, 1956: 63)

Mediante la trabazón de los diferentes grupos fónicos que hemos ido mencionando con respecto al poema de Barral, se formaría un entramado melódico que constituiría una parte unitaria –que bien podríamos llamar «unidad melódica»– en el conjunto del significado del poema. Se puede atribuir la condición de «melodía» a todo *Metropolitano* por el efecto que produce la cohesión de todos los mencionados elementos rítmicos (encabalgamientos, esticomitias, versos diseminados, uso del sangrado entre dos hemistiquios...) en aras del contenido de un texto, que en su desarrollo posee también un ritmo psíquico o interior. De este modo, vemos cómo en un acorde único el sentido creador del poeta va urdiendo el acoplamiento del pensamiento discursivo. *Metropolitano*, como la mayoría de poemas extensos contemporáneos, puede ser analizado como si de una fuga musical se tratara, de tal manera que podríamos identificar los motivos recurrentes del poema (la incomunicación humana o el conflicto temporal) y las variaciones de estos con una fuga musical de gran envergadura que generaría una estructura jerárquica (preludio, tema, contratema, respuesta, imitaciones progresivas y retrógradas, cadencias y coda final) distribuida a través de los diferentes cantos. Por otra parte, en consonancia con las influencias musicales de Barral (Bach, Stravinski, Schönberg, el jazz ...), a través de las esticomitias y la dislocación sintáctica, se aprecia en *Metropolitano* cierta voluntad creadora por producir el efecto de que el ritmo del verso no solo avanza linealmente en el tiempo del poema, sino que –«fuera de compás»– se extiende hacia arriba y después, como un resorte, torna hacia atrás. Además, la palabra poética no tiene la forma acompasada de los versos de muchos de sus contemporáneos, sino otra melódica; como la curva anhelante que atraviesa una trayectoria de tensiones crecientes y distensiones que se van apagando bajo las sombras de los túneles del metropolitano. De ello se deduce que las claves fonéticas de *Metropolitano* no se basan tanto en la sonoridad de los versos como en el tono y, sobre todo, en los contrapuntos y en la variedad de las intensidades tonales (aserciones, interrogaciones resueltas o no, frases inacabadas, exclamaciones, interpelaciones, palabras en cursiva emitidas por voces ajenas a la del yo poético, monólogo dramático alternado con una voz poética de tono lírico, citas intertextuales, desvíos hacia otros discursos poéticos, rótulos publicitarios en versalitas...) provocadas por constantes y disonantes alteraciones del flujo verbal que luego retornan a la melodía primaria. De esta manera, el poema es una intercalación de distintas alturas musicales o «salidas de tono», de tal manera que se diría que su unidad fonética puede ser

concebida como la intersección de varios planos melódicos de velocidad inconstante y raíz psicofisiológica que se cortan entre sí como si se tratase de una pieza de jazz en un acorde único. Aunque, bien mirado, la combinación de varios planos melódicos es un recurso muy antiguo que se remonta a su admirado Johann Sebastian Bach, que ya improvisaba a menudo sobre las armonías de sus composiciones. Veamos en este fragmento de «Torre de en medio» cómo la improvisación y la intersección de varios planos melódicos (una reflexión, un rótulo publicitario, una réplica de un diálogo sin respuesta, una cita intertextual de los *Himnos* de Calímaco y un inicio de periodo narrativo) se constituyen como rasgos definitorios del ritmo «a bandazos» de *Metropolitano*:

... Si el agua
lustral brotara y fuese sin recuerdo.
Si en un lugar de súbito se abriera...
«CAFÉ DE TRES NACIONES»
— ¿Por ventura
tienen ustedes cuernos de cristal?

—Al oeste del águila el recinto
según fue al tiempo de fundar.
Vi las horas internas. (Barral, 2003: 90-91)

Sea como fuere; imite un ritmo jazzístico o haya sido concebido como una composición en fuga, en *Metropolitano* —como declara en *Los años sin excusa* contando una anécdota que le sucedió mientras componía el poema paseando junto a su perro Argos— hay por parte del autor una voluntad «agógica» de reflejar el caos cósmico al que asiste el sujeto poético a través del ritmo del poema, la intercalación de variaciones de tiempo y las distintas alturas musicales:

... cuando ensayaba el ritmo de un tramo en voz audible, el perro Argos levantaba su, a la vez, feroz y mansa cabezota de *cave canem* en cerámica pompeyana y me miraba inquisitivo. Llegué a convencerme de que reconocía los falsetes y las quebraduras injustificables del ritmo y le cobré respeto como juez de la perfección agógica. (Barral, 1978: 90)

Añadamos un pequeño apunte acerca de la idea de composición como principio ontológico del moderno poema extenso en el sentido de que esta misma alteración melódica expuesta con respecto al poema de Barral argumentaría la tesis de Paz, quien entendía, por un lado, que el poema largo contemporáneo era una pieza literaria y musical con una arquitectura ya planificada —similar a una sinfonía de Mahler o de Stravinsky—; y, por otro, que la lógica

interna de este se articulaba en torno a la sucesión de momentos de intensidad lírica disgregados y conectados a través de pasajes narrativo-descriptivos o silencios poéticos.

* * *

Concluye esta lectura aproximativa a *Metropolitano*, donde he intentado esclarecer no solo los aspectos formales del texto ya rigurosamente analizados por los estudiosos de Barral, sino también su exégesis en el sentido que describían los hermenéuticos de intentar expresar la voluntad del autor, la intención última, las secretas analogías que ocultan sus versos y los puntos de sutura del poema; y, en definitiva, de contribuir a la idea acerca de cómo *Metropolitano* se adscribe a la tradición del moderno poema extenso. Tras su lectura crítica nos surgen un par de preguntas: ¿cómo es posible que una aventura poética como el poema de Barral, que puso a disposición de los futuros poetas recursos tan innovadores, fuera olvidada o ignorada por los autores que le sucedieron?; y, por otra parte, ¿su silenciamiento fue en realidad producto de la miopía voluntaria de la crítica o de la incompreensión del poema? Realmente no hemos encontrado una explicación lógica a ese ensombrecimiento de la crítica y la poesía posterior a *Metropolitano*; tan solo digamos que es el texto poético hispánico de su tiempo que más se acercó a la sensibilidad y complejidad del hombre contemporáneo. Tal vez, el discurso poético que –frente al carácter previsible de la poesía social y sus modelos periclitados– fue capaz de acercarse sin ambages al laberíntico jardín de la realidad presente. Y, por último, el poema que no solo por su temática, sino también por su tejido verbal, logró algo tan difícil como hacer que Barral fuera contemporáneo de su presente y construyera un complejo andamiaje compositivo con que conocer y explicarse el mundo como solo en nuestro siglo puede ser conocido: fragmentariamente.

Cuenta Carme Riera que una tarde, caminando con Carlos Barral por el Paseo del Prado, este le confesó que no era más que lo que tenía escrito y los estímulos de esta vida eran tan solo verbales: «No somos más que palabras. Nada más» (Riera, 2005), le dijo a Carmen que por entonces estaba estudiando a fondo su obra. La declaración nos da una idea de la importancia que para el poeta tenía su producción literaria como testimonio de vida y cómo el autor de *Metropolitano* siempre quiso pasar a la posteridad no como un editor prestigioso, ni como un luchador en la disidencia del franquismo, ni como un agitador de

conciencias en sus «años de penitencia», ni tan siquiera como el gran memorialista que fue, sino como un gran poeta. Nunca se ha expresado mejor que en esta cita de su esposa Yvonne Hortet el conflicto interno y la ofuscación de Barral por congeniar las distintas dimensiones de su personalidad: «Barral poeta, ese poeta que conocí hace muchísimos años y al que entre todos obligamos a ser editor».

Aunque *Metropolitano* aún reposa en el ámbito del olvido y la repercusión de Barral a la historia de la poesía sigue siendo nula u oblicua, quisiéramos al menos que nuestra aportación crítica a su poesía y, en especial, a *Metropolitano* contribuya a rescatar su obra – una de las propuestas más interesantes e innovadoras de su generación– y dignifique el esfuerzo del genio de Calafell por la renovación del lenguaje poético.

IV. UNA LECTURA DE *EL LIBRO, TRAS LA DUNA*

El mundo está hecho para acabar en un bello libro.
(S. Mallarmé)

4.1. *El libro* en la trayectoria literaria de Andrés Sánchez Robayna

...Seguimos caminando,
a tientas en lo oscuro, hasta encontrar
para siempre ese cuerpo al que
abrazarnos
la cascada de luz, y ahí está la
eternidad.¹⁷⁷ (Robayna, 2004: 358)

Como Tomás Segovia señaló en alguna ocasión con respecto a *Piedra de sol*, lo primero que hay que decir de *El libro, tras la duna* es que es una obra maestra. «Maestra» no solo porque represente un paso adelante en la andadura de la modernidad poética hispánica –tantas veces interrumpida a lo largo del siglo XX– y en la coherente trayectoria literaria del poeta canario marcada por la insularidad¹⁷⁸, la «física»¹⁷⁹ del lenguaje, su visión metafísica, el sentido órfico de la palabra, la mitología de la «vera luz» o la clásica metáfora del libro del mundo; sino también porque es la obra de un maestro cuya vocación creadora se muestra inseparable de la crítica. En este sentido, la conocida reflexión de Valéry según la cual «un poeta valdrá como poeta lo que valga como crítico literario de sí mismo», es un rasgo de la modernidad literaria que bien puede aplicarse a este humanista de la contemporaneidad. En el caso de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952), ese valor añadido no solo viene

¹⁷⁷ La poética de Andrés Sánchez Robayna quedó esbozada en su poema «En el cuerpo del mundo» de *Inscripciones* consultado para nuestro trabajo en la edición completa de su obra en 2004, *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*; así como en su artículo «Deseo, imagen, lugar de la palabra» (Robayna, 2008: 345-363). A excepción de *El libro, tras la duna*, para futuras citas de la poesía del autor nos remitiremos a esta edición de 2004.

¹⁷⁸ A. Terry señaló que desde su primer libro, *Día de aire* (1970), «la insularidad se muestra no solamente en el escenario –el mar, las dunas, la orilla con sus barcos, redes y pescados–, sino también en la manera en que todo esto queda visto a través de la calidad peculiar de la luz insular» (Terry, 2002: 85).

¹⁷⁹ La expresión es de J. A. Masoliver Ródenas, quien plantea en términos de «física» la capacidad que tiene nuestro poeta de hacer que las cosas se revelen por sí mismas a través de un lenguaje poético compuesto de palabras-luz que le permiten crear un espacio *otro*, el insular. Para un buen seguimiento de la trayectoria de nuestro autor, léanse los dos artículos del crítico catalán: «La poesía de Andrés Sánchez Robayna: en el éxtasis de la materia» (Masoliver Ródenas, 1985: 77-80) y «Andrés Sánchez Robayna y el lenguaje de la luz (sobre *Poemas 1970-1995*)» (Masoliver Ródenas, 1998) publicado en *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de septiembre de 1998.

representado por la autocrítica de cada poema o libro publicado, sino también por una inmensa labor como traductor de J. Brossa, W. Stevens, S. Espriu, H. de Campos, R. Xirau, W. Wordsworth o J. M. Junoy; diarista (con dos volúmenes de «diarios líricos»: *La inminencia* y *Días y mitos*, que abarcan sus años de 1980 a 2000); como creador de libros en colaboración con pintores como Vicente Rojo, Roberto Cabot, Denis Long, Albert Ràfols-Casamada y Antoni Tàpies; editor, conferenciante, antólogo y fundador de revistas literarias como *Syntaxis* y *Literradura*; director de la sede canaria de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo; catedrático de literatura española de la Universidad de la Laguna; crítico de arte (responsable del Departamento de Debate y Pensamiento del Centro Atlántico de Arte Moderno); estudioso de san Juan de la Cruz, Góngora, sor Juana, Borges, Séferis, Jàbes, Valente...; y, ante todo, poeta (cuarenta años de dilatada elaboración y Premio Nacional de la Crítica en 1984).

Como se ha dicho en alguna ocasión, *El libro, tras la duna* (LTD) no representa un punto de inflexión o una ruptura con su línea poética anterior, sino la consecuencia¹⁸⁰ de toda una ingente labor que no se limita a la creación literaria, sino que surge de la autorreflexión de su poética en diálogo con la tradición en el sentido habermasiano de la «tradición moderna», es decir como proyección en la obra artística actual; y, al mismo tiempo, con la modernidad transcultural. Al respecto, uno de los primeros críticos que definió la trayectoria poética de Sánchez Robayna fue el brasileño Augusto Massi pensando su obra en términos de una evolución «de lo mítico a lo místico»¹⁸¹. Tradicionalmente, la crítica del autor –Alejandro Rodríguez-Refojo, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Túa Blesa, Jordi Doce y José Francisco Ruiz Casanova– ha señalado tres ciclos en la poesía robayniana recopilada por el mismo autor en 2004 en su libro *En el cuerpo del mundo*. Los ciclos o etapas que marcan su evolución «de lo mítico a lo místico» o «de lo imaginístico al

¹⁸⁰ En una entrevista, que M. Santa Ana le realizó con motivo de la publicación de su poema extenso y el mismo autor me facilitó amablemente, señalaba al respecto: «...tengo la sensación de que *El libro, tras la duna* es la consecuencia de la escritura anterior y también, de manera a veces contradictoria para mí mismo, una especie de recomienzo, de regreso al origen» (Santa Ana, 2002: 37-38).

¹⁸¹ En su artículo «La poesía de Andrés Sánchez Robayna: De lo mítico a lo místico» citado en la bibliografía, Massi aporta dos ideas en la interpretación de su obra que consideramos medulares en nuestra lectura de LTD: su capacidad de integración de la tradición en la modernidad literaria y «las flechas de sentido», es decir, la reaparición en LTD de versos, símbolos, referencias... que ya habían estado presentes en su obra anterior. Otro aspecto axial es el carácter místico de su poesía, que ha estado siempre enquistado en cada verso y poema: «El poema es una barca mística» (Robayna, 1996: 201).

autobiografismo ontológico y religioso»¹⁸², se distribuyen en periodos de más o menos quince años:

1. Primer ciclo (1970-1985)¹⁸³: Desde *Día de aire* (1970) –editado originariamente como *Tiempo de efigies*– hasta *Tríptico* (1985). En los poemas de los libros *Clima*¹⁸⁴, *Tinta* y *La roca* de esta etapa –llamada también «mallarmeana», «del silencio», «neopurista», «desfocalizada» o «minimalista»– el espacio insular canario o «geografía íntima»¹⁸⁵ (Valle, 2002: 76) se nombra a sí mismo a través de composiciones de extremada economía expresiva y se autoengendra desde la fuerza demiúrgica de la luz, verdadero sujeto activo de la mayoría de poemas.

2. Segundo ciclo (1986-1999): Período más subjetivo sellado por *Inscripciones* (1999), donde libros como *Palmas sobre la losa fría*, *Fuego blanco* o *Sobre una piedra extrema* están marcados por la reflexión del ser, el tiempo y la *meditatio mortis*. En ellos, surge –sin distanciarse nunca del paisaje insular– la presencia de una conciencia que medita sobre lo material existente a través de versos y composiciones más extensas que invitan a una consideración sobre el ser y el desenmascaramiento de los símbolos de la realidad física y de la dimensión metafísica, pero «real».

3. Tercer ciclo (2002-....): Período que parte de *LTD*. El título de este poema-libro oculta varias referencias literarias que apuntan a Edmond Jabès, al poema «On the Dunes» del poeta inglés Charles Tomlinson¹⁸⁶ o a *Fragments de un libro futuro* de José Ángel Valente, en

¹⁸² La trayectoria literaria de Sánchez Robayna transcurre de forma casi paralela a la de su admirado poeta Giuseppe Ungaretti, en el sentido de una elaboración de un espacio literario propio (el desierto-la duna) y su autobiografismo ontológico proyectado desde la religiosidad. Otros rasgos comunes a sus poéticas son: un estilo de imágenes visuales en yuxtaposición o la presencia constante de los blancos de verso representantes del vacío y el silencio.

¹⁸³ La poesía de este período fue compilada por el mismo autor en su edición *Poemas (1970-1985)* en 1987.

¹⁸⁴ Con el primer poema de *Clima*, «Cifra de arrecife», Sánchez Robayna empieza ya a acariciar la idea de un poema extenso dividido en siete secciones. Como afirma A. Terry, el poema sigue el patrón circular y se compone a partir de la correspondencia de recurrencias que le hacen asemejarse a «una cámara de ecos donde los sonidos se hacen eco bajo la forma de aliteración y repetición, y las mismas palabras, con sus variaciones, vuelven a aparecer constantemente, las más veces subrayadas por los mismos espacios del poema» (Terry, 2002: 101).

¹⁸⁵ Término acuñado con gran acierto por Gustavo Valle para referirse en su artículo «Una fértil andadura espiritual» a la especial topografía robayniana y el lugar desde donde nace la palabra poética de un sujeto lírico que se siente observado por el paisaje.

¹⁸⁶ En sus diarios, Robayna menciona la fascinación por el cosmopolitismo del poeta inglés y su alianza de lo viejo con lo nuevo. En marzo de 2000, el poeta canario conoce su libro *The Vineyard above the Sea* del que destaca los siguientes versos –traducidos por él mismo– que dan buena cuenta de la atracción que el dinamismo y el carácter englobador del símbolo de la «duna» le debieron provocar: «Las dunas son azules en

tanto que, como en el caso del poeta gallego, es un libro que se está escribiendo de forma fragmentaria y, al tiempo, está por escribir. Lo cierto es que, en este período llamado a veces «autobiográfico» o «histórico», el autor intenta su reconstrucción personal y lo espacial cede paso a una presencia absoluta del tiempo y la memoria (verdaderos protagonistas del poema), de los que parece haber tomado plena conciencia a partir de la redacción de su obra como diarista¹⁸⁷. Pero no se trata de una ruptura con su poética anterior, sino de una evolución¹⁸⁸ o mejor un «recomienzo» (en el sentido heraclítico del término).

Tras *LTD*, Sánchez Robayna ha ido publicando libros como *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), en colaboración con su amigo y pintor Antoni Tàpies, y componiendo textos que ha compilado en *La sombra y la apariencia* (2010), siete series de poemas donde Robayna se muestra en plena madurez. Vislumbrado ya el rostro del tiempo en *LTD*, el poeta descubre que la realidad (la suya) está constituida por un juego de espejos aparentes que reflejan de forma poliédrica el fulgor de los momentos de revelación de la naturaleza, la celebración de la obra y el paseo del hombre –como viajero alimentado de luz y de sombra¹⁸⁹– por el tiempo de la historia. No tenemos todavía perspectiva alguna para identificar un nuevo ciclo en este poemario, pero sí se aprecian aspectos que resultan novedosos en su poética, como el desdoblamiento del sujeto lírico en un tú a quien se habla, la omnipresencia de la pintura y de la memoria creadora, la religiosidad¹⁹⁰, el exilio a otras islas¹⁹¹ (Patmos, Cuba...) o la prosa poética en combinación con metros clásicos.

el ojo del mar, / inducidas a cambios que bien pueden / ser un mar en sí mismos»; versos citados indirectamente de sus notas de marzo de 2000 (Sánchez Robayna, 2002a).

¹⁸⁷ En un fragmento de sus diarios –tras una visita a Barcelona el año 1997– vienen a la memoria del poeta recuerdos de sus años de formación universitaria (1972-1977) que debieron de ser el germen de esa «necesidad» de escritura de un poema autobiográfico como *LTD*: «La mirada retrospectiva que me gustaría hacer a aquellos años no reclama hoy el espacio de la escritura, fuera de esta anotación. No es, como la de Nietzsche, una mirada escrita. Ignoro su signo. Tan sólo conozco su necesidad», (Sánchez Robayna, 2002a: 80).

¹⁸⁸ En el prefacio escrito por el autor para la edición de *LTD* traducida al árabe por Khalid Raissouni en 2010, con una cierta perspectiva y distanciamiento del impulso primigenio que le llevó a componer estos versos, nos dice: «He tenido siempre dos impresiones contradictorias acerca de estos versos. La primera es que este libro resulta, en más de un sentido, la consecuencia natural de todo lo que escribí hasta ese momento; la segunda es que representa, al mismo tiempo, una especie de recomienzo, de regreso al origen. Este poema – puesto que de un solo poema se trata, para mí– no podía haber sido escrito sin todos los libros míos que lo preceden» (Sánchez Robayna, 2010: 23).

¹⁸⁹ Sobre *La sombra y la apariencia*, véase la magnífica reseña citada en la bibliografía que Juan Goytisolo publicó en la edición del 8 de Enero del diario *El País*, «Pasajero de luz. *La sombra y la apariencia*».

¹⁹⁰ Acerca de la religiosidad del poeta, Carlos Blasco Ramón dice con estas palabras que bien podrían aplicarse a Juan Ramón: «Esta religiosidad, análoga a la inasible y espectral voz del poeta en cuanto alma

A pesar de la tendencia obsesiva de una parte de nuestra crítica por clasificar y marcar etapas, se hace preciso –en el caso de un poeta tan buen crítico de sí mismo– atender a sus propias palabras, que subrayan el carácter unitario de su obra entendida como un solo proceso intelectual («purgativo de la palabra») y espiritual que aún está por cerrar. En alguna entrevista reconoce que no hay saturación y corte de su obra poética en tres ciclos, sino un giro a partir de *Palmas sobre la losa fría* (1989) que marca la dialéctica entre una «ausencia» del yo poético inicial y una «presencia» en continuo desarrollo; un tránsito del espacio al tiempo o, como dijo el autor: «un proceso evolutivo en que lo que antes se expresaba como un “estar” se ha inclinado ahora hacia una pregunta por un “ser” –y, paralelamente, por “el ser”» (Santa Ana, 2002: 41)¹⁹².

4.2. Lógica interna del poema: recurrencias y sorpresas

En el primer apartado de nuestro estudio nos referíamos a cómo Paz definía la dinámica interna de la composición de todo poema extenso como una alternancia de isotopías o recurrencias (estrofas, rimas, imágenes que se repiten¹⁹³...) y momentos sorprendidos (descargas poéticas inesperadas, manifestaciones, revelaciones o «epifanías»¹⁹⁴) que hacen

diseminada en la escritura, no se identifica con ninguna religión histórica... se trata de una religiosidad en la acepción zubiriana de *re-ligación*, es decir, en una profunda ligadura del hombre y del cosmos (del hombre y las cosas)» (Blasco Ramón, 2002: 34).

¹⁹¹ Su última publicación, *Cuaderno de las islas* (2011), es un libro inclasificable, donde reúne una serie de apuntes en torno a los mitos, las leyendas, la poesía y el misterio que han producido las islas a lo largo de la historia de la humanidad. A estas notas añade una antología de poemas sobre la insularidad de autores como Yeats, Cernuda, Borges, Ungaretti o Paz.

¹⁹² En esta misma entrevista realizada por Mariano de Santa Ana señala lo siguiente con respecto a esa dialéctica integradora del estar y el ser que marca una doble etapa en su poética: «De manera análoga, la presencia del espacio, e incluso el espacio como presencia, ha dado paso a la auscultación del ser en el tiempo. No un tiempo abstracto, claro está, sino el de la irrenunciable pregunta ontológica del tiempo de la existencia, aun la del hombre entre los hombres, y la del tiempo de la historia.» (ibíd.)

¹⁹³ Recuérdense, al respecto, las imágenes recurrentes del «cangrejo hueco» o «el perro de Moguer» en el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez.

¹⁹⁴ Como hemos apuntado, el poeta a través de la escritura de sus diarios va pergeñando la composición de *LTD* al tiempo que reflexiona acerca de la naturaleza de su poema extenso y la lógica interna de la disposición de los fragmentos o secciones. Un párrafo que esclarece su modo compositivo es aquel en que, sirviéndose de un discurso casi deconstructivista, declara: «Cada vez veo con más claridad que el largo poema que ahora escribo –o que me escribe, si hago caso a su carácter pseudoautobiográfico– es en realidad un poema sobre el tiempo, sobre el significado del tiempo. Explosión de fragmentos. Constelación de epifanías» (Sánchez Robayna, 2002a: 336). Con ello, el poeta canario se refiere a cómo el poema se desarrolla a partir de momentos de revelación que lo hacen avanzar a través del «libro del mundo» (denominados por Sánchez Robayna «epifánicos», según la denominación que Stephen Dedalus realiza en la novela de Joyce) que trazan un movimiento en espiral de avance y retroceso en el curso de la asunción del conocimiento y la madurez

avanzar el poema hacia un final que remite de nuevo al inicio. El poema largo moderno, tratándose de un texto fragmentario, plantea esa lógica interna y, en cada caso, cabrá definir cuáles son los puntos de sutura y cómo se van engarzando las distintas partes de manera que se resuelva la unidad dentro de la disgregación y fractura que presenta el texto. En el caso de *LTD*, tal y como expuse en mi artículo «Recurrencias y composición fragmentaria en *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna», ese fragmentarismo (y fragmentariedad), se manifiesta a través de la imagen del niño lanzando los dados:

... el fragmentarismo sigue siendo evidente y –en el caso del poema de Sánchez Robayna– es ese mismo azar de los fragmentos el que el autor nos quiere remarcar al iniciar y concluir su poema con la imagen de un niño lanzando los dados, porque lo azaroso se identifica con lo múltiple, con lo fragmentario y con ese caos de dados que se vuelven a lanzar y chocan. Y como en el vivir, cada instante (cada fragmento) del poema constituye una jugada que determina la existencia del poeta; cada tirada de dados, un eterno retorno hacia la tentativa de esperanza de armonía. Por eso, en cierta manera, hay que volver a la inocencia de la infancia, para así haber olvidado el fracaso (como el niño) y volver a jugar insistentemente desafiando lo arbitrario de este mundo. (Rastrullo Torres, 2012: 42-43)

LTD se presenta como un *bildungsgedicht* romántico, es decir, un poema de formación al estilo de *El Preludio* de Wordsworth que traza el recorrido del sujeto lírico hacia la plena asunción del conocimiento que, pretendidamente, se vislumbra al final en el fragmento LXXIV, desarrollándose de manera particular el peregrinaje de un yo real (el poeta) que va sorteando las diversas fases de un vuelo transcendental a bandazos entre el desconocimiento y la revelación. En el camino, el peregrino errante va descubriendo el carácter órfico de la palabra, la revelación de los signos de la naturaleza, el pensamiento cristiano, la purgación a través del arte, el mal humano, la conciencia de la religiosidad del hombre, el amor y, finalmente, la paz interior lograda a través de las prácticas zen ejemplificadas en el tiro con arco.

Según Santo Tomás, la obra literaria debía tener necesariamente tres de las cualidades que el poema de Robayna inopinadamente contiene en su seno, a saber: *integritas* (unidad), *consonantia* (coherencia) y *claritas* (capacidad de iluminación de la palabra). Nuestro estudio sobre la lógica interna del *LTD* pretende demostrar cómo los fragmentos líricos y

poética. A mitad del camino, se describen instantes de retroceso (momentos de «no saber») resueltos posteriormente, cuando nuevas epifanías se presentan en la andadura del poeta en «el libro de su vida». El término «epifanía», tal y como se presenta en *LTD*, coincide por tanto con el concepto tomista de «claritas» y con esa revelación de las cosas de este mundo como objetos de luz creados a partir de la palabra poética.

desarrollos narrativos o especulativos se integran (se funden) en perfecta consonancia. *El libro* es un poema extenso unitario cuya arquitectura íntima se organiza en torno a un eje autobiográfico que va desde la niñez hasta el presente de la escritura, ese «ahora» con el que se inaugura el poema. Estos periodos del relato de los «hitos vitales»¹⁹⁵ hacen avanzar el discurso poético, que se va deteniendo en el transcurrir de la memoria cuando el sujeto lírico revela sus momentos de iluminación. Los elementos que aportan cohesión –y también hay que decirlo, discordancia¹⁹⁶– a este «archipiélago sintagmático» compuesto de fragmentos son elementos recurrentes o isotópicos¹⁹⁷ tales como las repeticiones de versos libres y heterosilábicos en combinaciones estróficas isomorfas diversas o «paraestrofas», la preferencia por el verso heptasílabo, octosílabo o endecasílabo, el final de muchos fragmentos en forma de dísticos emparejados, la importancia de los blancos en el poema, la imagen de «la nube del no saber» y la metáfora del libro del mundo. Si, como dice Magris, «a veces los lugares hablan y otras, callan», de la misma manera la estructura interna del poema de Robayna es una combinación de epifanías y hermetismos en ese *status viatoris* agustiniano que ve en la vida humana un camino oscilante entre fulguraciones de lo infinito en lo finito y momentos de caída. Y como, tras un momento de alumbramiento¹⁹⁸, la vida debe continuar, el flujo constante del tiempo también nos devuelve a la vida. Ya hemos insistido con anterioridad en la importancia del tiempo y la memoria –verdaderos núcleos de la obra– como ejes vertebradores en la genealogía de poema extenso moderno. Pues bien, nuestro texto se muestra como una metáfora del tiempo sin el que no puede haber poema extenso, en tanto que la composición de largo aliento no es solo espacio, sino

¹⁹⁵ La expresión es de Túa Blesa. Nos referiremos con posterioridad a su excelente artículo sobre *LTD*, «Escrito en la arena». Otra estudiosa de Sánchez Robayna, E. Dehennin, denominará también estos momentos de vida como «*spots of time*», en tanto que van surgiendo como en un revelado fotográfico.

¹⁹⁶ En la introducción a la edición francesa, *Le livre, derrière la dune*, C. Le Bigot estudió entre otros aspectos la proporcionalidad en los 77 fragmentos entre formas estróficas (20), series estróficas libres (24) y las secuencias separadas por blancos (33): (Le Bigot, 2012b: 22).

¹⁹⁷ Para el poeta, su poema extenso no nació con una estructura definida previamente. Lo primero fue la presencia obsesiva en su mente de determinadas imágenes recurrentes (por ejemplo, la del *liber mundi*, que es una constante en su obra; la de «el cielo estrellado»; o la de la «nube del no saber», que le vino a la mente a través de una de sus lecturas). Al respecto, declara en sus diarios: «Nuevos fragmentos del largo poema, cuya estructura desconozco en este momento y que es, por lo pronto, un naciente de imágenes. ¿Pueden ellas hablar por sí solas? Pero muchas ya surgen *pensativas*. La identidad es un espejo roto» (Sánchez Robayna, 2002a: 337).

¹⁹⁸ La idea fue revelada por San Agustín al considerar que, tras todo momento de revelación, la vida debía continuar. La dinámica interna de *LTD* así nos lo muestra incluso cuando concluye con la imagen de un niño lanzando los dados y desafiando al azar de la vida, lo cual significa que el mundo, en su continuo azar, sigue su curso.

transcurso temporal: en su lectura y en su meditada composición desde la madurez¹⁹⁹ poética y vital. Así, el discurso poético de Robayna se presenta como un algo inacabado e inacabable. Podría seguir sin fin, como continúa la misma vida y la meditación del poeta, tal y como decía Jiménez en *Espacio*, en una incesante «sucesión de luz y sombra, sombra y luz».

Además, para San Agustín, nuestro conocimiento de Dios y del mundo solo puede ser analógico porque, de otra manera, es incomprendible para nuestro entendimiento limitado. Nuestro poema plantea de la misma manera el conocimiento fenomenológico solo a través de estructuras metafóricas y símbolos. A lo largo de los 77 fragmentos que componen esta autobiografía poética, dos son las «macroestructuras isotópicas» más notables con las que el autor expresa lo indecible: la «nube del no saber» y la metáfora del libro del mundo.

La imagen de la «nube del no saber» no ha sido siempre –como la insularidad o la metáfora del libro del mundo– una constante en la obra robayniana. Incluso se podría afirmar que hasta *LTD* no se ha manifestado con todo su potencial. No obstante, esa idea de que para acceder a lo que no se conoce hay que partir de la senda del olvido ha estado siempre latente en la tradición mística y, especialmente, en Juan de la Cruz. Sin embargo, fue en la imagen de la *ombra viatgera* de Salvador Espriu (al que Robayna tradujo) y en la traducción del poema extenso de W. Wordsworth llevada a cabo por el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna en 1999 –tarea a la que, seguramente, debe mucho su disposición para componer un poema de estas características–, donde Robayna debió de reforzar la idea del potencial del símbolo de la nube²⁰⁰ como analogía del desconocimiento. En su obra anterior ya habían asomado atisbos de esta idea recurrente de «negación del saber y afirmación del amor» como en el poema «Las primeras lluvias» de *Fuego blanco* (1992), su libro más místico:

Nada, ni tan siquiera el viento que rompía,

¹⁹⁹ No hay que restar importancia al dato coincidente de que *LTD* fuera publicado justo cuando su autor cumplía cincuenta años.

²⁰⁰ Al respecto, reproducimos aquí un revelador fragmento en el que Wordsworth se refiere a la «nube» como desconocimiento y al «rayo» como símbolo de la revelación epifánica: «...Hay, creo, / espíritus que, cuando configuran su ser / por ellos protegido, desde el principio mismo / de su infancia le despejan las nubes / como un relámpago, y lo buscan / con el reconocimiento amable...» (Wordsworth, 1999: 15). También María Zambrano –tan presente siempre en Sánchez Robayna– menciona la «raíz nebulosa» o el «sueño originario», de donde procede el impulso creativo y ante el que el poeta debe estar despierto y vigilante.

de madrugada, contra los postigos,
contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,
podrá decir el signo, en la ignorancia.
Saber de un no saber, ni siquiera el sentido
de la ignorancia, ahora que las gotas resbalan
sobre el cristal, sobre la transparencia. (Sánchez Robayna, 2004: 277)

Roman Jakobson²⁰¹ en su conocido ensayo «¿Qué es la poesía?» (1934) ejecutó la experiencia de comparar los interflujos entre los diarios y los poemas del romántico checo Mácha, revelando significativas diferencias entre ambos. El resultado de su cotejo fue que ninguna de las versiones era más fidedigna que la otra y ambas estaban sometidas a manipulaciones intencionadas, porque cualquier expresión verbal estiliza y transforma el acontecimiento que describe. Es por esto que en nuestro estudio vamos a establecer constantemente reenvíos de significado entre la redacción de los diarios de Sánchez Robayna, *La inminencia (Diarios, 1980-1995)* y *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, con *El libro, tras la duna*, entendiendo que estos se complementan, enriquecen ambas lecturas y muestran de forma fidedigna los espejismos del yo. A la redacción de los diarios –inmediatamente anterior a la composición del poema– se debe la existencia de este poema extenso de carácter autobiográfico ya que allí logró sortear las trampas de la resbaladiza e incierta memoria fijando algunos instantes epifánicos de su pasado.

Con respecto a la cuestión referida sobre el símbolo de «la nube del no saber» (mencionada en el poema en 28 ocasiones en los fragmentos X, XLIX, LXIV y LXXVI), Robayna confiesa con plena honestidad en sus diarios cuál es la fuente directa de ese símbolo que debió de determinar la estructura final y fragmentada de su texto: *La nube del no saber*, el anónimo texto inglés místico del siglo XIV y uno de los textos clásicos de la literatura religiosa en esa lengua. La reflexividad entre los diarios y su largo discurso lírico se muestra evidente en este fragmento:

Termino hoy la lectura de *La nube del no saber*, el anónimo inglés del s. XIV que hace tiempo andaba buscando y que, conocido sólo a medias –es decir, por fragmentos (el fragmento como en Mallarmé o Ungaretti, como «fractura abismal» del lenguaje, como respuesta a la crisis esencial del lenguaje) o referencias muy incompletas–, estaba deseando leer ya en su integridad. Conseguí al fin una buena edición, bilingüe (inglés-español), y me he sumergido

²⁰¹ R. Jakobson estableció las bases de la «función poética» a partir de un corpus extensísimo de poemas breves de los siglos VIII al XX en quince lenguas distintas, juzgando que los breves integrarían las mismas características que los extensos.

en un texto cuya sencillez resulta a veces desconcertante, pero que encierra algunos pasajes de admirable hondura, además de algunas de las imágenes más hermosas que conozco de toda la vieja literatura espiritual europea. (Sánchez Robayna, 2002a: 344)

Como también aclaró en *Días y mitos*, esta expresión ya se encontraba en el Pseudo Dionisio (*De mystica theologia*) y en la escuela de místicos especulativos de Ricardo de San Víctor (*Benjamín menor*²⁰²) en el s. XII y, de ahí, pasó a la tradición de poetas espirituales como Juan de la Cruz²⁰³. En el mencionado tratado inglés del s. XIV, un preceptor guía a su discípulo en el camino de la contemplación y el goce pleno en la vida terrenal en los momentos de revelación divina. La idea central del tratado es que «el conocimiento más divino de Dios es el que conoce por medio del desconocimiento» y el símbolo de la nube se presenta como los distintos estados psicológicos y emocionales que el contemplativo atraviesa hasta llegar a ser uno con Dios. Es evidente la similitud que el poeta canario halló entre esta peregrinación del místico (en 75 capítulos) hacia la unión con Dios y la que lleva a cabo el poeta (en 77 secciones) a través de la «pristinización» de la palabra, como forma de alcanzar la armonía con el cosmos y el conocimiento pleno. El poema extenso era, pues, el armazón adecuado para dar forma expresiva a este empeño condenado al fracaso. No obstante, como sucede en el poema largo de Juan Ramón, apreciamos en el sentido de este símbolo el espíritu del discurso negativo que parte, por un lado, de la idea de Heráclito según el cual «la paradoja restituye la unidad entre contrarios»; y, como hemos mencionado, de la mística tradicional. En la misma línea, Heidegger, en su artículo «Qué es la metafísica» hablaba del tedio como de un abismo y del hastío absoluto como revelación de la Nada, viendo en la base de nuestra existencia no solo el aburrimiento y la rutina, sino también todo un sistema de símbolos en correspondencia (la cueva, la nube, el páramo, la niebla...), que reflejan la inanidad consustancial a la vida humana como niveladora de todas las cosas. Volviendo al poema de autoformación de Robayna, este refleja muy bien la insustancialidad de nuestras

²⁰² En el fragmento X se traduce el pensamiento de Pseudo Dionisio y se establece una analogía entre la negación del saber como forma de conocimiento y el silencio como forma de escritura significativa: «Comenzaba a saber / (pero sólo del modo en que ignorarlo / es una forma de conocimiento) / que, al igual que el silencio / ha de ser una parte del decir...», (Sánchez Robayna, 2002b: 22). A diferencia de unas notas finales muy pertinentes sobre las citas y referencias que el poema contiene, las dos versiones de *El libro, tras la duna* (la primera, publicada por la editorial Pretextos en 2002 y la que forma parte de su obra completa compilada en 2004, *En el cuerpo del mundo*) son idénticas. En nuestro estudio citaremos directamente de la primera versión.

²⁰³ Como dice el mismo Sánchez Robayna al respecto de la impresión que le produjo la lectura del tratado místico: «Es inevitable recordar aquí la reflexión de Juan de la Cruz: *Hemos venido aquí no para ver, sino para no ver*» (Sánchez Robayna, 2002a: 344). La referencia a *Subida al monte Carmelo* es también clara: «Para acceder a lo que no conoces debes seguir una senda de ignorancia».

vidas con momentos de luces y sombras: instantes de revelación (epifanías) y tiempo latente de rutina y repetición. Sobre la importancia del oximoresco símbolo de «la nube del no saber» como forma negativa de conocimiento y eje de la dinámica interna del poema, el crítico Rodríguez-Refojo declara:

La nube del no saber puede interpretarse como el límite de esa lectura o, más exactamente, el sentido de ésta, constituyendo de este modo el núcleo del poema, el centro de su movimiento... La nube como *emblema sublimado del desciframiento órfico*, es una oscura forma de comprensión de lo ilimitado que sobrepasa al hombre. (Rodríguez-Refojo, 2009: 137)

Un ejemplo de esa dinámica interna que genera el símbolo de la nube y de cómo el poema transcurre en ese movimiento en espiral de retroceso y avance epistemológico, lo manifiestan los fragmentos que van del LVII al LX. Tras haber experimentado el mal humano en todas sus formas, el fragmento LVII describe la reconstrucción de Austria posterior al desastre que supuso la segunda Guerra Mundial:

El crepúsculo cae sobre las calles en obras,
vallas, taladradoras, arena amontonada,
suenan los cascos en los adoquines,
cocheros y caballos cabecean, el cielo
se cierra lentamente como una gran alcoba.
Sí, me digo, y el siglo sobre Kärntner Strasse. (Sánchez Robayna, 2002b: 88)

De esa experiencia sale resarcido a través del arte en el fragmento LVIII, donde presenta un momento epifánico vivido en Viena: «escuché, de repente, / un canto de muchachos y muchachas, un *lied* / de póstuma belleza, entregado a la noche» (Sánchez Robayna, 2002b: 90). Y del nacimiento de su hijo en el LIX: «Naciste / ... Me alumbró tu llegada: volví a nacer contigo» (Sánchez Robayna, 2002b: 91). En el fragmento LX, recordando el tratado II, 2 de *Enéadas* II de Plotino, pasa a describir un momento de revelación epifánica:

En el cielo estrellado vi de nuevo
las lejanas centellas, el dibujo
que se teje en la página nocturna.
Me pareció, en aquella red oscura,
ver una diminuta luminaria,
un parpadeo apenas perceptible,
un reflejo, tal vez, de otro reflejo,
y en su secreta, sorda intermitencia,
la arcana duración, la eternidad,
sacra letra, la estrella de la estrella. (Sánchez Robayna, 2002b: 92)

En *LTD*, el símbolo de la nube aparece de forma explícita en ocho ocasiones significando, por una parte, el ciclo del agua y de la lluvia; y, por otra, el discurrir entre la ocultación y la postración. Por otra parte, se manifiesta como una imagen dinámica en continua transformación desde la transparencia epistemológica de «las nubes blancas» (I) de la infancia (espacio de inocencia y pleno conocimiento) a la «clarísima» nube del no saber (X) de la adolescencia (primera forma de caída). En principio, esta se muestra como una nube interior que el poeta no sabe cómo nombrar. A través de una referencia de tintura juanramoniana, el símbolo regulador de todo el poema se revela interiormente como una conciencia de nuestra propia inanidad y de esa «nada que está en ninguna parte» y es todo. Así se declara en el fragmento X:

Es una nube. Sólo
años después sabría su nombre,
entre otros nombres justos que la llaman
y el nombre conseguido de los nombres,
es la nube clarísima
del no saber, la nube
interna del amor
y la contemplación. Es una nube
oscura y clara a un tiempo,
hecha de cegadora oscuridad...
aquella nube, aquella
sombra del no saber era un saber. (Sánchez Robayna, 2002b: 22-23)

El símbolo vuelve a reaparecer –coincidiendo en la mayoría de los casos con momentos de transición y marcando los diversos tiempos de caída y recomienzo– con el mismo significado en los fragmentos XXI, XXXII, XXXV, XLIX, LVIII, LXIV, LXXIV y LXXVI. A diferencia del fragmento X, en estos otros el poeta interioriza el no saber –en un ser consciente de su propia ignorancia– como una parte inextricable de su yo y, a la vez, como un reconocimiento de la Nada (XXI) que esconde una forma de lenguaje no cifrado. En el fragmento XXXII, la nube cobra corporeidad a través de la pintura de su admirado Mark Rothko²⁰⁴ en dos de sus composiciones («Brown and Grey» y «Black on Grey»), que describe en un ajustado *explicit* sometiendo al lector a una lectura analógica de segundo

²⁰⁴ Se han hecho diversos estudios sobre la dimensión religiosa de este gran pintor y su asociación con la poesía; especialmente con Juan de la Cruz y T. S. Eliot. Los marrones y los oscuros de sus pinturas son interpretados como un descenso a los abismos del alma para poder llegar a pintar la luz misma de los objetos; la idea se asocia a la clave de la poética robayniana en esa búsqueda de la palabra exacta de la «claridad» (la cosa en sí) y en la inmersión en la oscuridad del no saber para, de forma propedéutica, gozar en la máxima contemplación. En este sentido, es de gran interés el estudio de Amador Vega, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko* (2010), que nos acerca a la gran aventura de este pintor místico.

nivel. En los fragmentos LVIII, LXIV y LXXVI, el símbolo alcanza una dimensión trascendental y se resignifica como elemento unitivo del alma del poeta con la inmensidad cósmica y el conocimiento pleno, describiéndose así la deseada experiencia mística de disolución del yo en un tú, la asunción de la contemplación espiritual y, como se aprecia en el fragmento LXXVI, su consiguiente descorporeización:

Nube del no saber, espesa nube
o niebla, nos circundas, nos disuelves
en ti, nos anonadas, y nos fundes
a tu indiviso ser, y desaparecemos. (Sánchez Robayna, 2002b: 114)

La «nube del no saber» es, por tanto, la compañera que sobrevuela sus pasos y, en su eterno retorno, lo devuelve cada tanto al lugar ignoto de los comienzos donde todo es asombro, inocencia originaria y fuente de inspiración poética. Es por eso por lo que el poema culmina y no tiene razón de ser cuando poeta y nube –en ese deseo de ser unidad– se han fundido en uno solo en perfecta simbiosis mística.

El otro elemento recurrente del libro es la clásica metáfora del mundo como texto. Se trata del *topos* literario del *Liber Mundi*²⁰⁵, motivo de estudio tradicional en metaforología que ya el *Apocalipsis* mostraba al configurar el mundo como libro. Esta es la imagen que las abarca a todas y siempre ha estado en la obra de Sánchez Robayna (desde *Día de aire*) significando «un desciframiento órfico» de los elementos y el libro como metáfora de la propia naturaleza; es decir, la lectura poética de los signos²⁰⁶ del mundo.

Mudo caminas bajo el día de aire.
Excavas en la orilla la palabra
que dice el mar soplado. La palabra
que late desde el fondo de la roca. (Sánchez Robayna, 2000: 15)

²⁰⁵ El estudio más completo sobre esta metáfora en la obra de poeta es el de Javier Gómez-Montero, «Escritura del espacio y planificación de la palabra en la lírica de ASR». Este lugar común ya fue estudiado desde el punto de vista histórico-literario por E. R. Curtius en el capítulo «El libro como símbolo» de *Literatura europea y Edad Media Latina* (1976: 475). En *La legibilidad del mundo*, H. Blumenberg estudió la dimensión filosófica de esta metáfora. Este estudio de Blumenberg es significativo ya que ha sido valorado en varias ocasiones por Sánchez Robayna por hacernos ver la vida y el mundo en términos de legibilidad, como un todo conformado por paradigmas metafóricos y, en definitiva, permitirnos creer en la «utopía del sentido». En sus diarios, el autor manifiesta su sorpresa al descubrir de forma indirecta la filosofía del alemán Blumenberg en el año 1996, año de su muerte: «De Blumenberg me ha impresionado mucho la interpretación (que sólo conozco de manera indirecta) de lo que llama los *paradigmas para una metaforología*, especialmente su visión de la metáfora del “libro del mundo”, para mí tan querida... me escandaliza que apenas se haya traducido al español al propio filósofo» (Sánchez Robayna, 2002a: 54).

²⁰⁶ Plotino, al final de la filosofía antigua, ya expresó que «todo está lleno de signos» y, por ende, todo está relacionado entre sí como un gran sistema.

Todo esto nos puede hacer pensar, como dice Le Bigot en su introducción a la versión francesa de *LTD*, que estamos en presencia de una alegoría de la forma poética como forma de representar con palabras lo irrepresentable, evitando –tal y como hace la filosofía– la especulación intelectual; es decir, expresando lo conceptual a través del lenguaje poético:

Le livre conçu par Robayna se présente bien comme une synthèse expérientielle qui décline, sous forme de fragments multiples, des situations où le signifiant allégorique médite sa propre mélancolie, à l’instar de l’exilé, en quête de dépassement et d’identité. (Le Bigot, 2012: 44)

En su ensayo *Tres estudios sobre Góngora* (en el apartado «Góngora y el texto del mundo»), también manifestó su fascinación por la metáfora de la naturaleza como libro. La imagen que retoma Góngora, ya estaba en Dante (*Paraíso*, «Canto xxxiii», 85-90; y «La carta a Can Grande»), donde el libro aparece como una especie de doble del mundo natural. Fue retomada más tarde por Novalis, como una forma de completar la naturaleza y una representación que permite su interpretación. En definitiva, el desarrollo de esta imagen representa una visión analógica del mundo porque, «si bien la naturaleza es un libro, es un libro escrito en jeroglíficos, en lenguaje cifrado, en fórmulas matemáticas» (Blumenberg, 2000: 20). Por decirlo de otra manera, el mundo no puede ser percibido a través de los sentidos, sino a través del pensamiento; y, por tanto, solo se aprehende echando mano de la metáfora del libro, es decir, leyendo el texto del mundo²⁰⁷. La mencionada metáfora ha sido, a lo largo de la historia, polivalente llegando a tener muchas variantes como la del «cielo como libro»²⁰⁸, el «libro de la vida»²⁰⁹ –explicado en el volumen vigésimo de *La ciudad*

²⁰⁷ La fuente de la que Andrés Sánchez Robayna pudo tomar de forma más directa la metáfora fue también la *Eruditio didascalica*, VII, I de Hugo de san Víctor (s. XII), donde este expone que «todo el mundo fenoménico es un libro escrito con los dedos divinos y todas y cada una de las criaturas son como signos o palabras de ese libro, no inventados arbitrariamente por el hombre, sino fijados según decisión divina, para hacer posible lo invisible de esa sabiduría. Si un analfabeto tiene el libro ante sus ojos ve, ciertamente, los signos, pero no los reconoce como letras» (Blumenberg, 2000: 56). El poeta –esta idea es esbozada por Wordsworth al principio de su poema extenso– es el elegido que puede leer poéticamente las letras que significan los signos del mundo.

²⁰⁸ En el *Apocalipsis* de San Juan, el cielo es una especie de manuscrito que se enrolla sobre sí mismo, como una capa lisa entre el reino de Dios y la tierra; el desenrollarse del manuscrito permite la lectura de los signos predichos en él y en los signos astrales, que son como letras del alfabeto. Cuando el rollo celeste está abierto, el mundo existe y sucede la Historia; el desenrollarse significa el Apocalipsis final.

²⁰⁹ Nuestra vida es como un inmenso libro donde un Dios escribiente anota todo nuestro acontecer: lo bueno y lo malo. Sobre esta cuestión, léase la introducción «Dans le texture du temps» de Claude Le Bigot a *LTD*, donde define el poema en términos de una exploración a través de los misterios de la vida mediante un viático nostálgico similar al planteado por Dante en *La Divina Comedia*: «Andrés Sánchez Robayna l’emprunte au *Paradis* de Dante (Chant, xxxiii, v. 85-92), mais elle traverse toute une conception de la littérature et de son énigme. Pourquoi ça, plutôt que rien? En fait, *Le livre, derrière la dune* est sous-tendu par une nostalgie de

de Dios de San Agustín, desarrollado por Teresa de Jesús en *El libro de la vida* y referido por Borges en «La biblioteca de Babel»–, el *liber memoriae*²¹⁰, el libro del cuerpo (en los fragmentos XLIV, XLVI), etc.

La crítica belga Elsa Dehennin en su artículo «El designio de la trascendencia en *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna» (2005) se refiere a la metáfora del mundo en la obra de Robayna de esta manera tan concisa y reveladora: «Mundo como Libro, *Libro* como mundo –trasmundo–, en él la memoria como otro libro del mal (XL) y, por otra, el libro del cuerpo deseante (XLVI)». En todo el largo poema hay una presencia absoluta de la metáfora del mundo como libro porque, en definitiva, para el poeta canario todo en la vida es libro. Según refiere la misma Dehennin, el término «libro» está documentado quince veces; y de la misma manera algunos términos lingüísticos: «nombre», «lenguaje», «lengua», «palabra», «verso», «texto», «sílabas», «silabario», «letra», «verbo»...

A las diferentes expresiones que la metáfora ha ido manifestando a lo largo de la tradición, Robayna añade además la del libro como cuerpo deseante de unidad («Y leí en lo real como en un cuerpo» [Sánchez Robayna, 1996: 82]), en el sentido del carácter indivisible del cuerpo y alma. En definitiva, un homenaje a la plenitud del ser humano y al componente trascendental del cuerpo y el deseo²¹¹; del hombre en su propia sustancialidad más allá de la intangible espiritualidad:

En el libro del cuerpo leí el alma.
Y comprendí que el cuerpo
compone, con el alma, un solo libro,
soberana unidad de un dios entero.
[...] Dios de unidad en muslos enlazados,
alma ardida en deseo.

la perte, qui conduit l'auteur à ressasser ce qui échappe: enfance, souvenirs de voyage, émotions esthétiques, érotisme, non pour en fixer la teneur, mais pour signifier au lecteur que l'irréductible motilité du sens est inhérente à la nature même de la poésie» (Le Bigot, 2012: 16).

²¹⁰ «Gracias al recuerdo, cada individuo se convierte en su propio juez, lee en sí mismo tanto el libro de la Ley como también la crónica de sus acciones» (Blumenberg, 2000: 33). Cada uno, por tanto, se representará a sí mismo ante el juez universal con el libro de la vida en la mano. En el fragmento III, Sánchez Robayna realiza un espejeo con el «libro de la mia memoria» de la *Vita nuova* de Dante: «Allí, en aquella parte / del libro que se abre / de la memoria mía, oigo / un rumor de arboledas...» (Sánchez Robayna, 2002b: 15), que remite de nuevo al libro de la naturaleza que le dicta su texto.

²¹¹ «Cuerpo» y «deseo» son también palabras clave de la poética robayniana y en el fragmento XLVI alcanzan pleno sentido. Al respecto, léanse también el poema «En el cuerpo del mundo» (2004: 358) y su artículo «Deseo, imagen, lugar de la palabra» (2008: 345-363).

La metáfora del *liber mundi* logra en el fragmento XXXV la máxima analogía con el libro en el que se inserta. Este fragmento compuesto de veinte versos representa el clímax del poema, el eje axial que sintetiza todo: una especie de *mise en abîme* o autorreferencia al mismo LTD. Escrito en versos endecasílabos, está situado a mitad del poema, marcando el fin de una etapa de inocencia para introducirnos en el despertar del poeta en el mundo y en la conciencia del mal humano²¹². A través de estos versos, se esboza la metáfora del libro de la vida: «un libro no visible» –ya que se está escribiendo y viviendo a un tiempo²¹³–, que se ha ido tejiendo en «sílabas secretas» formando una «red negra». En el fragmento se perfila un recorrido por todo el poema y por su vida, desde «el niño que trazó en la piedra un nombre» hasta el *explicit* final («Verá formarse el libro, tras la duna»), donde se rebasa la frontera de la vida como libro para referirse al mismo poema extenso que el poeta está escribiendo en esa misma forma. Dehennin y otros críticos han llamado la atención sobre esta metalepsis narrativa o el sobreentendido (mencionando el texto que se está escribiendo como ya escrito), la autorreferencialidad expresada en el fragmento, la analepsis de su primera mitad y la paralepsis («sabrá también del mal», «verá arder el tiempo», «escuchará una canción de póstuma belleza», «viajará hasta las aguas estuosas»...), en la que anticipa información que será narrada en los fragmentos siguientes. Esto nos hace pensar en una posible composición de este fragmento una vez concluido el primer borrador y su importancia en la interpretación final del poema.

Un blanco final entre el penúltimo y el último verso nos remite a uno de los temas del poema: el «eterno retorno», que –a través del silencio– conlleva un paso a otro ciclo y a un momento de transición que no es más que un recomienzo. Tras el libro, quedará el silencio que –junto a la música y la palabra– es el tercer modo de trascendencia. En el fragmento

²¹² En el fragmento XXXVI, el sujeto lírico adquiere conciencia social y nos lo expresa en un texto puramente narrativo en el que describe el descubrimiento del horror –manifestado públicamente a través del silencio– que le produjo ver las imágenes del documental de Alain Resnais, «Noche y niebla» (1955). Subyacen en el texto referencias claras al «silencio después de Auschwitz» de P. Celan y la «filosofía del silencio» steineriana: «... cuando el horror / se apoderó de todos y el silencio / gobernaba el salón, un hombre alto, /... dijo que estuvo / en Mauthausen... // Y calló. Volvió el silencio» (Sánchez Robayna, 2002b: 60).

²¹³ Se trata de un libro que no tiene fin o que acabará sólo con la muerte del autor porque, en definitiva, es la vida misma. Este juego de espejos cervantino siempre ha agradado mucho a Robayna, quien en alguna conferencia ha hecho alusión anecdótica a la parábola de Ginés de Pasamonte preguntando cómo podía estar acabado el libro de su vida si todavía estaba vivo.

XXXV, el blanco significa esto mismo, es decir, que el poeta debe callar tras el canto, que el lenguaje debe detenerse en un maravilloso silencio²¹⁴ y el movimiento del espíritu debe cesar y no dar ninguna manifestación externa de su existencia.

La metáfora del libro del mundo –como la de la nube– está presente hasta el último fragmento del poema (LXXVII), donde el verso se minimiza y se reduce –de forma ideogramizada– a la esencialidad nominal de una palabra o un sintagma. El fragmento se torna casi un balbuceo mallarmeana en forma de estructura ternaria y remite a la armonía alcanzada y trascendida; al silencio tras el canto y tras la lectura del mundo y de su vida:

Sobre los picos,
paz.
(Leí.)

Las aguas se quietaron
al alba
(leí
el mar).

Cruzan
nubes blancas,
leí
al fin. (Sánchez Robayna, 2002b: 115)

Tras ese final conclusivo de asunción del saber simbolizado por las nubes blancas (que son las mismas del fragmento I, en que un niño hace lanzar los dados), hay un doble espacio en blanco que representa un cierre en el silencio de la palabra para volver a retomarla en los dos últimos versos del poema («El niño juega. Ruedan / los dados»). El tiempo es un proceso inacabado²¹⁵ que nos precipita a un nuevo *liber vitae*, donde el niño-poeta en su

²¹⁴ Steiner argumenta su filosofía del silencio como actitud propia de la modernidad artística en el capítulo «El silencio y el poeta» de *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* a través del testimonio de muchos artistas que optaron por esta opción en un momento de su vida: «La elección del silencio entre los que mejor pueden hablar no es históricamente reciente. Constituye el tema de Empédocles en el Etna o la distancia gnómica que guardaba Heráclito. El de Hölderlin (treinta años de silencio tras la culminación del acto poético) o el de Rimbaud a los dieciocho años. Y tantos más: Webern, Cage, Beckett...» (Steiner, 2003: 53-72). Sobre el silencio, Robayna también leyó con entusiasmo a Paolo Valerio, quien lo definió como «la situazione ontologica comune a ogni poesia; la condizione perchè sorga poesia»: citado en versión original en su diario *La inminencia* (Sánchez Robayna, 1996: 305).

²¹⁵ En este final enigmático hallamos referencias claras al mito del eterno retorno Heráclito (frag. 88: «Lo que está en nosotros es siempre uno y lo mismo: vida y muerte, vigilia y sueño, juventud y vejez ya que por el cambio esto es aquello, y de nuevo por el cambio aquello es esto»; y el 52: «El tiempo es un niño que juega a los dados; el reino es de un niño»). En lo sucesivo, todas las referencias a los fragmentos de Heráclito serán extraídas de la edición de L. Farré citada en la bibliografía. Por otra parte, las alusiones a este mito han sido

eterno retorno se inserta de nuevo –como en un viaje sin fin– en el *chronos* y el azar de la existencia; ahora sí, resarcido habitante de un «traspais»²¹⁶. La lectura del libro de los libros (del mundo, del cuerpo, de la vida y de la memoria) concluye momentáneamente («leí») cuando el poeta ya sabe descifrar los signos del mundo y «logos ha obrado, el mundo está leído y el libro está escrito y leído» (Dehennin, 2005: 163); pero tras estos usos verbales de aspecto perfectivo subyacen también la propia conciencia del poeta de los límites del lenguaje y la experiencia de lo indecible tal y como las define Antonio Monegal en su mencionado estudio:

En el límite del decir reside su propia imposibilidad. Al filo de la diferencia –con lo real, pero también con ese otro que es la imagen– el mundo enmudece. En plena tensión del salto, cuando ninguno de los dos pies toca suelo y se corre el riesgo (del silencio) de la muerte (del lenguaje), se integran en el gesto el punto de partida y el de llegada. (Monegal, 1998: 175)

4.3. La composición fragmentaria de *El libro, tras la duna*: contrapuntos (luces y sombras) y yuxtaposiciones

Él se escribió a sí mismo en trozos.
(E. Canetti)

En «Delta de cinco brazos» y *La otra voz*, Octavio Paz definía el poema extenso como «sucesión de momentos de intensidad poética disgregados y conectados a través de pasajes narrativos o silencios poéticos» (Paz, 1999b: 788). Como hemos ido apuntando a lo largo de nuestro trabajo, esta idea de composición arquitectónico-musical a modo de sinfonía²¹⁷ y esta forma de enlazar las distintas secciones permiten distinguir un discurso poético largo de una acumulación de poemas como *La alegría* de Giuseppe Ungaretti, donde cada poema

muchas en la tradición occidental. Mencionamos las que pudieron influir en nuestro autor: Mallarmé (*Una tirada de dados*), Mircea Eliade (*El mito del eterno retorno*) y T. S. Eliot en *Cuatro cuartetos* («En mi fin está mi principio», *op. cit.* II, V; «No dejaremos de explorar / y el fin de nuestra búsqueda será / llegar adonde comenzamos / y el lugar conocer por vez primera», *ibid.*, IV, V).

²¹⁶ Tras la lectura completa del discurso gnóstico *L'arrière-pays* de Bonnefoy, el término *traspais* tiene gran relevancia en Robayna: «un lugar en que algo se celebra, impensado; lugar buscado, sí, pero no siempre hallado, él es, tal vez, el que nos halla» (Sánchez Robayna, 1996: 146).

²¹⁷ Como hemos ido destacando a lo largo de nuestro trabajo, existe una relación directa entre la vigencia del poema largo a partir de Romanticismo y el surgimiento de la sinfonía a finales del siglo XVIII. De hecho, «La sinfonía de los Salmos» de Stravinski asocia el poema largo a esta estructura musical y, posteriormente, Mahler o Bluckner desarrollaron esta misma idea en sus composiciones.

proyecta sobre la mente una imagen visual o *fanopeia* yuxtapuesta a la siguiente por un blanco que representa el silencio. El poema de Robayna se incluye con derecho propio en la tradición del poema extenso moderno, en tanto que está compuesto por 77 fragmentos ordenados (no por el puro efecto del azar), donde cada uno de ellos fija un acorde constituyente de la sinfonía de su autobiografía; es, en definitiva, una forma orgánica, un cúmulo de fragmentos funcionales que conforman un todo que es algo más que la suma de las partes. *LTD* tiene, así, una estructura musical –con oscilaciones y variaciones musicales, como una ópera de Wagner– que narra el viaje que traza el alma del poeta a través de la conciencia de la ignorancia, el sufrimiento del mal y la sed de trascendencia. En ese recorrido, la variedad de la sorpresa y la repetición van marcando el compás diegético sin romper nunca –a pesar de su fragmentarismo– la unidad del texto. Le Bigot descubre en el fragmento XIV, por ejemplo, la voluntad de Sánchez Robayna por asociar su poema a un movimiento melódico impulsado desde el primer verso –a través de las recurrencias léxicas y sintácticas– configurando así una singular dialéctica que resuelve la «tensión» entre el todo y las partes:

Como una melodía que fuera apoderándose
de todo movimiento,
de la quietud y el vértigo
de cuanto adviene y sigue sucediendo
de eternidad a instante
sin transición de instante a eternidad
como en la madrugada el oleaje
que avanza o se retira entre guijarros
en la desolación de lo no contemplado
o en la contemplación al alba sucia
entre restos de oscuridad rasgada
pero sonando siempre,
sonando siempre contra el sol perpetuo,

yo escuchaba la música del mundo, el sol llega hasta aquí... (Sánchez Robayna, 2002b: 29)

Como declara Le Bigot, la musicalidad oscilante y la misma sintaxis de la frase larga sin puntuación de este y otros fragmentos intentan reflejar sin duda las divergencias del propio pensamiento del poeta:

... puisqu'il devient le lieu où se produit l'affrontement de tensions entre le figuratif (ordre de la representation) et le non figuratif (manifestation de la trace, de l'opaque, du soupçon, de «ce qui ne peut être contemplé»), et devient le point de convergence parmi d'autres, des tensions entre les parties et le tout (chaque fragment ne laissant apparaître dans leur disjonction que l'ombre portée de l'unité). (Le Bigot, 2012: 21)

La maquinaria compositiva de este poema combina de forma poliédrica momentos contrapunteados de revelación poética o intensidad lírica (fulguraciones o «epifanías») con otros narrativo-descriptivos que representan su dimensión exterior; es decir, inmersiones en las sombras que definen el mosaico de las diferentes estancias del ser y momentos sagrados de plenitud, luz y trascendencia. Esto es lo que Le Bigot –esta vez retomado de la lectura de *La otra voz* de Paz– llama en su introducción «synthèse entre narration et fulgurance» (Le Bigot, 2012: 20). Tras esas presencias de lo indecible, como sentencia Túa Blesa, reaparecerá «el yo que ha alcanzado el conocimiento de sí mismo, de su ser, del ser, de su ser todo que es ser nada y, con ello, su palabra es ya una palabra de todos y de nadie, auténtica palabra de poeta disuelta en la palabra enajenada, apropiada» (Blesa, 2002: 156).

Rodríguez-Refojo en su mencionado ensayo estudió la estructura de *LTD* como un transcurso de la niñez al «ahora». Y es que es justo desde ese presente de la escritura que representa el mencionado adverbio de tiempo, desde donde parte el poema y a él volverá en determinados fragmentos trazando un recorrido – desde el pasado y retomando siempre el «ahora» de la escritura del libro que se está redactando– en forma de espiral. Como *El Preludio* de Wordsworth, la composición de Robayna constituye un poema itinerario con base narrativa en el que podemos distinguir tres partes: un *incipit* reflexivo sobre el tiempo y la memoria (fragmentos I y II); el cuerpo del poema de contenido autobiográfico (del fragmento III al LXXIII); y, por último, un epílogo lírico (del LXXIV al LXXVII), marcado estilísticamente por la «desaparición elocutoria», donde el yo –en perfecta armonía mística– se disuelve en el cosmos.

4.4. El tiempo y la memoria: núcleos temáticos

Los fragmentos I y II del largo discurso poético de Robayna constituyen la obertura del poema y fijan la atención del lector en el tema central: el tiempo, verdadero eje axial de este y palabra clave²¹⁸ en la composición. No es fortuito que la primera palabra del poema sea el

²¹⁸ E. Dehennin destaca la presencia de la palabra «tiempo» como la más frecuente en el poema, 52 apariciones, curiosamente el mismo número del mencionado fragmento de Heráclito. La estudiosa, desde un punto de vista estructural y conceptual, refiere también la importancia de las palabras que en el poema aluden a tiempo: ahora, noche, crepúsculo, día, alba, mediodía, tarde, presente, pasado, instante... (Dehennin, 2005: 153).

adverbio temporal «ahora» (constituyendo ella misma un solo verso), que alude al presente de la escritura que reaparecerá a lo largo de la composición y retomará en el último fragmento. Tampoco lo es que el poema comience en el amanecer, momento del día que representa el cambio de la noche al día; y en octubre, mes puente que anuncia el fin del ciclo estival y el inicio del otoño. Todo el primer fragmento lo compone una larga frase de 22 versos dignos de Góngora:

Ahora,
en la mañana oscura del desceñido octubre,
en que, umbroso y en calma, yace el mar
entregado a la pura aquiescencia del cielo,
al deslizarse de las nubes blancas
que un gris ya casi mineral golpea,
marmóreo, dilatado, [...] (Sánchez Robayna, 2002b: 13)

En esta sección, hay múltiples imágenes del tiempo circular y su fluencia («el tiempo gira»), en el sentido heraclítico de que el mundo es un flujo perpetuo cuyo principio es el fuego; no el fuego como sustancia corpórea, sino el símbolo de la eterna inquietud del devenir con sus incesantes subidas y bajadas («deslizarse de las nubes blancas», «damos vueltas en su vientre ciego» o «un puñado de arena que vemos escurrirse entre las manos»). Estas imágenes evocan un tiempo que se escapa de entre las manos, aunque no se trata del tiempo que medimos (*Chronos*), sino del tiempo de vida (*Aión*), único del que el hombre puede tener una percepción.

Otra de las imágenes que sorprende en este primer fragmento es la del niño jugando a los dados; es decir, jugando con el tiempo y con el destino²¹⁹. Además de una clara referencia al poema de Mallarmé, *Una tirada de dados*, el sentido del fragmento 52 de Heráclito completa sin duda el sentido global de la imagen²²⁰: «El evo²²¹ es un niño que juega y desplaza los dados; de un niño es el reino» (Heráclito, 1983: 140). Esta imagen –junto a la nube oscura y el libro– es otro elemento cohesionador del largo discurso poético de Robayna y marca el eje axial de toda la dinámica interna del poema: la circularidad del tiempo y su eterno

²¹⁹ *Aión* significa tiempo, pero también alude al destino del hombre.

²²⁰ Para el mismo Nietzsche, pensar es producir un lanzamiento de dados. Solo un nacimiento, a partir del azar, podría afirmar la necesidad y producir «el único número que no puede ser otro». Se trata de una sola tirada, no del éxito de varias: únicamente la combinación victoriosa de un golpe puede garantizar el volver a tirar.

²²¹ Se refiere a *Aión*, duración sin término de lo creado.

retorno al origen. Como ese año cósmico que cada 10.800 años solares reordena el mundo, al final del poema se retomará la imagen del niño-poeta desafiando de nuevo al tiempo y al azar en busca –en un nuevo ciclo– de una cierta armonía y un relativo ordenamiento del cosmos. El poema –su «comienzo»– sugiere una tentativa más del hombre por desafiar el ineluctable devenir del tiempo y, a la vez, una aceptación del designio que el azar nos tiene deparado. Este primer fragmento –de la misma manera que Jorge Manrique planteara en el *incipit* a *Coplas a la muerte de mi padre* o T. S. Eliot en el principio de *Cuatro cuartetos*– representa una toma de conciencia inicial de la existencia del tiempo y del mismo nacimiento de su poema («el comienzo comienza»), como una travesía hacia un *traspás* desconocido. No restemos tampoco importancia a la imagen del niño como iniciática de un nuevo ciclo, en el sentido de que solo este puede experimentar la verdadera ligadura del hombre con el cosmos; por eso, cuando el hombre se desligue, se hará necesaria la re-ligación con lo creado solo posible gracias a la muerte o a la regeneración del hombre en niño.

En el fragmento II del poema, Robayna ya alude al drama del flujo temporal y a la imposibilidad del hombre por capturarlo en un instante de eternidad: «Todo comienzo es ilusorio». Y prosigue:

Todo comienzo es un solo enlazarse
del principio y del fin en la cadena
del tiempo, es el instante
en que creímos ver el nacimiento
y el nacimiento es sólo un acto
de lo incesantemente renacido... (Sánchez Robayna, 2002b: 14)

Como ocurría en *Espacio* y en el poema *Metropolitano*, Robayna nos anuncia así la idea de que vivimos sumergidos en un circuito con una trayectoria en espiral, ilimitada, como el ciclo del agua: sin principio ni final. Para explicar esta imagen, la crítica ha aludido a la referencia al fragmento 103 de Heráclito²²²(«En la periferia del círculo, el principio y el fin coinciden»). Es decir, el tiempo es circularmente infinito, no se detiene y el principio de algo, en tanto que no se detiene y marca un constante recomienzo, es también su final. Tras

²²² Como vemos, la referencia a Heráclito es recurrente en todo el poema y, se podría decir, en gran parte de la poesía moderna. En el último dístico del fragmento VI, incluso aparece versificado literalmente el fragmento III del de Éfeso: «El sol tenía/ la anchura del pie humano». En este caso es el pequeño pie del niño-poeta el que está re-ligado con el cosmos de tal manera que constituye un microcosmos, donde las partes de su cuerpo son la medida de todas las cosas.

estos versos, se hallan también los ya mencionados versos iniciales de *Cuatro cuartetos* de Eliot²²³ adaptados de *Eclesiastés* (III, 15):

Están presente y pasado presentes
tal vez en el futuro, y el futuro
en el pasado contenido.
«Burnt Norton», I, vv. 1-3 (Eliot, 1995: 83)

En mi fin está mi principio.
«East Coker», V, v. 275 (Eliot, 1995: 117)

Robayna nos refiere que todo intento de captar un momento de eternidad es puro fracaso porque el tiempo no se detiene, pero también lo es toda tentativa de escritura porque está siempre condenada y hay que retornar ineluctablemente al principio de la escritura. Esta idea es esencial para la interpretación del poema de Robayna y aclara su sentido final, en tanto que alude a un recomienzo de la escritura, ya que escribir es iniciar una travesía condenada a la muerte: un «nacimiento a la muerte» (Sánchez Robayna, 1996: 81) donde principio y final –en su continua fijeza– se aúnan. Todo el poema-libro se halla constreñido en estos dos versos que –rememorando el fragmento 103 de Heráclito– avanzan el final en el principio: «... y la línea inicial es un comienzo / y la línea final será un comienzo» (Sánchez Robayna, 2002b: 14).

El fragmento II, lo constituye una larga frase de 18 versos que identifica el flujo temporal con el encadenamiento constante de las palabras que constituyen la composición. Para Robayna –en la línea de parte de la física relativista– espacio y tiempo son inseparables y la escritura es espacio de palabras en continua sucesión porque para él el poema es «la visión del poema»; pero también tiempo o, al menos conciencia de tiempo (*afección*). La escritura aúna, así, el eje verbal (temporal) y el visual (espacial).

El poema se inicia ilusoriamente a partir de la correlación objetiva de una tarde de lluvia sobre el mar («tarde del tiempo que renace»), que genera la disponibilidad reflexiva del

²²³ T. S. Eliot encabezó su poema extenso con dos fragmentos de Heráclito. Otras referencias a la idea de temporalidad del poeta anglo-americano, presentes en la composición del poema de Robayna, las hallamos en «Burnt Norton», V, vv. 169-172 («o digamos que precede al comienzo / el fin y que ahí estaban el principio / y el fin desde antes del principio / y después del final» [Eliot, 1995: 95]); «Las Dry Salvages», V, vv. 239-241 («Pero percibir / el punto en que se encuentran la intemporalidad / y el tiempo es ocupación para el santo» [Eliot, 1995: 136-137]); y en «Little Gidding», IV, vv. 251-252 («cada frase, cada oración, es fin y es principio, / todo poema es un epitafio» [Eliot, 1995: 157]).

poeta. La experiencia de esa tarde lluviosa y la contemplación del constante movimiento de las «nubes agolpadas» (como el río lo hacía en otros poemas extensos) provoca en el sujeto lírico una pulsión creativa y –a partir de la imagen de la lluvia– articula el pensamiento para hacer balance de su vida e iniciar el discurso poético que será –como en *El Preludio* de Wordsworth– el relato de un proceso de formación y la constancia de una vida evocada a través de la errancia de la memoria.

Otro fragmento que alude a la percepción dramática que el hombre tiene del tiempo es el XI, en el que aparece versificada una cita textual de San Agustín²²⁴:

En ti mido los tiempos,
no quieras perturbarme, que es así,
ni quieras perturbarte a ti con turbas
de tu afección: en ti mido los tiempos.
Pues la afección que en ti produce
todo cuanto sucede
(y que, aunque haya pasado, permanece)
es la que de presente mido yo,
no las cosas aquellas que pasaron
y que las produjeron:
es ésta la que mido
cuando mido los tiempos. (Sánchez Robayna, 2002b: 24)

Como vemos, el fragmento glosa la tesis de San Agustín según el cual Dios no tiene concepción del tiempo porque, siendo inmutable y eterno, vive en un eterno presente en el que nada es pasado ni futuro. Sin embargo, el hombre tiene una percepción espiritual de este: *pathos* (fuerza emocional), *afección* (sentimiento del paso del tiempo) y *mneme* (memoria). Puesto que el presente es un instante que no perdura y el pasado o el futuro no existen como actuales, el hombre solo puede medir el tiempo mediante el espíritu²²⁵; y así,

²²⁴ «En ti, alma mía, mido los tiempos. No quieras denegarme a mí lo que así es, y no quieras obstaculizarte a ti con el tropel de tus impresiones. En ti, repito, mido los tiempos. La impresión que las cosas en su transcurso dejan grabada en ti, y que permanece cuando ellas ya pasaron, esa misma la mido presente. No mido las cosas que pasaron para que ella se produjera. Esa huella es la que mido cuando mido los tiempos» (San Agustín, 2010: 493). Lamentablemente, no hemos podido consultar el capítulo 27 del «Libro Undécimo» de *Las Confesiones* de San Agustín en la recomendada edición traducida por el Padre Ribadeneyra, a la que se refiere Robayna en la nota preliminar de la primera edición de *LTD*.

²²⁵ En Libro XI, Cap. XXVI, San Agustín parte de la premisa de que el hombre mide el tiempo. Lo hace, por ejemplo, cuando distingue una sílaba breve de una larga, las duraciones de los pies métricos, la medida de los versos o la extensión de un poema; pero, continúa, «pudiera ocurrir que un verso más breve suene con una duración de tiempo mayor, si se recita más largo, que otro más largo si se declaman deprisa sus sílabas». De ello, concluye diciendo que el tiempo es «distensión» del alma. La confirmación de que el hombre tiene una cierta percepción del tiempo viene a continuación: «Mido el tiempo, lo sé. Pero no mido el futuro, porque

encuentra la realidad del pasado por la memoria, la del presente (el único tiempo real) por la atención y la del futuro por la expectativa. La memoria en San Agustín (*Confesiones*, X, 8, 12ss) y en el pensamiento patrístico es una de las potencias (*vires*) del alma junto con la inteligencia y voluntad; y es también esa misma concepción agustiniana de la memoria («donde están los tesoros de innumerables imágenes tomadas de cualesquiera clases de cosas sentidas» [San Agustín, 2010: 409]) la que tiene el propio Robayna y da sentido a su poema y su obra diarística: hacer presentes los recuerdos invitándolos a salir de los recodos del olvido:

Allí se oculta todo cuanto pensamos, aumentando, disminuyendo o variando de cualquier modo las cosas que el sentido haya alcanzado. Cuando estoy allí, solicito que se me haga presente cuanto quiero. Y algunas cosas se presentan al instante. Pero otras hay que buscarlas con más tiempo y son extraídas como de ciertas cavidades más recónditas. (San Agustín, 2010: 410)

La memoria, como facultad del alma, será otro de los temas nucleares del poema y el motor que le permitirá al autor recobrar de manera fragmentaria –por *anamnesis*, es decir, trayendo a la memoria lo vivido por recuerdo voluntario– el pasado y los recuerdos; pero, no en su totalidad («no lo que sucedió, / ni lo que lo produjo»), sino tan solo los momentos de revelación, los epifánicos, las estampas de vida que han configurado su espíritu. El poema de Robayna se presenta así como una «aventura espiritual» por aprehender el tiempo, o al menos algunos instantes de vida. En el prólogo a sus diarios dejó constancia de la importancia de la memoria, que penetra en lo conocido y bucea en lo desconocido; así como del sentido de la escritura como modo de penetración en ella:

Es, pues, en esa irrenunciable dimensión de aventura espiritual en la que cobra sentido la búsqueda que estas páginas se propusieron en su mismo nacimiento. Construcción y memoria: dejamos testimonio o recuerdo de nuestro propio mundo al mismo tiempo que lo construimos. Y esa construcción es, por encima de todo, obra del espíritu. (Sánchez Robayna, 1995: 12)

En los fragmentos que constituyen el cuerpo central del poema (III-LXXIII), el poeta en su discurso irá salpicando cronológicamente momentos de vida pasada (desde la infancia hasta la juventud) como si fuera un monólogo inconsciente; es decir, de manera fragmentaria, tal y como funciona nuestra maquinaria memorística puesta en funcionamiento.

aún no es; no mido el presente, porque por ninguna magnitud de duración se extiende, no mido el pasado, porque ya no es. ¿Qué es, pues, lo que mido?» (San Agustín, 2010: 491).

4.5. Extractos de una autobiografía lírica. Diálogo entre tradición y modernidad: paisaje cultural de Andrés Sánchez Robayna

El cuerpo del poema lo componen 70 fragmentos que constituyen un filme seguido de instantáneas de vida: extractos de la memoria o hitos biográficos del autor que a veces se repiten –en la línea del mencionado poema de Mario Luzi– o se contradicen formando una composición en espiral que intenta imitar las pulsiones de la memoria. Se podrían distinguir en este corpus central tres etapas que constituyen los distintos ciclos vitales del poeta: INFANCIA, ADOLESCENCIA, JUVENTUD y MADUREZ.

4.5.1. La edad de la inocencia o infancia (III-IX)

A partir del tercer fragmento, el libro de la memoria se abre y emite un rumor de palabras dictadas que son poema y «texto infinito». A lo largo de seis fragmentos de clara inspiración wordsworthinana, el poeta hace un recorrido por el paraíso de la infancia a través de imágenes visuales (su hermana, un perrito, el verano insular, el mirador, el níspero, el médano, la visión del pie al trasluz...) que tienen el interés de demostrar lo importante que son para la constitución final del sujeto pensante. De especial interés es el fragmento VIII que describe una epifanía, un instante privilegiado de contenido pitagórico en que el niño tumbado con las manos en la nuca interpreta el «silabario del cielo» e intenta penetrar en la enigmática escritura del cielo²²⁶ y su secreto. Esta imagen será recurrente en su obra (recordemos su poema «La ventana: estrellas»); unas veces como experiencia vivida y otras como sueño. En sus diarios, vacila ante la posibilidad de que el pensamiento analógico nos pueda jugar una mala pasada viendo como real lo que soñamos o creemos que soñamos. Con respecto a esta contemplación del cielo «cruzado por el baile estelar» en la noche de san Lorenzo, nos refiere en sus diarios:

No me atrevo a interpretar el sueño. No sabría hacerlo. Podría, además, romper su hechizo, su poderosa seducción. Sin embargo, no puedo evitar pensar en la vieja analogía que asocia la aparición de las estrellas en el cielo nocturno a la escritura, según la antigua

²²⁶ Las referencias a la comprensión del enigma de la escritura astral se repetirán en los fragmentos XXXI, LI y LX.

metáfora (tan antigua, por lo menos, como los babilonios, según recuerda Curtius) de las estrellas como constelación de signos que aparecen en la página negra del cielo de la noche. (Sánchez Robayna, 2002b: 245)

El periodo de inocencia visionaria concluye nostálgicamente en el fragmento IX, donde el niño «deja el exento país entre el gorrión y el góngaro²²⁷», abandona el paraje natural («grácil contubernio») y su confraternación con el mundo sensorial. Esta importancia del retorno al yo infantil y al mito de la infancia es ya una constante de la poética y el arte moderno. La recuperación de la ingenuidad y del momento original es, como expone el escritor italiano Cesare Pavese, un tema recurrente de la modernidad:

El arte moderno es –en la medida en que vale– un regreso a la infancia. Su motivo perenne es el descubrimiento de las cosas, descubrimiento que puede producirse, en su forma más pura, sólo en el recuerdo de la infancia. Esto es efecto de la *allpervading* consciencia del artista moderno (historicismo, noción del arte como actividad insuficiente en sí, individualismo) que le hace vivir desde los dieciséis años en un estado de tensión; es decir, en un estado ya no propicio para la absorción, ya no ingenuo. Y en el arte sólo se expresa bien aquello que fue absorbido ingenuamente. A los artistas ya no les queda sino volverse hacia la época en la que todavía no eran artistas e inspirarse en ella, y esa época es la infancia. (Pavese, 1979: 304)

El regreso al mito de la infancia es entendido, por tanto, como un estado primigenio de la existencia y un periodo «ingenuo» de descubrimiento de la realidad y la palabra cercano a la actividad poética. Forma parte de toda una tradición moderna que comienza con Wordsworth y Coleridge, continúa con Baudelaire –como se fundamenta en *El pintor de la vida moderna*– o R. Langbaum; y así, llega a lograr presencia en los poemas largos de Jiménez, Barral y el mismo Robayna.

4.5.2. Adolescencia o etapa de formación (X-XXXV)

Un tiempo de formación y de educación sentimental se inicia en el fragmento X con una referencia al pensamiento del Pseudo Dionisio: «Comenzaba a saber / (pero sólo del modo en que ignorarlo / es una forma de conocimiento)» (Sánchez Robayna, 2002b: 22). A continuación, con «Pasado el tiempo de canicas» (XI), se inicia la gran aventura del conocimiento –que alcanza hasta el final del poema– por la «senda de la ignorancia» en

²²⁷ Dehennin (2005: 172) observa en el término «góngaro» (también llamado «flor de piedra») una referencia a Góngora por metátesis.

compañía de la «nube del no saber». Ese conocimiento es un empezar a tener conciencia de la finitud del ser humano a pesar del desconocimiento de las causas y los errores de los de su género. De ello dan cuenta estos tres excelentes endecasílabos del fragmento XV: «Yo no sabía aún de los errores / de recomposición de aquella máscara, / ni de espejismos ni de desengaños» (Sánchez Robayna, 2002b: 30). Y puesto que «no somos más que una dimensión del lenguaje» (Sánchez Robayna, 1995: 146), el poeta aprenderá viviendo y descubriendo la palabra poética reflejada a partir de diversos intertextos que constituyen su *paideuma* o construcción crítica de su propia tradición: los primeros versos recordados de «El recuerdo infantil»²²⁸ de Antonio Machado (XII); las primeras noticias sobre movimientos revolucionarios y de estudiantes en La Sorbona a los quince años «allá en la plaza junto a la catedral» bajo el desconocimiento de «la máscara de la Historia» (XV); sus «primeros versos llegados en conciencia pura», los poemas X («Pristina y última piedra de infundada / ventura, acaba de morir / con alma y todo, octubre habitación en cinta») y XXIII («Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre») de *Trilce* de César Vallejo, magistralmente mezclados en los versos 16, 17 y 18 del fragmento XVII: toda una poética que descubre en la «incendiada» palabra poética un asidero («ramas de hiedra») al que agarrarse para sobrellevar el abismo de la realidad; fascinado por la lectura de *Nadja*, asistimos a la celebración púdica («abrazo solar») del deseo adolescente en perfecta comunión metafísica como «un sol perpetuo/ en el trono del día», y la proyección del mismo en una imagen donde el cráter del volcán representa la comunión metafísica con el gran útero del deseo: «una mujer andaba ante el volcán» (XX); la estética del silencio mallarmeana («Y aprendí que el silencio que decía / es la expresión perfecta de su nada»); la referencia en el fragmento XXII al poema «El balcón» de *Ladera Este*, escrito por Octavio Paz en 1963 con motivo de su visita a Brindaban:

... Con sílabas
 que quemaban decía
 que en una Delhi fétida una higuera
 hacía comer en una de sus hojas

²²⁸ Sobre la interpretación de las referencias e intertextos que en el poema van apareciendo, en la entrevista realizada por Mariano de Santa Ana el poeta advierte: «En cuanto a la referencia contenida en un fragmento de *LTD* a un poema de Machado, “Un recuerdo infantil”, se basa en uno de mis recuerdos de infancia. Leí ese poema en el colegio, hacia mis diez u once años, y fue uno de mis primeros contactos con la palabra de la poesía. Veo el juego de espejos, el laberinto representado por un adulto que evoca un recuerdo infantil... Sería una lástima que el lector se quedara en la pura superficie y viera en esa cita solamente un homenaje. Este fragmento habla más bien de un aprendizaje de la palabra, de un recuerdo inseparablemente ligado a las palabras y, en definitiva, del hombre como una dimensión del lenguaje» (Santa Ana, 2002: 41).

a la ciudad las sobras de los dioses. (Sánchez Robayna, 2002b: 30)

La experiencia de la lectura –esa y tantas más– y la palabra poética nos reconcilian con nuestra esencial temporalidad porque detiene el tiempo y lo eterniza por instantes en ese leer que es vivir, ya que «todo era lectura» y el poeta –al vivir– es «leído por el tiempo» (XXII). En el fragmento XXV, describe la emoción de la llegada a Barcelona («calles nuevas, parques, casas, pasos perdidos, era Barcelona...») en sus años de estudiante universitario y el descubrimiento de la otredad: otra tierra²²⁹ («...aprendía / la conciencia del otro y de los otros / de mi ser, en la edad / del otro...») y otra cultura; los encuentros –en ese deseo de ser y de saber– con los maestros (entre estos, «el maestro modelador»: el llorado José Manuel) en el patio de la Universidad en un diálogo infinito sobre política y educación («*politeia* y *paideia*²³⁰ en un abrazo», XXVI), que se remonta «por encima de suelos y siglos» a los referidos por Platón en *La República*; y por último, en el fragmento XXVIII, el encuentro en el estudio del maestro («mago transformista») Joan Brossa²³¹, que le transmitió el enigma de la palabra poética («Y de su mano me llevó hasta el alto / verbo secreto...») [Sánchez Robayna, 2002b: 49] y el riesgo intrínseco a la creación poética de quien –como el mismo Sánchez Robayna en su arriesgada y no siempre comprendida trayectoria poética– también «tiró los dados / y abrió los libros».

Este periodo de formación y educación sentimental concluye en el fragmento XXXIV relatando una excursión a los monasterios medievales del Pirineo Occidental para sentir la experiencia directa del paso del tiempo y la latencia de la Historia. En el ábside, el poeta contempla la imagen de un Pantocrátor situado en «un cielo de bronce²³²». El sujeto lírico, tras referir en los anteriores fragmentos su formación académica, artística, política y sentimental, alude aquí a su iniciación espiritual. Este momento es especialmente

²²⁹ En sus años de universidad en Barcelona no solo aprende una carrera, sino que entra también en contacto con los intelectuales y artistas de su época (Joan Brossa, Antoni Tàpies...) y con la literatura catalana. El fragmento XXV termina con unos versos de Carles Riba pertenecientes a *Del joc i del foc* (1936-1946): «i ta joventut / dins la meva mirada / i la meva abraçada».

²³⁰ El autor remite en este fragmento al libro del alemán Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Libro III («En busca del centro divino») y a *La República*, III de Platón, lecturas inspiradoras para él donde se fundamenta el valor educativo de la poesía. Para nuestro estudio hemos consultado una buena traducción al castellano de Joaquín Xiral publicada por el Fondo de Cultura Económica de México.

²³¹ Como ha señalado Túa Blesa, en el verso 11 del fragmento XXVIII (p. 49), la repetición de la palabra «asombro» actúa como reclamo a la percepción del anagrama de «bro-sa». El mismo autor señala como claves de lectura de este fragmento la referencia a los libros del poeta catalán *Poesia rasa* y *Sumari astral*.

²³² Robayna versifica aquí un fragmento de la *Guía espiritual* (cap. VIII) de Miguel de Molinos: «El cielo te parecerá de bronce, sin recibir de él ninguna luz» (Molinos, 1935: 36-37).

significativo y, como tantos, coincide con un instante de *claritas* («De pronto, reparé / en las hojas humildes / de un hierbajo entre piedras»), que le hace tomar conciencia de la insignificancia de nuestras vidas ante la grandeza de Dios y del cosmos. Es entonces cuando en el poema se establece la analogía entre «la pobre floración» de ese hierbajo entregado al frío ante la inmensidad del mundo y la necesaria formación del espíritu²³³ y del conocimiento. El fragmento concluye con una imagen deslumbradora que evidencia la naturaleza visionaria de algunos instantes epifánicos del poema: «... Entonces vi / precipitarse el cielo / en la hierba y la piedra» (Sánchez Robayna, 2002b: 58).

4.5.3. Juventud y madurez (XXXVI-LXXIII)

La tercera parte del *corpus* textual, en la que diríamos que el poeta inicia el tiempo de la «conciencia» (en el sentido juanramoniano del término) y de su formación ascética, se desarrolla en varios ciclos vitales que coinciden con los momentos de su vida en que va tomando conciencia la propia existencia: el Mal, el amor y el arte.

El primer ciclo, ciclo del Holocausto o de la *Shoah* (XXXVI–XL), se corresponde con el descubrimiento del mal humano. El tema le había ido rondando por la cabeza desde hacía muchos años, como ya mostró en la redacción de sus diarios:

¿No es el mal el gran tema de Rousseau? Casi un siglo más tarde, Baudelaire elevará la idea de «mal» a la condición de un destino de la sociabilidad. Una inevitabilidad (y un vértigo) del hombre entre los hombres. (Sánchez Robayna, 1995: 160-161)

Los fragmentos sobre el Mal aportan una novedad al poema, en tanto que imbrican la historia personal y la colectiva. Destaca el impacto que la asistencia a la proyección de *Nuit et Brouillard* (1955) de Resnais le produjo y el descubrimiento del horror (frag. XXXVI) a través de las imágenes espeluznantes del documental de las matanzas de judíos en Mauthausen. A partir de este fragmento testimonial, el autor dedica cuatro más a la *Shoah* (tema que también está en el centro de la poesía de E. Jabès) y a la descripción sin

²³³ En el capítulo VII, Miguel de Molinos explicita en qué ha de consistir la formación del alma remitiendo a la recurrente metáfora del libro: «Lo que importa es preparar tu corazón a manera de un blanco papel, donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto» (Molinos, 1935: 46). Recordemos que el subtítulo de la obra es «Que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz», lo cual nos da idea del componente trascendental que tiene el nuevo ciclo de vida que Robayna iniciará a partir del fragmento XXXIV.

moralismos de los crímenes en los campos de exterminio como reflejo del mal que puede llegar a producir el hombre. El fragmento XXXVII describe – en verso libre, como si de un film se tratara– instantáneas del horror: «Les dispararon. Algunos se movían aún, / levantaban los brazos, / agitaban las cabezas» (Sánchez Robayna, 2002b: 62). Los datos corresponden a los «Informes del Gobierno de USA» (*Trials of the Criminals before the Nuremberg Military Tribunal*²³⁴). Ante el horror, solo queda el perdón: «¿Y cómo perdonar / en nombre de los muertos?» (frag. XXXVII); y la duda ante la palabra: «Todo puede negarse» (frag. XXXVIII). El fragmento XXXIX forma parte de un discurso apropiado – «bifónico», señala Dehennin– que integra en el discurso propio el ajeno. Más que «bifónico», diríamos que el poeta, en ese intento de universalizar el mal, adopta –como un ventrílocuo– una voz polifónica en que se confunden varios tonos: por un lado, el reflexivo («Demasiado queridos me son los animales / para que a ellos sean comparados / los seres que hoy sojuzgan Europa» [Sánchez Robayna, 2002b: 64])²³⁵; el sentencioso («Este es un tiempo / de ocultación. El rostro / de Dios está velado»); el patristico («No hay nada más entero que un corazón desgarrado»²³⁶); y, finalmente, el tono existencialista y desarraigado de imprecación a Dios ante el desconcierto («qué más, / qué deberá ocurrir ahora, / qué otra cosa deberá suceder / para que vuelvas a mostrar / tu Rostro al mundo?»). El fragmento XL cierra el ciclo del Mal al referirnos, en tres cuartetos endecasílabos, a la transcendencia de la inmediatez de los hechos de la *Shoah* como forma de evocación del dolor universal consustancial al ser humano. En este sentido, el libro del mundo, esconde también otro libro oscuro («El libro del hombre es el libro del mal»²³⁷), que también el hombre –en su existencia– va leyendo. En los dos últimos cuartetos subyace la máxima de Plauto y Hobbes, «*Homo homini lupus est*»: «Recorre el hombre la llanura, y cree / ser libre. Allí se encuentra con el lobo» (Sánchez Robayna, 2002b: 65).

²³⁴ Cf. en Charles Reznikoff, *Holocaust* («Massacres», 4).

²³⁵ Referencia a *Ensoñaciones* de Rousseau. En la primera parte de sus diarios, *La Inminencia* (1995: 158-159) aparecen varias referencias al tratado de Rousseau, en el que Robayna debió ver una estrecha relación con Wordsworth y su extenso poema: un viaje desde el paisaje hacia el interior de sí mismo y del hombre. En el ginebrino, Wordsworth descubrió también una sensibilidad exquisita hacia la Naturaleza; por eso se decidió a seguir sus pasos por ese mismo paisaje al que se refirió en sus *Ensoñaciones del paseante solitario*. El trinomio Rousseau-Wordsworth-Robayna encuentra en la Naturaleza un refugio donde sentirse a salvo en ese «lugar al que los hombres no llegan», como dice Robayna.

²³⁶ Cf. en Zvi Kolitz, *Iosl Rákovar habla a Dios*.

²³⁷ Cf. en un verso de su admirado poeta franco-egipcio, Edmond Jabès, *Un Étranger avec sous le bras, un livre de petit format*.

El Mal y el tema del dolor se retoman en el fragmento LII: referencia omisa en versos endecasílabos y heptasílabos a los años del tardofranquismo y la muerte del Dictador, al que no se nombra: «en aquella mañana de noviembre», en la que «una bandera a media asta fue signo suficiente» que mostraba el fin de un «hoscó tiempo» de «ricino», «maletas de cartón piedra», «antidisturbios», «hedor» y «muerte» (Sánchez Robayna, 2002b: 82). O en el paralelístico LIII («dolor del exiliado, dolor del perseguido») y «dolor de una patria usurpada hecha de mutaciones y de muerte»). En el LXII, el dolor humano se expande de manera significativa y se metaforiza en un «murmullo incesante», «en un canto ahogado junto al borde del tormento», tras «una lluvia oscura». Ante el mal, solo caben el silencio y el no saber («Miré un charco, y no supe»). Y, por último, el Mal irrumpe de nuevo en el fragmento LXVI, donde es evocado de nuevo ante la observación de la obra de arte —ahora a propósito de «La Tempestad»²³⁸ de Goya, «pintor de la inminencia del mal y de la infinita tensión de la espera». Desde ahí, logra Robayna universalizar el Mal que traza un movimiento circular —donde «giran la nieve, la muerte, el mal, el cielo y las colinas»—, concéntrico e hipnótico del que no hay escapatoria posible. El fragmento LXVII, en un *continuit* del anterior, lanza al lector hacia una reflexión en ocho versos endecasílabos sobre la incompreensión del mal y su origen, así como de la imposibilidad de liberarnos de ese «remolino que ha arrastrado con furia la esperanza del mundo» (2002b: 102). En estos dos últimos fragmentos, Sánchez Robayna nos remite a los gnósticos²³⁹; y, en concreto, a dos

²³⁸ En *Días y mitos* describe en forma de écfrasis el lienzo *La nevada o El invierno* de Goya, donde «un grupo de tres campesinos anda en pleno campo sobre la nieve, en medio de la ventisca: les sigue un asno cargado con un cerdo abierto en canal, que quizás han comprado o intentado vender en algún pueblo cercano. Por la izquierda aparecen dos desconocidos, uno de los cuales porta un arma de fuego. El perro que acompaña a los campesinos contempla con temor la llegada de los desconocidos... Pero es evidente que la escena esconde algo. Se diría que la llegada de los desconocidos anuncia un peligro, una amenaza de la que los campesinos son físicamente conscientes, y que les hace andar aún más apretados de lo que el frío ya les obliga a ir... La proximidad del daño, la inminencia de la agresión y la crueldad, se hacen aquí visibles, y forman parte de esa fascinación por el mal tan característica del alma de Goya» (Sánchez Robayna, 2002a: 329). Es de gran interés comparar las dotes narrativo-reflexivas y la esencialidad de estilo que muestra Robayna en sus diarios y la tensión lírica con la que logra referir en sus versos la inmediatez de la tragedia descubriendo de forma poética la escena y el espacio órfico que hay latente en el cuadro: «Algo está a punto de ocurrir, el aire / está empozado, es parte del desorden / del mundo, en su latido de inminencia» (2002b: LXVI, 101).

²³⁹ Con respecto a su planteamiento gnóstico de la idea del mal, en la mencionada entrevista concedida a la revista *La página* nos señala: «Hay en mi libro, sí, un pasaje dedicado a la *Sboab*, un acontecimiento que ha marcado a la conciencia del hombre moderno, pero hay también en el poema otros pasajes que, como ese, abordan el problema del mal, que tiene, en mi poema, un fundamento gnóstico. Tanto Mauthausen y Auswichtz como Ramala y Yenín son versiones de un “mal”, cuya naturaleza esencialmente humana no deja de causarnos estupor y parece alejar toda esperanza no sólo acerca de las enseñanzas de la historia, sino también, lo que es más grave, acerca de la naturaleza humana misma» (Santa Ana, 2002: 43).

ensayos²⁴⁰ sobre su pensamiento, que en sus versos Robayna llevará al límite de lo indecible vislumbrando «los nombres del horror»: *En quête de la Gnose. I. La Gnose et le temps et autres essais* de Henri-Charles Puech y *Los gnósticos* de Jacques Lacarrière.

El segundo ciclo de esta parte central lo constituyen seis poemas amorosos (XLII-XLVII), donde el sentimiento es tratado como un impulso creador enajenante en todas sus manifestaciones (a la mujer, al hijo y a su paisaje) dando lugar a fragmentos de gran belleza y emotividad. Los poemas que van del XLII al XLV celebran la llegada del amor y la manifestación del deseo²⁴¹ («del ser y de los seres en combustión»), al que ya se había referido en el fragmento XXX, cuando el estudiante-poeta –asomado a la ventana con el pecho descubierto en una noche calurosa de junio– vio nacer el «abrazo del deseo». El fragmento XXX revela además un instante epifánico, en el que, a partir de una experiencia real (el contacto de la piel desnuda con el calor de la noche), trasciende hacia el goce de lo eterno inmutable. Veamos cómo el discurso narrativo se eleva y logra captar la instantaneidad de esta experiencia metafísica:

¡Sonidos de la estrella, tubulares
campanas, sola estrella sobre el filo
del tiempo que alumbraba aquel instante
y allí mismo giraba, y gira siempre
hasta el quietamiento del deseo! (Sánchez Robayna, 2002b: 53)

El fragmento XLII nos remite al amor redentor con referencias platónicas o neoplatónicas²⁴² en dos cuartetos de sensual musicalidad, donde la metáfora del mundo cobra otro sentido haciéndose cuerpo y «rostro de todo lo visible»:

²⁴⁰ La referencia al «ojo del mal» está adaptada según Dehennin del texto de Lacarrière que afirmaba que «el ojo humano es el punto mágico que permite ver la chispa de vida que brilla en un hiper-mundo de luz». En el pensamiento gnóstico, Robayna pudo ver la esperanza de una posible luz surgida del cuestionamiento y la incompreensión de la evidencia de la verdad del mal.

²⁴¹ La palabra «deseo» es clave en la poética robayniana. En *Días y mitos* es donde se muestra más explícito con su idea de deseo: «Todo confluye en la celebración del deseo. Hace tiempo que escribí, en estas mismas páginas, que mi propia poética no sería tal vez otra cosa que una esencial, radical poética del deseo. Del deseo erótico. No de la posesión anuladora» (Sánchez Robayna, 1995: 84). Con ello no queda descartada la interpretación espiritual y trascendentalizadora de la atracción sexual, en tanto que el «eros» sensual es deseo de transformación en el otro, no «posesión anuladora».

²⁴² El autor nos remite al capítulo I, «El amor está en todo y para todo», de *De amore. Comentario a «El banquete» de Platón* de Marsilio Ficino quien, exégeta y traductor renacentista de Platón, retoma unas palabras de Dionisio de Aeropagita en *De los nombres divinos* que tanto debieron sublimar a Sánchez Robayna: «El amor divino, angélico, espiritual, animal o natural, no es otra cosa que una cierta virtud de juntar y unir, que mueve las cosas superiores a ejercer su providencia sobre las inferiores, y concilia las cosas iguales en una comunión social entre ellas» (Ficino, 2001: 51-52).

Nada más vi: tan sólo tu llegada
llenó el espacio desasido. Y fuiste
el sol ondulatorio y la estrella arenosa,
la casa corporal, el rostro de los mundos. (Sánchez Robayna, 2002b: 68)

La técnica de la écfrasis es retomada de nuevo en el fragmento XLIII con uno de los lienzos de Matisse dedicado a una danza de primavera: «Y en la danza, / tras el rojo jarrón de capuchinas / amarillas que flotan / contra el azul de la pared del cielo, / los cuerpos se entrelazan...» (Sánchez Robayna, 2002b: 69). De esta manera se evidencia que, como dijo Eliot, «todo es danza»: todo este mundo es ese «juntar y unir en la cadena del deseo: lo visible a lo visible, y lo invisible a lo invisible» (Eliot, 2009: 87).

El dístico final del poema XLIV nos remite al poema «The Extasy» de John Donne y a sus versos: «Love mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his booke»²⁴³. Y la celebración del «beso glorioso», de la metáfora gnóstica²⁴⁴ del «fuego negro» que tanto recuerda a la luz negra sellada en tinta robayniana y al «oscuro fuego» perpetuo heraclitiano. De nuevo recuperamos la metáfora del libro, ahora cuerpo que custodia el amor vivido y busca alcanzar su sentido más trascendente.

El fragmento XLV es el más significativo en este sentido al distinguir en el ser humano un «cuerpo» que le hace estar en el mundo de forma material y un alma, que es la esencia de lo que somos. De marcada influencia neoplatónica («Como el entendimiento / al entrar en los cuerpos, / hecho reminiscencia del todo»), recoge la tradición lírica amorosa desde Catulo a Dante y Petrarca («contempladla / en el relampagueo de la risa / de Filis y Beatriz, de Laura y Lesbía»); no obviando tampoco la caducidad del goce del amor y la naturaleza oximoresca de raigambre barroca («su risa se funde con su llanto»; o «se escucha, al fondo, un viento de dolor / por la caducidad, por la conciencia / del fin...» [Sánchez Robayna, 2002b: 72]). Y como el tiempo no es más que la medida humana de lo que dura, de ese goce solo queda la memoria, la «reminiscencia», «un llanto ahogado por el infinito eco de la alegría». El fragmento XLVI insiste en ese aspecto inextricable de cuerpo y alma, que «compone, con el alma, un solo libro». En silva asonantada de inspiración simbolista,

²⁴³ «Love mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his booke» («Los misterios del amor crecen en el alma; aun así, el cuerpo es su libro»). La traducción es nuestra.

²⁴⁴ Cif. en Lacarriere: «nuestro mundo es aquel del fuego oscuro».

Sánchez Robayna retoma la imagen recurrente del cuerpo que es un libro «deseante» también de unidad, porque la corporeidad y la sensualidad de este son también «encarnación que vino desde el verbo»; es decir, manifestación de lo verdadero existente. Este fragmento es toda una celebración de la plenitud del ser humano y de su capacidad de trascendencia a través del goce del amor en su carnalidad. Y además, homenaje al discurso sanjuanista («Dios de unidad en muslos enlazados / alma ardida en deseo») que expresa lo inefable de ese «deseo del ser en la unidad» visible en lo que arde escrito en «fuego negro». Y homenaje, por fin, al maestro Octavio Paz, latiendo en su mente su ensayo «La llama doble»²⁴⁵.

El fragmento XLVII representa el último poema del ciclo amoroso. Retoma el yo poético describiendo un sueño juvenil compartido —realizado años después en su hogar de Tegueste— al que ya había hecho referencia en sus diarios:

...tú y yo soñamos con alzar,
allá lejos,
junto al mar de las islas,
una casa en los médanos. (Sánchez Robayna, 2002b: 75)

La recuperación del paraíso perdido de la infancia, la vuelta al paisaje insular (el cardo, la estrella de mar, la espuma, el médano, los muros blancos, las algas...) y un destino dibujado en su mente, llevan al poeta de nuevo a ese «ahora», que es manifestación del eterno retornar en el tiempo: espacio hecho de «médanos»: «Mirémonos, ahora, / andar sobre los médanos / del tiempo».

En el fragmento LIX surge como elemento nuevo en el poema el amor al hijo como una revelación de posible eternidad («reconocí, de pronto, un nuevo nacimiento»), una suerte de desvinculación del yo y una referencia a Wordsworth («...the child is Father of the Man») en la paradoja del hijo hecho padre, en tanto que éste le ha hecho renacer:

Me alumbró tu llegada: volví a nacer contigo.
Tomé tu mano. Toqué en ella el mundo.

²⁴⁵ *La llama doble*, como el mismo Octavio Paz señala en el prólogo, es un «ensayo poético». Este libro tiene relación con un poema que escribió anteriormente, «Carta de creencia». La «llama doble» simboliza el amor y el erotismo asociados a la sexualidad: «No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad. Pero la cadena se rompe en sentido inverso: amor sin erotismo no es amor y erotismo sin sexo es impensable e imposible» (Paz, 2000: 106).

Era el nudo carmíneo que enlazaba
un nacimiento a todo nacimiento. (Sánchez Robayna, 2002b: 91)

La idea se retoma en el fragmento LXXIII cerrando el *corpus* central autobiográfico del poema, como si el adulto se reconociera en la sabiduría del niño o con el niño comenzara un nuevo tiempo y una nueva era: la de la trascendencia. En los diarios hay múltiples referencias a los paseos del poeta con el hijo Andrés redescubriendo el mundo de nuevo («Hijo, ¿quieres venir conmigo al bosque?»), como si el mal que experimentó se resolviera ahora –ya lo había hecho también gracias al amor a la amada y el arte– a través de la inocencia del niño y el amor filial. La idea wordsworthiana está latente en esta composición de gran variabilidad métrica en la que el yo renace en «un niño que es padre de quien soy» y el poeta logra por fin reconciliarse con la esencialidad del fluir del tiempo que ha experimentado como cíclico gracias a la resurrección en el niño.

En esta tercera etapa de la juventud a la madurez, el otro ciclo de poemas –que podemos llamar «del lenguaje y el arte»– comprende los fragmentos en los que el sujeto poético manifiesta la redención del mal, la función terapéutica del lenguaje y la liberación del devenir del tiempo a través del arte en todas sus manifestaciones. En el fragmento XLI, por ejemplo, da cuenta de la despragmatización del lenguaje y la literatura como bálsamo:

Y pensé en la alegría del lenguaje,
en la paz que deparan
las palabras que a veces pronunciamos
de gratitud, de reconocimiento
por la presencia viva o la conciencia
de respirar bajo la noche abierta... (Sánchez Robayna, 2002b: 66)

Todas estas referencias de su tradición representan para el poeta la reescritura sincrónica de las mismas; es decir una reactualización de esta, en tanto que «sólo una visión renovadora puede entregarnos una tradición en el sentido más hondo» (Santa Ana, 2002: 40). Se trata del *make new* poundiano o esa vivencia presente y sincrónica de la tradición que, al reinventarla, le da sentido. El planteamiento de Sánchez Robayna es el de dar un sentido nuevo a lo viejo, una «irradiación en el presente», una transculturación que ponga a dialogar no solo tradiciones culturales diferentes, sino también «la poesía y la escultura, la música y la pintura» (Santa Ana, 2002: 41). Aunque la idea más generalizada de modernidad sea la de aquel conjunto de valores culturales que abarcan desde el Romanticismo alemán hasta

nuestros días, la concepción robayniana²⁴⁶ es –sin contradecir la anterior– otra, la de la «ahoridad» en su sentido etimológico o lo que es lo mismo, la puesta al día de la tradición. Para Robayna, la modernidad no exige una ruptura con el pasado, sino una evolución que prolonga el modelo clásico impidiendo así que resulte anacrónico: la «tradición moderna» de la que habló Habermas. Modernidad es, por tanto «lectura sincrónica» y crítica de la tradición seleccionando de ella lo que sirva para definir nuestro presente. Este nuevo concepto de lo moderno también lleva implícito en su seno la transculturalidad y universalidad: el diálogo «con lo otro» –con otras lenguas y culturas– sin lo que naufragaríamos en el casticismo o el ensimismamiento autosuficiente y conformista. Solo así se puede entender la presencia constante en el poema de Robayna de múltiples referencias distanciadas en el espacio o en el tiempo: como una relectura moderna y rupturista de la tradición.

Aun siendo *El prelude* de Wordsworth el umbral de todas las convergencias literarias de Sánchez Robayna, son muchas las referencias culturales o «transculturales» que se presentan en el poema no como claves de lectura ni como influencias, sino más bien como trasfondo y paisaje cultural del poeta. Además de la urdimbre de referencias ya mencionadas, destacamos la implícita de Whitman en el fragmento XLVIII («la brizna en la montaña») o el *explicit* de dos de las pinturas de su admirado Antoni Tàpies, ilustrador de la portada de la primera edición de *LTD*: «En forma d’X marró i gris» (1972) y «Porta metàl·lica i violí» (1956). En este caso, a diferencia de la écfrasis que presidía la mencionada pintura de Goya, lo que se da es una reflexión sobre cómo el gesto del ensamblaje o el encuentro fortuito de dos objetos diferentes transforma la materia y el contenido del resultado final. En este caso el autor nos llama la atención sobre el contraste entre lo puramente material de una puerta metálica y la espiritualidad artística representada por el violín. De esta asociación dialogante entre la poesía y la pintura surge lo que poeta llamó «tercer lenguaje»:

...la destructora X que se adueña
del espacio y del ser, la destrucción
que es construcción, el rojo y el violín

²⁴⁶ Su idea de modernidad literaria fue esbozada en el artículo «La modernidad literaria: una literatura de las excepciones», donde contraponen los conceptos de tradición y tradicionalismo, siendo este último «un modo institucionalizado, regresivo, inmovilista, de entender la tradición opuesto a los valores de cambio y evolución propugnados por la modernidad» (Sánchez Robayna, 1986: 29).

en la puerta metálica... (Sánchez Robayna, 2002b: 77)

En el fragmento L, el poeta se desdobra en lector buscando en su libro-vida una verdad oculta o al menos un fragmento de la verdad. De nuevo la *mise en abîme* en el segundo tercio del poema, la recapitulación de lo referido en el libro y de su vida leída en una «mesa de estudio»:

... volvió a caminar
sobre los arenales extendidos
bajo el sol de la infancia que se alzaba
...me pregunté
por aquel que en mis manos recibía
el tacto de la sal y la ceniza
el incendiado cuerpo del amor,
y la sangre y los libros... (Sánchez Robayna, 2002b: 79)

Reactualización de Rimbaud («...pregunté / quién era aquel que hacía / esa misma pregunta, / y quién hablaba en mí, quién preguntaba / por quién, quién eres, quién responde en ti / a la pregunta de quién eres...») fusionada con el pensamiento oriental. Como hizo Paz, el autor nos redefine el sentido del tantrismo y el esclarecimiento que supone su comprensión en el acercamiento a la idea del hombre moderno y su yo «fantasmal»: un ser diseminado, escindido y fragmentado. Robayna en sus notas finales de *En el cuerpo del mundo* nos remite al estudio de W. Rawson, *The Art of Tantra*, donde se explica que las facetas triangulares de «un icosaedro de veinte caras de cristal de roca» condensan el significado del Sri Yantra, usado para la meditación en el Tíbet desde el siglo XVIII:

Me vi multiplicado,
no en los claros reflejos del traslúcido
icosaedro de cristal de roca,
sino en el estallido del espejo que, roto, reflejaba,
dispersos, los fragmentos
de un yo que formulaba una pregunta... (Sánchez Robayna, 2002b: 80)

En el fragmento LIV resurge la cuestión del ser escindido en una visita a Sevilla, mientras el poeta «caminaba deprisa por el centro de la ciudad». Reaparece la visión de su otro, pero ahora a través del espejo, aunque con su mismo rostro y figura. En esa recurrencia de la descomposición del yo, hay que interpretar una evolución personal, un salir del yo para reconocerse en los demás de manera que el camino hacia la trascendencia final sigue la senda –en una especie de purgación de la persona y de la palabra– de la destrucción de su yo único para volatilizarse, escindirse y fundirse con el cosmos. En este fragmento escrito

en endecasílabos, la palabra «Adiós» del antepenúltimo verso alcanza una importancia crucial en tanto que anuncia un punto de inflexión en el transcurso de esta autobiografía trascendida.

En el LVI reaparecerá la imagen recurrente de la mesa de estudio y el poeta lector de la vida siendo «leído por el libro» y mutándose en un lector leyente desdoblado en busca de una «parte de verdad» («una suerte de vaso, haz de barro nocturno»). Sobre el vaso de agua (referencia implícita al poema de J. Gorostiza, *Muerte sin fin*; y a muchos poetas que han hecho alusión a la metáfora ontológica del recipiente) como símbolo de eternidad y detención del tiempo ya había escrito Sánchez Robayna otros poemas en sus libros *Tinta* y *La roca*, en los que –frente a la quietud del líquido elemento contenido en el recipiente– describe el transcurso del continuo fluir del tiempo pasando con su «agua temporal»:

El vaso de agua es un ensayo de quietud. (Sánchez Robayna, 2004: 100)

El vaso de agua no es una medida
sino su estancia solamente. (Sánchez Robayna, 2004: 127)

El símbolo del objeto de barro representando la «invariancia» es también otra de las imágenes que siempre le ha resultado seductora al poeta: «... un jarrón de barro moldeado en el torno por un alfarero resulta simétrico, porque al girar no varía su forma. Su simetría es su invariancia bajo el grupo de las rotaciones alrededor de un eje vertical»²⁴⁷ (Sánchez Robayna, 1995: 80).

En el fragmento LI, de nuevo la referencia literaria a Leopardi en los *Cantos* XXXVII y XXII. El sueño del poeta que en la observación del cosmos puede leer e incluso oír hablar a Alceta contándole a Meliso el delirio de una visión de «luna y centelleo» de estrellas, «de carbón que entra en las aguas, y de nieblas fosforescentes en la paz del prado».

Nuevas referencias literarias en los fragmentos LV, LVI y LVII en las que el poeta expresa de nuevo sus filiaciones literarias. En el LV, el neobarroquismo del poeta brasileño Haroldo de

²⁴⁷ Según la definición de *simetría* de Einstein.

Campos²⁴⁸, prestidigitador verbal de «multifacetada palabra», y su recurrente imagen del «ajedrez» en *A educação dos cinco sentidos*:

... una sílaba aurífera
como suspensa en un
ofuscador celaje de oroluz,
pedrería estelar,
ajedrez diamantino
de palabras pensantes... (Sánchez Robayna, 2002b: 85)

Al mismo tiempo, Haroldo de Campos jugando al ajedrez con el Hölderlin²⁴⁹, quien a su vez tradujo a Sófocles:

El rojo sol que traducía:
parece que te tiñe
una palabra roja, como
dijo (tradujo) su
seguro (humildemente) servidor
Scardanelli. (ibíd.)

En el fragmento LVII, una alusión a «Le crepuscule du soir» de Baudelaire, el poeta maldito de la ciudad finisecular:

...Recógete, me dije,
pues en este crepúsculo arde el tiempo,
se ha contraído en este cielo negro,
y cuanto ves es obra de una ciega tormenta. (Sánchez Robayna, 2002b: 89)

Ahondamiento, en el fragmento LX, en el significado de los signos cifrados en el libro de la bóveda celestial («el dibujo que se teje en la página nocturna»), que remite a las *Enéadas*²⁵⁰ de Plotino y al dualismo neoplatónico («un reflejo, tal vez. De otro reflejo»).

En los últimos fragmentos comentados, hemos visto cómo nuestro autor retoma la tradición haciendo de su escritura un continuo palimpsesto de poetas y poemas revivificados a través de su memoria cultural que actúa como inventario verbal de lo leído (de lo vivido). Esa misma reflexividad palimpséstica también la aplicará Robayna al describir paisajes, sensaciones y lugares en los siguientes fragmentos, en lo que bien

²⁴⁸ H. de Campos ha sido siempre un referente para Robayna por su labor creativa, crítica y haber convertido «el arte de la traducción en un deslumbrante ejercicio intelectual» (Sánchez Robayna, 1995: 86).

²⁴⁹ Nos referimos aquí a la versión de *Antígona* traducida por Hölderlin y que Haroldo de Campos comenta en «A palabra vérmela de Hoelderlin», en *A arte no horizonte do Provável*.

²⁵⁰ Cfr. en Plotino, *Enéadas*, II, Tratado II, 2.

podríamos llamar «ciclo de viajes». La especularidad entre la producción diarística de Robayna y los fragmentos de *LTD* se manifiesta de forma espléndida en los episodios que se inician desde el fragmento LXI hasta el LXX, donde encontramos a un poeta viajero en continua búsqueda de los orígenes de la historia y de su tradición. Dentro de este ciclo trufado de referentes culturales, podemos distinguir un grupo de poemas de viaje²⁵¹ (LXI, LXIII, LXVIII y LXX) que dialogan de forma directa con textos de sus diarios correspondientes a sus viajeros años noventa. Un ejemplo claro es aquel en que el poeta visita las cuevas de Altamira una mañana de verano de 1995. Cotejemos las dos versiones de este mismo «espacio mágico», en las que el poeta –inmerso en los orígenes de la Historia– demuestra el dominio de la escritura en un sentido lato. Aunque la versión de los diarios tenga un enfoque más narratológico, lo poético subyace en ambas:

Cada vez que se deja atrás un tramo, el guía va apagando las débiles luces que lo alumbraban y enciende las del tramo siguiente, de manera que a cada paso estamos en una especie de paréntesis de luz entre dos oscuridades... (Sánchez Robayna, 1996: 297)

La pared entre dos oscuridades,
las antorchas, el humo que formaba
en el techo una mano,
una bóveda oscura sostenida
por el nudo de sangre,
la oscuridad nocturna
tocada por la mano, por ella conducida
como la antorcha por el rudo puño
en lo oscuro, la brusca aparición
de un bisonte, una cierva de ojos dulces,
caballos, jabalíes superpuestos... (Sánchez Robayna, 2002b: 93-94)

En el primer fragmento del discurso observamos cómo se narra lo anecdótico de la intermitencia luminosa en el recorrido entre una sala y otra, omitiendo la impresión subjetiva que tal momento le produce. En el texto poético, sin embargo, el autor se muestra minucioso en los detalles simbólicos ya recurrentes: las sombras, la bóveda oscura sostenida por una mano, que remite al enigma de los signos de la bóveda celestial, y la revelación de las imágenes a la luz de la antorcha significando los momentos de iluminación epifánica en los que la poesía –envuelta entre las sombras– logra decir desde el horizonte

²⁵¹ La vinculación del viaje con el poema extenso moderno ha sido desarrollada en el primer capítulo de nuestro trabajo. Si, como decíamos, el poema largo representa un viaje mental de la memoria a la nebulosa de nuestros recuerdos, en Robayna alcanza un sentido real en estos poemas en los que el poeta se desplaza desde su espacio de reflexión insular a lugares emblemáticos de nuestra historia cultural para vivificar así el pasado y tener una experiencia real y directa de este.

de lo indecible. Es interesante también comparar la simplicidad narrativa con que el autor relata un momento de espera ante el inicio del recorrido y la tensión desbordada del estado de inminencia descrita en el texto poético:

En primer lugar, la propia espera –algo más de media hora–, a pesar de que la cita tiene una hora exacta, las once de la mañana. La tensión se agudiza, crece la impaciencia. Hemos pasado sólo cinco personas, que avanzamos o nos detenemos al ritmo de las explicaciones. Aparece tal o cual inscripción suelta, en el recorrido, antes de llegar a la *sala* principal. (Sánchez Robayna, 1995: 297)

... Con pasos
de tensión y temor
penetré en el enigma de las formas
que desafiaban la hosca oscuridad
y los cercos del tiempo... (Sánchez Robayna, 2002b: 93)

En los diarios se da la combustión perfecta de la reflexión poética («¿por qué estos animales, y no otros? ¿Por qué no un saltamontes, un pez, un pájaro? ¿Sólo los animales representados formaban parte de los mundos del dios?») con la descripción minuciosa de la sala principal («un bisonte, aparece con una incisión en la piedra a la altura del corazón; hay también una cierva preñada, de ojos muy dulces»). En el poema, nos asiste esa misma cierva preñada (en los diarios es un jabalí); pero ahora el autor dirige sus dardos a otra de las imágenes recurrentes de *LTD*: el abultamiento de la piedra como la imagen del vientre materno, matriz de todo lo creado, origen de la vida y la muerte. Imagen, en definitiva, del tiempo en continuo movimiento circular en el «vientre ciego» y abombado de la Historia. En este caso, hablaríamos de un tiempo reducido a escala humana y basado en la cotidianidad que a veces es detenido por un acontecimiento importante solo para el hombre:

... en la piedra abombada como un vientre materno:
todo es latido allí, todo mirar
ocurre en el origen, todo
movimiento ha nacido en aquel movimiento... (Sánchez Robayna, 2002b: 94)

En resumen, en esa visita a las cuevas de Altamira el poeta ve algo más que la fascinación por lo desconocido y remoto; tras cada «piedra que jadea», observa el origen de todo – como un mítico regreso al origen del universo–, confirmando así la tesis aglutinante del poema: la vida es un continuo retornar al origen inmemorial del tiempo. Esta misma idea – enfocada también por Jiménez y Barral en *Metropolitano*– refleja muy bien el encadenamiento de los hechos históricos hasta el *homo faber* y cómo, desde los ancestros, el

hombre se ha visto forzado a vivir en comunidad domesticando las fuerzas naturales. En ese indagar en los orígenes de la historia del hombre y sus enigmas, el peregrino errante visita en el fragmento LXIII la isla de Menorca y sus *talayots*: «un recinto de poder y muerte». Tal como en los diarios describe su visita a Stonehenge (Sánchez Robayna, 1995: 40), en estas piedras alzadas sobre el horizonte, busca la afección de la memoria histórica («pórtico alzado / por las manos que creyeron / convertirse en memoria») que esas piedras ocultan y la magia de un espacio luminoso que «sólo allí podía percibirse en toda su plenitud». Se hace inevitable, de nuevo, la comparativa entre el estilo telegramático de los diarios («Visita al poblado talayótico de Ses Païsses, a las tres de la tarde, en medio de un gran encinar») frente a la sinuosidad musical y el cromatismo de la descripción del escenario en el fragmento poético, concentrado en la «inminencia» del instante de la revelación y la reflexión sobre el tiempo y la memoria:

Reverberaba el mediodía a pico.
Las cigarras tejían una urdimbre
resonante en el seno de la luz.
Bajo el ojo del sol yacía la tierra
en la inminencia de una llama súbita. (Sánchez Robayna, 2002b: 96)

En el fragmento LXV –del mismo modo que para Magris el viaje no es tal viaje²⁵²– nos narra un nuevo peregrinaje («un largo viaje») a una isla, que es su misma isla («sin dejar atrás la vida propia»). Esta vez a San Juan de Puerto Rico, lugar al que en 1998 el poeta asistió para dar una conferencia con motivo del cuadragésimo aniversario de la muerte de Juan Ramón Jiménez. En el poema hay claras referencias al pasado colonial español reflejado en la visita a la antigua ciudad de Ponce («la misma extensión que conocieron / nuestros antepasados»). Otras estampas son las de los húmedos paseos por la capital bajo la lluvia, la intensa «luz caliente» o la excursión al Bosque de El Yunque, lugar mágico donde descubrir nuevas palabras que –gracias a la magia del lenguaje– son nuevos seres: el «yagrumo», el «miramelindo», el «guaraguau» o el «coquí» (la ranita que canta convertida en símbolo de la isla).

²⁵² En sus diarios hace referencia al recuerdo de su propia isla canaria que la isla de Puerto Rico le provoca: «La población, por otra parte, me recuerda la de Canarias hace años (los de mi infancia). Ese recuerdo, muy intenso, ha dominado también, siempre, en todos nuestros paseos por el viejo San Juan: casas terreras de colores vivos, azulejos, vago aire colonial con signos propios específicos» (Sánchez Robayna, 1995: 150).

No falta tampoco en el poema la poética de las ruinas tan propia de la estética barroca y presente también –como hemos apreciado– en el poema *Metropolitano* de Carlos Barral. En el fragmento LXVIII otra excursión a un lugar mágico de nuestro pasado colonial que guarda en sus piedras derruidas la huella del tiempo: un convento del siglo XVI en la Puebla en México, cuyos muros fueron reconstruidos en 1996 y abatidos de nuevo por un terremoto tras la visita del poeta en 1999:

Había yo pensado mucho en muros,
los muros que acostumbro a confundir
(o fundir, si se quiere) con el tiempo,
no por su permanencia, o por su ruina,
sino por una pura asociación
que no puedo explicar ... (Sánchez Robayna, 2002b: 103)

En el texto, como en otros comentados con anterioridad, se repite el lugar común de la transcendencia y la reflexión final (en el espacio de alienación de un «patio interior») sobre el flujo temporal en su eterno retorno («transformación del pasado en el tiempo presente»), así como el de la fusión infinita de tiempo y espacio. Al respecto, en sus diarios Sánchez Robayna refiere también las impresiones que aquel laberinto de patios interiores le suscitó: «En aquel patio se respiraba un aire que venía de lejos, de otro tiempo, pero que nos hacía vivir de modo más intenso en el nuestro, como en una especie de conjunción de tiempos» (Sánchez Robayna, 2002a: 211). Por último, en el fragmento LXX, el poeta-peregrino –de nuevo «extraviado en las piedras»– narra el reencuentro con la ciudad de Florencia en diciembre de 1999 («Habíamos vuelto / a las calles en las que, muchos años atrás, / también nos extraviábamos y encontramos / en la piedra y los signos / respirantes...»). Allí llega para asistir a unas «Giornata di studi» en la Universidad de Florencia donde se homenajeaba a Ángel Crespo. Leyó sus poemas y pronunció una conferencia de clausura sobre el poema en prosa. De nuevo surge la reflexión sobre el tiempo en un nuevo espacio abierto a la reflexión y transcendencia: el río Arno visto desde el Ponte Vecchio, donde el poeta retoma la heraclítica imagen del fluir, no «de las aguas mismas», sino de «las aguas confluyentes del reencuentro»²⁵³. En su andadura, acompañada de pensamientos paseados, reaparece de nuevo la maestría de nuestro poeta en la técnica de la écfrasis; en este caso, la epifanía de una pequeña tabla de Frans van Mieris, *Donna que carica un orologio*, de la que le

²⁵³ En la referencia en sus diarios a este pasaje describe las luces del puente como distintas, pero a la vez las mismas que observó en su primer viaje a Florencia en 1977: «Son las luces de hace ya más de veinte años o son estas de hoy» (Sánchez Robayna, 2002a: 266).

llaman la atención la cotidianeidad de la escena y la simbología temporal del reloj (tiempo acariciado, que no captado):

En las salas vetustas, casi oscuras,
hallamos una imagen, no en un sordo jadeo,
el abrigo visible, tangible, de una imagen,
una mujer que descansaba
junto a un reloj, a solas, parecía
acariciarlo, unida, fundida a su presencia,
una *Donna* pintada en su interior doméstico ... (Sánchez Robayna, 2002b: 106)

Otro escenario florentino será el de la instalación de un mercadillo popular en la Piazza della Santissima Annunziata, donde un grupo –como si fuera una metáfora de nuestra existencia– baila en corro, como en aquella pintura de Matisse de la que hablábamos: «... las manos enlazadas, los pies en una hipnosis, / un baile hasta los pliegues incógnitos del tiempo» (Sánchez Robayna, 2002b: 107).

El ciclo de referencias culturales y el *corpus* central del poema concluye con los fragmentos LXXI y LXXII. El primero –de clara influencia juanramoniana–, en que el autor remite a la inspiración que le provocó la lectura de *Diálogos en el limbo* de George Santayana, obra publicada en 1925, donde se narra el encuentro en el limbo de los espíritus de Demócrito, Alcibíades, Sócrates, Avicena y otros sabios que son interrogados por un inquietante Extranjero (trasunto del hombre moderno y el mismo Santayana) que confronta las ideas modernas con las enseñanzas de los antiguos. El fragmento LXXII es especialmente significativo no solo porque ocupa un lugar clave en el poema, sino porque constituye una manifestación del carácter palimpséstico de la creación robayniana y de la poesía de Juan de la Cruz («Bajo la cera ved el minucioso / manuscrito de Juan, que no se ve»). Escrito en trece dísticos endecasílabos con rima asonante en los pares, Robayna vincula de forma magistral la labor del poeta que va escribir su poema con la inminencia («Una pintura va a nacer») y el desconocimiento («a ciegas») del pintor abstracto-expresionista José María Sicilia²⁵⁴ en pleno *work in progress* utilizando peculiares materiales: papeles de una edición facsimilar del *Cántico espiritual* publicada en dos tomos en 1991 con motivo de la celebración del cuarto centenario del poeta carmelita, cera y óleo:

²⁵⁴ Sobre la fisicidad y el carácter transcendental de la pintura del pintor madrileño, léanse las actas la conferencia pronunciada por Andrés Sánchez Robayna en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas en febrero de 1998: «Bajo el abrigo céreo: la pintura de José María Sicilia», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 595 (enero 2000).

Nada sabe el pintor. Y lo que busca
es saber las imágenes del tiempo:
ver en la cera el insondable rostro
y contemplar la flor de la materia. (Sánchez Robayna, 2002b: 110)

La pintura descrita en romances endecasílabos (al parecer, un cuadro de grandes dimensiones que el mismo Robayna tiene colgado en la pared de su casa) nos reenvía a la serie *Manuscrito de Jaén* (1995), que comprende varios cuadros cuyos motivos más frecuentes son las abejas, las colmenas y las celdillas de cera²⁵⁵. La técnica utilizada por Sicilia es la de recubrir con cera virgen las páginas del facsímil que transcriben los textos de San Juan escritos en trazos antiguos (casi indescifrables bajo la cérica capa). Parafraseando a Le Bigot, lo que Robayna intenta sugerirnos aquí es cómo la pintura puede reflejar la percepción de la espiritualización de la materia y de prolongación del paso del tiempo –plasmada en la superposición de capas de cera sobre los manuscritos– a través de la inquietante metamorfosis experimentada por los textos de Juan de la Cruz. Comparemos la écfrasis en el texto poético con la referencia que a ella realiza el autor en sus diarios, donde insiste en la dimensión temporal de la pintura del madrileño en el sentido de que la cera captura el tiempo aunando el texto antiguo del poeta carmelita con las presentes huellas del artista en ella y en la fluida pintura en óleo:

Un muchacho recoge la resina
en una tarde que se hundió en el tiempo.
Las celdillas de cera, las colmenas,
el pájaro de Dios, urgido y leve.
Hilos, seda, acuarela, un manuscrito
en el lecho de luz opalescente.
Estallan los almendros. En la tarde
flotan las flores en el aire tenue. (Sánchez Robayna, 2002b: 109)

Ha dibujado y pintado sobre las páginas de san Juan de la Cruz y las ha sumergido en cera... En este caso, el dibujo es, se diría, una escena rural de Sóller, la región de Mallorca donde Sicilia pasa largas temporadas. ¿Qué misterio es este de una luz que se apaga, de la evocación de unos versos y lo que ellos significan, de una escena rural –un muchacho sentado que recoge resinas o frutos–, bajo el abrigo cérico? Nunca lo sabremos exactamente. Sólo sabemos que en él tiene lugar el abrazo del tiempo y lo sublime. (Sánchez Robayna, 2002: 233)

²⁵⁵ Robayna señalaba en su conferencia la sacralidad de la abeja, que en la tradición órfica representaba las almas de los hombres, así como el uso litúrgico de la cera pura como símbolo de la naturaleza humana y divina de Cristo. Asimismo, la abeja es un tópico clásico relativo a la laboriosidad.

El interés de Sánchez Robayna por la pintura «de lo no-visible y de la imagen secreta» de Sicilia –en diálogo con la poesía sanjuanista de lo indecible– es más por lo evocado que por lo que se ve. La «carnalidad» del mundo y de la palabra («Carne de dios bajo la luz lechosa [...] Carne bajo la mano que no sabe») se manifiesta a través de una luz opalescente asociada a aquella del amanecer con la que se inicia el poema, mostrando de esta manera la materialidad de lo creado; pero –no lo olvidemos– siempre tras una patina de «luz lechosa» y «cérea» que oculta la transparencia y el conocimiento absoluto de la plenitud. El fragmento concluye con un verso del *Cántico espiritual* («Y pasará los fuertes y fronteras»), que nos arrastra hacia la última parte del poema, la de la trascendencia. Esos «fuertes» y «fronteras» son la diseminación recolectiva de todo aquello que le ha abierto el paso hacia la trascendencia a través de la búsqueda de su interioridad: la conciencia del no saber, la experiencia del mal, el amor y el deseo carnal, el descubrimiento de la palabra poética, el pensamiento y la instrucción espiritual de la tradición cristiana y la oriental budista, el conocimiento del arte en todas sus manifestaciones, la revelación de la carnalidad de la naturaleza, la experiencia del tiempo a través de sus viajes y, finalmente, el renacer en la presencia del hijo nacido. Siguiendo la vía agustiniana, según la cual el hombre encuentra a Dios si se busca primero a sí mismo, la aventura espiritual de poeta concluye cuando al fin se da por culminado «el desarrollo de la mente del poema» o conciencia plena. ¿Qué queda después de la oscilobatiente experiencia epifánica de vivir?, se debía de preguntar Robayna al final de su poema. La trascendencia, quizás. La ascesis a lo inteligible. O tal vez la Nada: el salto al vacío «tras el vacío» que decía Eliot.

4.5.4. La «suprema ficción» poética: del ascetismo a la trascendencia (LXXIV-LXXVII)

Levántate por encima de ti mismo
(San Agustín, *De vera religione*, 39)

Decía Kermode que «la inminencia del límite incita siempre a dar sentido a las cosas». La última parte del poema de Robayna puede servir como ejemplo paradigmático de ello. Los cuatro últimos fragmentos de *LTD* lo constituyen composiciones breves de carácter metafísico escritos en versos de arte menor (algunos bisílabos), donde el yo poético –ya trascendido– es representado por una tercera persona («el arquero»; es decir, el mismo espíritu puro). En ellas, se abandona el tono narrativo de las anteriores secciones para

expresar que el poeta ha sido absorbido por el cosmos y ha superado su propia individualidad situándose en el no-lugar y la atemporalidad de la trascendencia.

En el fragmento LXXIV se haya implícito el pensamiento vinculado al budismo zen de Eugen Herrigel. En su tratado *El zen y el arte del tiro con arco*, el filósofo alemán –de la misma manera que el discípulo iniciado espiritualmente en *La nube del no saber*– nos cuenta cómo fue hasta Japón por motivos profesionales y se dedicó durante años al aprendizaje del tiro con arco. El libro relata la angustia y la dificultad que le supuso el dominio de ese arte y cómo no fue diestro en él hasta que se dio cuenta de que lo más importante no era dar en «el alejado blanco», sino –como en la práctica poética– respirar adecuadamente y desprenderse de su propia individualidad («el arquero / no respiraba: él era el respirado») para concentrarse en el instrumento que maneja y en el espacio comprendido entre el arco y la cuerda. Para Robayna, como lo era para Juan Ramón en *Espacio*, ese espacio mágico entre la flecha y su objetivo «encierra el universo»: «Quiero ser, a un tiempo, la flecha y el punto donde se clava... o se pierde», (Jiménez, 2007: 241). Tras la referencia robayniana por dicha práctica²⁵⁶, se halla su recurrente atracción por la tensa espera de lo inminente y por la revelación sorpresiva que representa el lanzamiento de la flecha, que él compara con la caída instantánea de «la nieve agolpada sobre la rama». Con la asimilación del pensamiento zen budista, el autor da por concluida su formación espiritual («vio / el relámpago negro de la nube que todo / lo comprende») sintetizada en una desprovisión del yo²⁵⁷ y un adentramiento en el verdadero significado de lo creado devenido «Ello» mismo, algo así como la «conciencia de conciencias» juanramoniana.

²⁵⁶ En sus diarios, el poeta hace referencia a la lectura en noviembre de 2000 del tratado de Herrigel, a quien conocía solo por referencias de José Ángel Valente y Eduardo Chillida. Se diría que existe una especie de ritual secreto en la práctica intelectual del legado entre generaciones de este librito, porque Elemire Zolla se lo regaló a María Zambrano y esta recomendó su lectura secretamente a Valente. De ahí, llegó por fin a nuestro autor. El libro en sí expone el aprendizaje del tiro con arco como una verdadera metáfora de la existencia y la adquisición del conocimiento que, como en el arte del tiro, «no debe ser forzado, y sólo concluirá cuando haya tenido lugar un completo vaciamiento del yo, absolutamente destruida toda intencionalidad». Es, en palabras de Robayna, la iniciación espiritual más intensa según su opinión: «un perfecto paradigma del significado de la creación» (Sánchez Robayna, 2002a: 334-335).

²⁵⁷ En el libro de Herrigel se describe de esta manera el estado de despojamiento del yo: «Sólo el espíritu está presente, una especie de vigilia que precisamente carece de ese matiz de *yo mismo* y que, por ende, penetra sin límites a todas las vastedades y honduras con ojos que oyen y oídos que ven» (Herrigel, 2001: 69).

El fragmento LXXV reproduce en pocos versos la atomización y la esencialidad del estilo ideogramizado del haikú japonés (tal vez inspirado en Matsuo Basho), que tan bien representa la idea de cómo los fragmentos de las cosas son superiores a su totalidad:

El pétalo
que reflejaba el tenue rayo
de sol de la mañana
se desliza hasta el suelo. (Sánchez Robayna, 2002b: 103)

La analogía entre la belleza efímera del pétalo de la flor del cerezo y la intranscendencia de la vida humana es pura revelación. Tal vez este sea el mejor final para el hombre: la serenidad al ser absorbido por el cosmos y la impasibilidad²⁵⁸ de posarse una «mañana oscura» –al amparo de la «nube clara» del conocimiento y la enajenación– a esperar la muerte reveladora. La nube, ya iluminada por el «relámpago negro» de la escritura en tinta, se torna luz en la fase iluminativa del espíritu para dar paso a la unión mística con el cosmos. En este estado de ataraxia –libre ya de intención y del yo– que Herrigel llama propiamente espiritual, «nada definido se piensa, proyecta, aspira, desea ni espera; no apunta en ninguna dirección determinada y, no obstante, desde la plenitud de su energía, se sabe capaz de lo posible y lo imposible» (Herrigel, 2001: 57-58).

El fragmento LXXVI describe en dos cuartetos de rima irregular asonantada la fase unitiva de la tradición mística en la que el yo, impersonalizado en una primera persona del plural («nos circundas, nos disuelves»), lanza una plegaria –la misma rogativa serena del fragmento XXXII instándonos a la comunión con la oscura pintura de Rothko– rogando la absoluta disolución en forma de «nube» o de intangible «materia de niebla y nada». Rogando, en definitiva, el inmenso abrazo panteísta con el cosmos para la disolución del poeta que persistirá en su canto: «Que el cielo remontado / alce nuestra ceniza y que seamos / una nube cernida sobre el mar» (Sánchez Robayna, 2002b: 114).

En el último fragmento, el poeta alzado sobre un cielo silente –metamorfoseado ya en nube blanca alzada «sobre los picos»– describe, en estado de *theiosis*, el vuelo del espíritu en

²⁵⁸ En este estado de ataraxia –propia de los dioses de Epicuro, indiferentes al mundo de los vivos– y de eternidad eleática, el movimiento o el cambio no existen para el poeta o son una mera ilusión. Recordemos las paradojas de la flecha y la tortuga del antiguo filósofo griego Zenón de Elea, según el cual la flecha, que parece vibrar y moverse, está inmóvil, pues para hacerlo realmente debería recorrer en un espacio indefinidamente divisible la infinidad de puntos que separan la cuerda del arco del blanco al que se dirige.

un eterno presente. Y como el mundo es reflejo de su esencia y destello del divino modelo, quien sabe leer sus símbolos y cifras ha hallado la sabiduría: el dominio del cielo, la *deificatio*, que decía Pseudo Dionisio. En este último fragmento, el poeta –de nuevo retornado a la corporeidad de un yo– es capaz de leer el libro del mundo («léi al fin»), porque ha sobrepasado la duna del desconocimiento, ha podido retirar de sus páginas la arena que hacía su texto ilegible y –una vez desposeído de toda corporeidad– ha retornado al origen del lenguaje, al balbuceo infantil mallarmeano: origen primigenio del Verbo.

Del mismo modo que «el mundo se conserva por el secreto»²⁵⁹, tras la tercera estrofa del fragmento LXXVII, se «escribe» un blanco: un silencio enigmático que presagia el verdadero final de este poema extenso que, sorpresivamente, el poeta retoma –circularmente y en armónico abrazo con el comienzo– en los dos últimos versos anunciando otro ciclo temporal con una nueva tirada de dados del niño, que bien podría ser la misma del *incipit*. En esta referencia conclusiva a *le basard* mallarmeano, Robayna nos da la clave para interpretar que tanto el inicio como el final de su largo poema responden de forma análoga a la misma filosofía azarosa y errática que rige nuestras vidas. Esta idea del poema extenso autobiográfico delimitado, como nuestra existencia y el juego, por la frontera de Alea la expresó con gran acierto Mario Domenichelli en su mencionado artículo:

... Il gioco, il poema nel suo articolarsi, nel suo aleatorio evolvere è ciò che su vede, el che impedisce al tempo stesso di vedere. *Die Blendung*, per così dire, coincide con la rappresentazione stessa. Il non potere essere ciò che dice di essere, e che vorrebbe essere, in un movimento della parola e della visione verso il vuoto, il silenzio, e il nulla alla fine del discorso, laddove non tanto finisce, solo s'interrompe il discorso come non tanto finisce solo s'interrompe la vita stessa.²⁶⁰ (Domenichelli, 2012: 349).

Y en el final del largo poema nos abraza de nuevo la idea del extenso poema precipitado hacia una imposible frontera. Como dijo Juan Ramón, «Poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca» (Jiménez, 2007: 176); y, así, encontramos en el poema de Robayna cierre y apertura en un mismo fragmento, como una metáfora del designio del hombre condenado

²⁵⁹ Los diarios de ASR concluyen con este aforismo que puede leerse en el *Zobar*. Este carácter sorpresivo al final del poema, como una invitación a la reflexión, es un rasgo común en los textos de Robayna.

²⁶⁰ «El juego, el poema en su propio articularse, en su aleatoria evolución, es lo que se ve, y lo que impide –al mismo tiempo– ver. El resplandor, por decirlo de alguna manera, coincide con la representación misma. El no poder ser lo que dice que es y que quiere ser, en un movimiento de la palabra y de la visión hacia el vacío, el silencio y la nada en el final del discurso, donde no acaba, sino que se interrumpe; de la misma manera que no acaba la vida, sino que se interrumpe». La traducción es nuestra.

—en su ineluctable recorrido— al eterno retorno²⁶¹ y a «cometer un círculo que dura». Al fin y al cabo, como dice R. Barthes, «la obra de arte es lo que el hombre consigue arrebatarse al azar», que jamás será abolido por un golpe de dados:

El niño juega. Ruedan
los dados. (Sánchez Robayna, 2002b: 115)

²⁶¹ Heráclito halló la armonía en ese continuo devenir del tiempo gracias al mito del eterno retorno según el cual cada 10.800 años llega un año cósmico que significa el retorno de todas las cosas que vuelven a renacer.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Si bien este proyecto surgió con el propósito de caracterizar teóricamente el *corpus* textual de modernos poemas extensos de naturaleza lírica que desde el punto de vista de la teoría de los géneros se hallaban en el terreno pantanoso de la indefinición, a día de hoy y según las premisas establecidas a partir de los poemas objeto de estudio, consideramos que la conclusión fundamental de nuestro estudio radica en haber entendido la modernidad en términos de «extensión»; y no solo de brevedad e «intensión». También creemos pertinente que en estas conclusiones insistamos en la importante cuestión de que la modalidad genérica del poema extenso moderno halla su sentido en relación con las modernas necesidades expresivas de condensación y pensamiento efímero e intenso presentes en discursos literarios breves como el haikú o el microrrelato: modalidades genéricas que se hallan en las antípodas del poema de largo aliento o la extensa novela meditativa contemporánea. En este sentido, debemos valorar la relevancia de esta oposición de contrarios y cómo estos extremos responden, en definitiva, a la misma necesidad expresiva de perdurabilidad del poema en la mente del lector tras su lectura; en conclusión, una modalidad genérica explica la otra.

Al hilo de nuestro razonamiento, una idea clave ya sugerida en el trabajo es que lo «largo» o «extenso» (en definitiva, la «duración» o «longitud») son términos relativos. No obstante, en nuestro acercamiento a los poemas largos, con «duración» o «extensión» no nos hemos estado refiriendo a la intensión o perdurabilidad del texto en la mente del lector, sino – como dijimos en la primera parte del proyecto– «a una categorización de amplitud del discurso poético en el espacio y el tiempo». Dicho en palabras de Juan Ramón: «Un poema no es más eternidad que uno corto, es más tiempo nada más» (Jiménez, 1992: 237). Con respecto a esta misma cuestión, la tesis que hemos intentado demostrar es que la esencialidad lírica no viene determinada por la brevedad o la intensidad del poema, manifestándose únicamente en discursos poéticos breves; sino también en poemas largos o en otras instancias que van más allá de lo breve, como algunas novelas y cierto tipo de ensayos. Eso sí, por su diversa tipología ese esencialismo poético no se da en todos los poemas extensos de manera constante ni del mismo modo, sino que viene determinado por la composición, que puede determinar la mayor o menos presencia de la intensidad lírica según sean los diferentes métodos de construcción fundamentados en la yuxtaposición, la

compilación, la escritura acumulativa, la fugacidad, los silencios o, según defendió Paz, la alternancia de momentos de revelación poética y de discursividad diegética: en palabras del poeta mexicano, por «un flujo y un reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía» (Paz, 1986: 72).

Aceptada la viabilidad del discurso poético largo dentro de la modernidad literaria y su esencialidad lírica, se hace preciso considerar que la extensión de este tipo de poemas no es, por tanto, gratuita; al contrario, está justificada por diversos estímulos estéticos y espirituales como la variedad temática (es el caso de *El libro, tras la duna*), la complejidad intelectual, los elementos referenciales que aluden a un tiempo dilatado o a un espacio físico totalizante (*Espacio* es el paradigma en este sentido) o, finalmente, por el fluir fragmentario de la conciencia, que –como en el poema de Barral– observa en la variedad de ritmos verbales y sensoriales un reflejo de un itinerario mecánico que nos remite al fluir fragmentario y al funcionamiento de nuestro pensamiento. Por otra parte, como la medida de un poema no es un rasgo formal extrínseco al objeto de creación, en el caso de los tres poemas estudiados y en muchos de los que hemos considerado paradigmáticos de esta modalidad genérica, la extensión del texto viene también justificada porque el discurso poético se muestra en la mayor parte de los casos como un objeto verbal inacabado e inacabable: un poema sin fin o un «círculo que dura» y trazamos eternamente según el principio heraclítico del «eterno retorno». En suma, digamos que el tiempo y el espacio en su dimensión circular-totalizante y como categorías estéticas que representan la idea de movimiento y mutación justifican la extensión de estos poemas analogizando sus referencias.

Es de justicia admitir también que en nuestro trabajo no hemos tratado suficientemente el «nuevo» género desde el punto de vista de la estética de la recepción. La extensión de un poema, efectivamente, condiciona la ontogénesis, la configuración textual, las articulaciones, su forma y, en definitiva, el tiempo de composición; pero también su lectura y una nueva actitud ante el texto poético: la de «otro lector» (quizá «posromántico» o «antiromántico»), que no busca en sus líneas la confesión sentimental del poeta, sino identificar sus preocupaciones e inquietudes intelectuales y existenciales con las de un largo texto de autorreferencialidad meditativa o correspondencia con el mundo. En este sentido, cabe explicarse –sobre todo en este capítulo de reflexión final– a qué necesidades

expresivas e interrogantes del hombre contemporáneo responde esta nueva forma escritural tan consustancial a la modernidad literaria. En el propio análisis de *Espacio*, *Metropolitano* y *El libro, tras la duna*, hemos podido constatar una idea clave: el poema largo moderno de naturaleza lírica se presenta como una poesía autorreflexiva y metapoética cuyo objetivo primordial es la construcción del propio yo –de ahí la autorreferencialidad y el carácter autobiográfico de muchos poemas extensos– y la cimentación de un mundo donde el sujeto poético constituye su único centro. En efecto, el poeta que decide componer un *carmen perpetuum* se lanza a la aventura de gestación de todo un andamiaje verbal con que conocer y explicarse el mundo de la única manera que el hombre contemporáneo puede hacerlo: fragmentariamente. Tengamos en cuenta, además, que desde el Simbolismo la poesía de la modernidad se ha ido manifestando como una revelación o conocimiento de verdades ocultas y, sobre todo, de autoconocimiento por parte de un sujeto poético que intenta definirse a sí mismo desde las inflexiones y giros de su pensamiento marcadas por el devenir del tiempo en todas sus dimensiones, las incesantes subidas y bajadas del fuego heraclitiano de la inspiración y las tensiones metapoéticas entre «el arco y la lira», que diría Paz. Aclaremos la idea remarcando un planteamiento que también ha estado presente en todo nuestro estudio: la angustia del hombre contemporáneo y su anhelo por subjetivar el cosmos u objetivarlo en las dimensiones del poema han hallado en el poema extenso un lenguaje y un modo de transcripción al margen del utilitarismo verbal o de otras formas de argumentación ensayísticas en las que el poeta moderno se sentía menos cómodo.

Con respecto a la caracterización de esta modalidad genérica, advirtamos también que nuestro propósito al determinar el poema largo moderno ha sido unificar criterios y cierta terminología empleada para ello. No obstante, reconocemos haber usado de forma polivalente términos como «género», «entidad genérica» y «modalidad o clase genérica» en el ámbito de la teoría de los géneros; o –ya en el método de composición– «fragmentarismo» y «fragmentariedad», que entendemos que deben ir referidos a realidades distintas. Mientras que en nuestras páginas hemos intentado identificar el «fragmentarismo» con la disposición de un poema a base de fragmentos inconexos (*Una tirada de dados* o algunos momentos de *Hospital Británico* son ejemplo de ello) o susceptibles de expresar realidades o formas discursivas distintas; la idea de «fragmentariedad» la hemos entendido más bien aplicada a poemas extensos estructurados en fragmentos (con base numerológica

en su mayoría), es decir como la cualidad de representar el pensamiento disperso del hombre contemporáneo a través de un texto largo de la misma manera que se nos presenta en una sesión fotográfica o en los fotogramas de un filme. Como hemos ido apuntando insistentemente, la estética del fragmento es la base axial de la estructura externa de este tipo de poemas y es, precisamente, esa labor de engarzarlos lo se ha venido llamando «composición» y donde se halla otro de los baluartes de esta nueva modalidad genérica. Como nos decía Sánchez Robayna en una entrevista a la que amablemente se ofreció (véase Anexo 1), el poema largo, al tratarse de un texto fragmentario, plantea una lógica interna propia cuya «ingeniería constructiva» radica en definir los puntos de sutura entre sus fragmentos e ir ensartando las distintas partes de modo que la disgregación y fractura queden resueltas y resulten imperceptibles en el resultado final de una composición poética que debe ser extensa, pero unitaria. A esto mismo –a esa interrelación de las partes forjada por el autor– es a lo que hemos ido llamando a lo largo del proyecto «voluntad compositiva», como una cualidad intrínseca del moderno poema extenso que lo distingue de las series de poemas articulados independientemente con un hilo conductor común tales como *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez o *La alegría* de Giuseppe Ungaretti.

Por otra parte, aunque no creemos que el autor o el receptor de textos deban funcionar con esquemas prefigurados y pese a que lo propio del género del poema extenso sea justamente la originalidad que representa superar los límites espaciales del discurso poético y no adaptarse a la taxonomía tradicional de la teoría de los géneros, hemos intentado categorizar el poema extenso moderno en el apartado 1.2.1 a partir de los «rasgos de genericidad» suscritos: la idea de composición a base de recurrencias y alteraciones sorprendidas; su estructura de naturaleza musical; la vinculación de este tipo de poemas a una composición dilatada, manifiesta tanto en su gestación como en su producción; el autobiografismo que rezuman algunos de estos *bildungsgedicht*, cuya ontogénesis coincide con un momento de autorreflexión del poeta al final del camino de su vida y la redacción de un texto autorreferencial paralelo a los poemas (*Tiempo*, en el caso de Jiménez; y los diarios, en el de Barral y Sánchez Robayna); la vinculación de esta forma escritural a un viaje interior de la memoria que relata la experiencia subjetiva de su tiempo de vida; la dispersión temporal que pretende aunar presente, pasado y futuro en un mismo espacio poético; la imbricación de estos discursos poéticos a los papeles personales del autor (diarios, cartas, memorias, entrevistas...); la dinámica interna de doble movimiento hacia

adelante –en esa pretendida madurez de la conciencia que representa la plena asunción del conocimiento– y hacia atrás, para recobrar la mirada limpia del niño experimentando de nuevo la restauración del sentido órfico y primitivo de la palabra; el reflejo de la complejidad del hombre contemporáneo, que ve en esta forma escritural un soporte donde el poeta puede representar el acto de autorreflexión con sus diversos ritmos y alteraciones; y, en definitiva, otros aspectos de los que nos hemos hecho eco en la primera parte de nuestro proyecto.

Por lo que respecta a la interpretación o exégesis de los poemas seleccionados, aclaremos que nos hemos acercado a los textos intentando constatar –a través de una metodología deductiva– los «rasgos de genericidad» referidos en el punto 1.2.1 partiendo de las constataciones y premisas allí aducidas. Como advertíamos en nuestro prefacio, también hemos tenido presente la metodología hermenéutica al plantearnos su ontogénesis y qué podía haber motivado la redacción de cada poema. En cada caso, como hemos podido comprobar, las pulsiones y espacios de reflexión eran muy diferentes: por ejemplo, en el de Juan Ramón el sentimiento de extranjería y la contemplación de la planicie ilimitada de La Florida, que él identifica con las marismas de su Moguer natal; en el de Barral, la inmersión en los túneles del metro y la asociación con la cueva prehistórica que representan el punto de inflexión para el inicio de una *catábasis* hasta las simas de nuestro mundo para reflexionar sobre las relaciones humanas y del hombre con la naturaleza; finalmente, en el poema de Sánchez Robayna, como hemos comprobado, la imagen cambiante y multiforme de la duna permitía al autor recobrar de manera fragmentaria y por *anamnesis* –retrotrayendo lo vivido por recuerdo voluntario– la memoria de sus etapas vitales (sueños, recuerdos, olvidos, espacios...) hasta el «ahora» de la redacción del poema; aunque, como dice el autor, «no lo que sucedió, ni lo que lo produjo», sino tan solo los momentos de revelación y las estampas de vida que han configurado su espíritu. En este sentido, el aspecto común de estos tres poemas es que el discurso cristaliza como un transcurso de fases encaminadas hacia la posesión de la conciencia, o esa «conciencia de conciencias» que decía Juan Ramón. Por otra parte y retomando la cuestión metodológica de estudio de los tres poemas, hemos intentado que el análisis de estos haya sido lineal, en el sentido de que hemos ido analizando los diferentes temas y motivos según iban apareciendo en el decurso del texto, aunque siempre buscando el sentido global del largo poema y los aspectos paradigmáticos que nos permiten adscribirlos en la categoría genérica que hemos intentado definir.

Visto esto, detengámonos en el que, sin duda, debe ser el aspecto más interesante de estas conclusiones: los rasgos comunes que presentan nuestros tres modelos genéricos (*Espacio*, *Metropolitano* y *El libro, tras la duna*). La elección de estas expresiones del poema extenso moderno responde a un único criterio: los principios de definición temáticos y de estilo que marcan las relaciones entre los tres textos y la modalidad genérica que hemos categorizado. En el caso de estas «tres calas» del género en la expresión literaria hispánica se revelan como poemas meditativos que, desde una mirada individual y totalizadora, nos invitan a bosquejar el mundo y sus misterios. Como dijo Juan Ramón, «poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca» (Jiménez, 2007: 176); es por eso que estos tres poemas, cuyo eje central es el tiempo, tienen un aspecto cíclico acorde con el eterno fluir de la vida. En efecto, la imagen de lo circular como metáfora ontológica tiene una presencia absoluta en ellos significando plurisignificativamente el eterno retorno de la vida a la muerte y viceversa, la temporalidad cíclica en el paso de las estaciones y la misma dinámica en espiral que define la Historia y la vida de todos los seres de este planeta. En el caso de *Espacio*, como consideró la estudiosa Agnes M. Gullón, no sabemos si estamos ante un poema autobiográfico o una cosmogonía: «¿Es esto un poema, o es la inmersión en el cosmos a través de la vida de Juan Ramón?» (Gullón, 1981: 13). Aclaremos además que en los tres poemas, como hemos podido comprobar, se percibe la latencia del fragmento 103 de Heráclito: «En la periferia del círculo, el principio y el fin coinciden»; o tienen eco los versos de T. S. Eliot: «In my beginning is my end» (*Cuatro cuartetos*) o «I see crowds of people, walking round in a ring» (*La tierra baldía*). Asimismo, en las tres composiciones aparecen imbricados elementos naturales como las metáforas del agua («lluvia», «mar» o «río»), los fenómenos atmosféricos («viento», «cielo», «tempestad», «ráfaga de aire», «nube»...) y otros símbolos («sangre», «pájaro», «rama», «bosque», «isla»...) que representan la latencia de vida, el carácter cíclico de lo fenoménico y el mito del eterno retorno del que tan bien trató el homónimo estudio de Mircea Eliade. Volviendo al círculo («la piedra de sol» que diría Paz), en el caso de *Metropolitano* hemos comprobado cómo el hecho de que el sujeto poético regrese al túnel en «Entre tiempos» imbrica el final del poema con la corona («Un lugar desafecto»), lo cual nos hace pensar de nuevo en esa idea de circularidad cíclica inacabable —como un bucle repetido hasta la saciedad— que subyace en la estructura interna de las tres composiciones estudiadas. La tesis aglutinante de las tres composiciones es, por tanto, que la vida es un continuo retorno hacia el origen inmemorial del tiempo: un proceso

inacabado donde, como sentencia Barral, «cometemos un círculo que dura» (2003: 74). Finalmente, con respecto a la circularidad de *El libro, tras la duna*, viene representada por ese silencio del último fragmento que presagia el verdadero final del poema anunciado después (en los dos últimos versos) con la nueva tirada de dados del niño significando que se inicia otro ciclo temporal en armónico abrazo con el *incipit* del poema.

Por otra parte, los tres poemas responden a la dinámica interna del viaje como categoría estética, peregrinación mental y errancia de la memoria («el viaje de la memoria en una errancia aglutinante y unificadora con el cosmos», decíamos en el primer capítulo) que se activa (a partir de un *leitmotiv* inicial) para dar cuentas de lo vivido. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez –a orillas del Hudson– concebía *Espacio* como un viaje interior de la memoria en una tensión vinculante que unía Europa con América y presente con pasado y futuro; Sánchez Robayna, desde el correlato objetivo de una tormenta y el espacio de revelación que representa la duna, ponía en funcionamiento el engranaje de la memoria y nos relataba –trazando una trayectoria en espiral– las diferentes etapas de su vida desde el presente de la escritura. Ya hemos comprobado, en este sentido, cómo en los fragmentos primero y segundo de *El libro* había múltiples imágenes del tiempo circular y su fluencia: «deslizarse de las nubes blancas», «damos vueltas en su vientre ciego» o «un puñado de arena que vemos escurrirse entre las manos»: reveladora imágenes del tiempo que se escapa de las manos. Y, por último, en *Metropolitano* se describen la inmersión del poeta en los túneles del metro, el peregrinaje por ellos y la posterior salida de este como imágenes graduales del periplo introspectivo de su mente a través de los pliegues y obsesiones de su pensamiento. Frente a esa fluencia del tiempo presente en las tres composiciones, también se aprecia la presencia en los poemas de un correlato objetivo que transmite la idea de lo inmutable y lo perenne inmersos dentro del ciclo del flujo temporal. Nos referimos a símbolos como el mar (en Juan Ramón y Barral) o la inminencia de la práctica del tiro con arco (Sánchez Robayna), que representan el hallazgo del intersticio temporal o *lapsus interruptus*, que permiten lograr el anhelo de la modernidad por captar el instante y detener el tiempo.

Otra de las ideas que subyace en los tres poemas es la dinámica de flujo y reflujo, que pone en relación contrarios o principios contrapuestos como la exterioridad y la interioridad, la vida y la muerte, el pasado con el presente, la comunicación e incomunicación, lo natural y

lo artificial, lo uno y lo diverso, el cuerpo y la conciencia o la inmensidad y la nada. Con ello se pretende hallar –en la unidad de contrarios que representa el paisaje del poema– la sola forma de integración del tiempo y el espacio en el *cronotopos* de un instante inmenso y perpetuo.

En estas conclusiones, no podemos obviar tampoco los rasgos comunes que tienen los poemas de Jiménez, Barral y Robayna en cuanto a su morfología. Nos referimos al rasgo pertinente del nuevo poema extenso según lo cual este se construye a partir de la alternancia de «sorpresas» discursivas entendidas como momentos de revelación, rupturas o cambios que presenta el texto como variaciones de una fuga musical; y de «recurrencias», representadas por los motivos, temas musicales o *leitmotifs*, los aspectos métricos o rítmicos (encabalgamientos, esticomitias, silencios, versos diseminados...), el tono que unifica los fragmentos, la dialéctica de preguntas y respuestas y, en definitiva, otras isotopías de significado o rasgos de cohesión textual. Los tres poemas, además, están concebidos como una pieza musical o sinfonía donde se suceden a intervalos temporales los distintos fragmentos que constituyen cada pieza. En el caso de *Espacio*, los tres fragmentos responden a la mencionada estructura musical de sucesión-cantada-sucesión. En el específico de *Metropolitano*, el largo poema del escritor barcelonés está concebido como una sucesión de ocho poemas o secciones (distribuidas en cuatro «correspondencias»), que representan la trayectoria cíclica de un itinerario en tren metropolitano y se engarzan mediante un sistema de acumulación cuya lógica interna exige una estructura fragmentaria y cada fragmento representa las múltiples paradas del tren, zonas oscuras y espacios intersticiales que simbolizan los senderos de irracionalidad de nuestra propia alma. Y, finalmente, en el poema de Sánchez Robayna cada uno de sus 77 fragmentos fija un acorde constituyente de la sinfonía de la vida del poeta. Según decíamos, los cantos o fragmentos funcionales representan una intercalación de distintas alturas musicales, de tal manera que se podría decir que existe una jerárquica estructura donde están presentes varios planos melódicos, oscilaciones o variaciones musicales engarzados entre sí en virtud de un mismo tono (una voz dramática que relata sus momentos de revelación o hitos de vida) o motivos recurrentes como «la nube del no saber», «el cielo estrellado» y el «libro de la vida» (en el poema de Sánchez Robayna) que generan la cohesión de todas las mencionadas variaciones de altura melódica. De esta forma, cada uno de los poemas simbolizaría una especie de archipiélago donde la adición de las partes o fragmentos conforman un todo que, en

palabras de Juan Ramón y recordando el estudio de María Cecilia Graña, representa «la suma que es el todo y que no cesa».

Retomando el planteamiento inicial, concluyamos ratificando la que tal vez sea la idea central de este trabajo y la tesis que hemos intentado probar a lo largo de estas tres calas en la expresión hispánica del moderno poema extenso: la extensión no afecta en ningún sentido a la esencialidad lírica de la composición poética, ya que es la misma materia, la complejidad filosófica y existencial o la idea de analogizar un espacio dilatado o un tiempo cíclico lo que determina la ontología y la longitud de ese torrente verbal que representa el poema de largo aliento.

ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Andrés Sánchez Robayna (inédita)

«La única épica hoy posible es la que se ofrece como una épica *interior* o *subjetiva*»

(Entrevista a Andrés Sánchez Robayna)

Juan José Rastrullo

1. Algunos críticos, como Ballart, consideran que cuanto mayor es la extensión de un poema, más alto es el riesgo de fracaso del autor y de cumplir las expectativas del lector. ¿Tuvo usted esa sensación de vértigo a lo largo del periodo de gestación de su poema?

Sí, especialmente en el momento inicial, cuando la sensación de desconcierto era mayor, es decir, cuando todavía la escritura estaba definiéndose, cuando el poema iba trazando un camino mientras avanzaba. El problema más serio para mí fue, en ese momento, no ejercer desde dentro ninguna clase de control o de límite en relación con palabras e imágenes que surgían de una manera libre, como un manantial. Precisamente en la medida en que yo mismo no podía saber –y, de hecho, no sabía– cuál iba a ser el rumbo de la escritura, de manera puramente intuitiva opté por un *dejar hacer*, un *dejar hacerse*, del lenguaje y del impulso poético mismo. Los primeros fragmentos me hacían pensar en un poema que podía prolongarse, como otras veces, a lo largo de varias partes o secciones. Luego caí en la cuenta de que se trataba de algo muy diferente, puesto que esos fragmentos seguían brotando y dando paso a un encadenamiento, una sucesión de secciones cuyo término no alcanzaba yo a ver todavía. Al principio, en efecto, pensé que iba a ser un poema en la línea de otros míos anteriores, como, pongamos, «Más allá de los árboles» o «Una tonada, hace ya muchos años», cuyo fundamento es también lo que podríamos llamar el poder o el tirón de lo reminiscente. En el caso de estos poemas, la escritura surgió de manera seguida o ininterrumpida, y solamente más tarde fue preciso un trabajo de segmentación o de ordenación en secciones, con el fin de subrayar ciertos ritmos internos y de crear los necesarios espacios entre los distintos momentos de la meditación o del «proceso» poético. En *El libro, tras la duna*, la experiencia fue diferente: estaba ante algo desconocido. Decidí, sencillamente, seguir adelante. Cuando ya tenía un buen número de fragmentos, aún «informes» (al menos en cierto sentido), noté que estaba ante algo que no podía asociar a ninguna otra experiencia mía anterior en cuanto a la expresión de lo poético. En alguna

otra ocasión he comparado esa experiencia a navegar por un mar incógnito, sin brújula alguna. Y eso me creó cierta desazón, cierta sensación de riesgo o de «vértigo», como usted dice. El proceso de reflexión sobre el propio material no se produjo sino cuando experimenté la necesidad de estructurarlo, bajo el peligro de ser arrastrado por una escritura puramente acumulativa. No sé, ese peligro se percibe incluso sin una clara conciencia de lo que se está haciendo, y ese era mi caso en ese momento. A una cierta altura, me resulta difícil ahora precisar en qué momento exacto, se me impuso de manera absolutamente ineludible el problema de la organización o el armazón del edificio poético. Aparecieron entonces los motivos recurrentes, la vertebración del conjunto a través de determinados motivos. Y enseguida tropecé con otro peligro, ya señalado por Juan Ramón Jiménez en más de una ocasión, es decir, el peligro de que una cierta *ingeniería* constructiva se hiciera demasiado presente. Las «articulaciones» debían ser invisibles, en favor de la fluidez y de los ritmos precisos que el poema propone. Es el peligro que debe combatir todo poema extenso, de manera inevitable. Y lo mismo en cuanto al problema de la *dialéctica* entre totalidad y fragmento. Un poema extenso de este tipo es una unidad, sí, pero una unidad fragmentada, fracturada en pedazos no siempre fácilmente enlazados. Porque nuestra conciencia tampoco es unitaria, aunque aspire a la unidad, a la reunificación. Tal vez el proceso poético sea eso, una búsqueda quimérica de la unidad imposible.

2. Es difícil establecer el límite entre un poema extenso y un conjunto orgánico de poemas con un mismo tono, imágenes recurrentes, una misma poética, un tema común y estructuras métricas afines. ¿En este sentido, poemarios como *Don de la ebriedad* de Rodríguez o *La alegría* de Ungaretti podrían ser considerados poemas extensos?

No se trata de un problema o de un asunto exclusivamente técnico. El poema extenso, tal y como se entendía en los tiempos de la épica culta, perdió toda su vigencia. (La única épica hoy posible es la que se ofrece como una épica *interior* o *subjetiva*.) En mi opinión, el poema extenso moderno responde a otros estímulos y a otras necesidades espirituales y estéticas. Y no tiene, por fortuna, un único formato. Los ejemplos que usted señala son claros en este sentido. Yo diría que el poema extenso no responde en la actualidad a un tipo o modelo único, como ocurría en lo antiguo, aunque en lo antiguo el poema extenso pudiera tener —y de hecho tenía— una extensión muy variable. Sería preciso, en realidad, intentar

establecer una tipología de las distintas modalidades del poema largo a partir del Romanticismo. El fragmentarismo propio de la modernidad no es en modo alguno incompatible con el poema extenso. Todo lo contrario. El poema extenso, en realidad, se hace hoy en buena medida con fragmentos, con partes o partículas no siempre engarzadas de manera convencional. Pensemos, por ejemplo, en un poeta con un sentido particularmente constructivo de la palabra (y del «libro») como es Salvador Espriu. Libros o «ciclos» poéticos enteros como *Cementiri de Sinera* (1946), *Final del laberint* (1955), *La pell de brau* (1960), *Llibre de Sinera* (1963) o *Setmana Santa* (1971) son en realidad poemas extensos estructurados en fragmentos (y, por cierto, con clave o base numerológica). El caso tal vez más llamativo es *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs* (1967), libro o poema extenso formado por cuarenta haikús. ¿Puede haber mayor paradoja? La «extensión» real –calculada en número de versos– no debe importarnos demasiado. Lo que debemos tener en cuenta es la articulación de la meditación poética. Muchos poemas extensos, en el periodo postromántico, son una constelación de fragmentos.

3. Octavio Paz señaló que la lógica interna de un poema extenso es la representada por la «alianza de sorpresas y recurrencias». ¿Responde *El libro, tras la duna* a esa misma mecánica interna?

No hay, a mi juicio, una «lógica interna» o una «mecánica» única en el actual poema extenso. Octavio Paz, me parece, habla más bien de una preferencia o una inclinación personal. Es una cuestión de gusto o de predilección, si no me equivoco. Resulta difícil, siempre, hablar del trabajo propio, pero puesto que usted me lo pregunta, trataré de darle mi impresión. En *El libro, tras la duna* hay, creo, un tipo de organización del material poético fundado en determinadas constantes, en motivos y ritmos que se enlazan y desenlazan, y también en un juego de alternancias –un ritmo, una vez más– entre narración y reflexión, entre «relato» y «pensamiento», entre meditación y canto. Dicho esto, también hay sorpresas y recurrencias, pero no a la manera de *La tierra baldía*, de Eliot, que es para Paz el prototipo y acaso el más notable ejemplo de la peculiar «mecánica interna» del poema extenso en la modernidad. Insisto en que haría falta un estudio de las diferentes modalidades de poema extenso en los siglos XIX y XX. Quise referirme a ello en un breve ensayo sobre *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, considerado como poema largo, y su lugar

en la morfología del poema extenso moderno. Recogí ese ensayo en mi libro *Deseo, imagen, lugar de la palabra* (2008).

4. Una pregunta obligada. ¿Se podría decir que *El libro, tras la duna* representa un punto de inflexión en su trayectoria poética o un retorno al inicio?

Ambas cosas, en realidad, y sin contradicción alguna, aunque sólo sea porque todo poema es para mí, en más de un sentido, un retorno al inicio, un continuo volver a empezar. Pero es igualmente un punto de inflexión, porque en ese poema se produce una especie de conjunción o convergencia de diversas líneas internas de mi trabajo poético.

5. En una entrevista concedida a Mariano de Santa Ana en 2002, nos decía usted que no tenía demasiada perspectiva para hacer una valoración acerca de su poema extenso recién publicado. ¿Qué efecto le produce casi diez años después de su elaboración?

No sé si podré tener alguna vez la perspectiva suficiente en cuanto a esa valoración de la que habla. Me cuesta mucho ser mínimamente objetivo en relación con un trabajo que, siendo como es demasiado próximo, no deja de seguir despertando en mí la sensación de que todavía crece y se transforma conmigo. Dicho esto, tengo la impresión de que *El libro, tras la duna* es un poema que no pude haber escrito sino en un determinado momento de mi evolución personal y poética. Y que es, en más de un sentido, una consecuencia de todo lo que había escrito hasta esa fecha. De la misma manera, intuyo que no podré volver a escribir algo semejante, quiero decir en esa misma clave, o parecida, porque esta clase de poemas es irreplicable en el interior de una escritura. Tal vez la respuesta en cuanto a esa valoración o a ese «efecto» por el que me pregunta esté en los poemas que han venido después, es decir, en los de *La sombra y la apariencia*. Espero que en ellos se produzca la necesaria crítica, la más honda y auténtica que la poesía puede recibir, en el sentido en que lo expresó Baudelaire cuando afirmaba que la mejor crítica de un poema es otro poema.

6. Una pregunta con respecto a la simbología en su poema. Se ha escrito mucho acerca de la imagen de «la nube del no saber» y sobre su amada metáfora del *liber mundi*; sin embargo, apenas se ha explicado o se ha dado por sobreentendida la de

la «duna». ¿En su poema, habría que entenderla como una metáfora polivalente o como un simple correlato objetivo?

Se trata de símbolos polivalentes, claro está. La duna no es el único caso. En la duna, naturalmente, está la idea del desierto, es decir, por tanto, la idea de ascesis. Es, por otra parte, el espacio solar de la revelación, y es igualmente el lugar abierto a la trascendencia. Pero también la duna es la imagen misma de la movilidad, de lo cambiante, de la naturaleza sujeta a la transformación, al efecto de los elementos. Esa idea de movilidad y de mutación remite enseguida a la idea de tiempo, al sentimiento del tiempo, que es el elemento nuclear del poema. Ya sabe usted, además, que existen en mi tierra natal paisajes de dunas muy hermosos –y muy amenazados también–, de manera que hay implícita igualmente una referencia a una geografía muy concreta. Pero la idea o la imagen del tiempo es la más significativa, a mi ver, en el poema. Recuerdo ahora que la alusión al tiempo, figurada bajo la imagen de la duna metamórfica –como la vida misma del ser humano–, está expresada literalmente en uno de los fragmentos en que se habla de «los médanos del tiempo».

7. ¿Cuál es el poema que, a día de hoy, representa para usted el mejor modelo del moderno poema extenso, en el sentido de la búsqueda infructuaria de la unidad en lo fragmentario de la condición del hombre contemporáneo?

No sé si podría escoger un único poema. Sería injusto, tal vez. Me interesan –y me seducen, al mismo tiempo– algunos de los ejemplos más acabados de la historia del poema extenso en el siglo XX, desde los *Cuartetos* de Eliot hasta *Espacio* de Jiménez o el complejísimo *Briggflatts* de Bunting. Me doy cuenta ahora mismo de que le he dicho, sin proponérmelo de manera consciente, tres poemas muy distintos entre sí, que hablan de la pluralidad de modelos en el poema largo. Pero también me gusta mucho, por ejemplo, *Branco no branco* (1984), de Eugénio de Andrade, un poema en cincuenta fragmentos, y su «complemento» *Dez poemas contra a obscuridade* (1988), una serie que responde al modelo que comentábamos hace un momento del poema largo como constelación de fragmentos, y que hechiza por su desnudez expresiva. Por supuesto, hay más «modelos». Pienso, por ejemplo, en el *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), de Mario Luzi, también fragmentarista, pero vertebrado por una reflexión sobre la vida y la obra del gran pintor, una reflexión cargada de un hondo lirismo contemplativo. Es uno de mis poemas extensos favoritos entre los

escritos en los últimos años, y una línea de expresión de una gran intensidad. Sin embargo, el poema extenso moderno que sigue pareciéndome uno de los momentos culminantes de esta modalidad expresiva –y, al mismo tiempo, una honda exploración de la individualidad y del significado del ser en el tiempo– es *The Prelude*, de Wordsworth. Mi encuentro con ese poema fue determinante para mí, y no he dejado de sentir hasta hoy mismo sus continuas resonancias. Los *spots of time*, en torno a los cuales gira una estructura poética al mismo tiempo rigurosa y flexible, me hicieron profundizar en el valor y el papel de las *epifanías* y el dibujo que éstas van formando de una vida humana en *El libro, tras la duna*. No sé, las enseñanzas no son siempre conscientes. Quizá haya aprendido otras cosas que no puedo ahora tener presentes en un plano objetivo. *The Prelude* es, sin embargo, un poema decisivo aun en sus secciones menos logradas, porque, a mi ver, incluso en sus pasajes más pesados o cargantes o grandilocuentes hay una grandeza poética inigualable. El poeta es aquí el Ícaro admirable que supo arriesgarse, y ese riesgo es también uno de sus más significativos logros.

8. Algo que sorprende en *El libro* es el final, a caballo entre el nihilismo panteísta (o el «vacío tras el vacío» que decía Eliot) y la esperanzadora trascendencia despersonalizada. ¿Qué nos podría decir al respecto?

Una vez más, toda autolectura es difícil. El poeta no sabe exactamente qué es lo que ha hecho, y todo esfuerzo de interpretación realizado por el autor mismo es, en más de un sentido, algo forzado. Prefiero siempre que sea el lector quien realice o se dé a sí mismo las explicaciones, si las considera necesarias. Digo esto porque muchas veces las interpretaciones pueden llegar a limitar la lectura, a restringir sus efectos espirituales y sensibles. Lo que quiero decir es que, como se ha señalado a veces por algunos poetas, la interpretación (y más la interpretación única) es en cierto modo contraria al valor y al sentido de la palabra poética, que es la instauración de un misterio. El reino de lo poético es el reino de la infinita posibilidad, de la palabra como realidad ilimitada. De ahí que, como decía el portugués Ramos Rosa, «la poesía llega al máximo de su significabilidad cuando ya no puede ser interpretada». Todo lo que puedo decirle sobre el final de *El libro, tras la duna* es que hay una imagen del tiempo que renace continuamente, como en el principio del poema, un tiempo cíclico. Por mucho que me guste la idea de una «trascendencia despersonalizada» que usted sugiere –una lectura que me parece, por lo demás, valiosa, y

muy ajustada a ciertas líneas internas del poema—, quiero creer que las palabras instauran una realidad y una presencia propias, un fulgor, no un sentido, al menos un sentido que esté fuera del poema.

9. Juan Ramón dijo en una ocasión que el ciego era el lector de poesía más habilidoso porque era capaz de superar la frontera de la línea del verso y podía apreciar la musicalidad de éste en su plenitud. ¿Qué opina de ello un poeta que, como usted, ve de manera tan clara la confluencia y los nexos de unión entre el lenguaje poético y la pintura?

Hay mucho de verdad en esas palabras de Juan Ramón Jiménez, y yo mismo me he referido a ellas en alguna ocasión. Ahora bien, el poema es igualmente una realidad visual, y la mayor parte de los poemas los *vemos*, no los oímos. El hecho de no oírlos es una grave limitación, un sacrificio extraordinario de la palabra poética, que está ligada a la voz, a la corporalidad, a la materialidad del mundo. Pero el caso es que vemos los poemas y, por consiguiente, debemos considerar siempre su realidad visual. La poesía es también, y de qué modo, imagen, imágenes. La poesía enlaza con las artes plásticas en la comunidad de la imagen. Y es mucho lo que los poetas pueden aprender de los artistas plásticos, tanto como éstos de aquéllos, naturalmente. Mi acercamiento a las artes plásticas tiene esa raíz, y por eso suele extrañarme el desinterés de muchos poetas por las otras artes. De los pintores, de los escultores o de los arquitectos se aprende a profundizar en la vida de la imagen, en su realidad y en su potencialidad. Yo no he dejado nunca de aprender de ellos, en ese sentido, y las deudas y homenajes a pintores y artistas aparecen desde un principio en mi escritura. La imagen no es solo ella misma, sino lo que la rodea, lo que hace visible y lo que, al mismo tiempo, oculta o hace invisible, pero que hace sentir como latencia, como inminencia Y también como enigma, que es otro gran elemento de enlace o de convergencia.

10. ¿Cómo ve el panorama de la poesía hispana en estos momentos? ¿La postmodernidad poética se ha tornado neobarroca o es que el barroquismo es consustancial a lo moderno?

No podría añadir, ahora mismo, nada sustancialmente nuevo a lo que ya he comentado en diferentes ensayos sobre poesía hispánica contemporánea que he escrito en estos últimos

años. Tal vez el panorama no sea demasiado rico en voces nuevas, pero sí plural. El neobarroco no es sino una de las modalidades o líneas de expresión recientes, sobre todo al otro lado del Atlántico. No es la única, claro está. En Hispanoamérica, a mi juicio, hay voces cuya significación todavía no sabemos calibrar como se merecen.

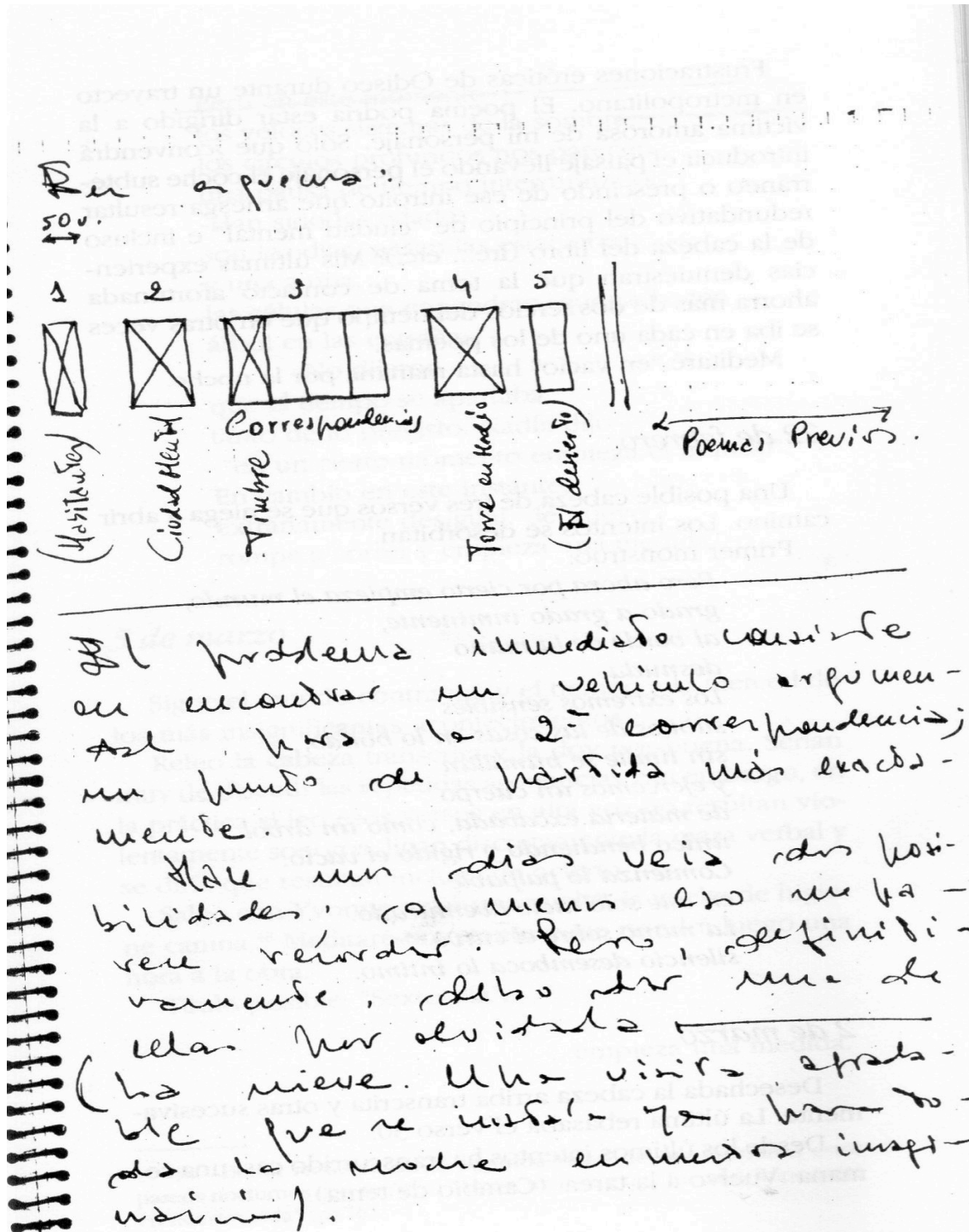
14 de junio de 2011

Anexo 2: Cuadro sinóptico de la clasificación del poema extenso moderno

Desde el punto de vista semántico	poema autobiográfico	
	poema cosmogónico	
	poema de viaje (nueva épica)	
	poema meditativo	
Según el modo de la enunciación	poema subjetivo (lírico)	
	poema narrativo	
	poema dramatizado	
Clasificación del poema extenso moderno	Según la estructura	estructurado en fragmentos
		con blancos y silencios
		poema seguido
		poema circular y cerrado
		poema abierto
Desde el punto de vista expresivo	poema en prosa	
	poema en verso	
	poema híbrido (verso y prosa)	
	serie lírica	

Anexo 3: Proyectos y cálculos figurados del propio Barral sobre la estructura de *Metropolitano* (extraídos de *Diario de Metropolitano*)

3.1. Esquema del 19 de febrero de 1956 (Barral, 1988: 69)



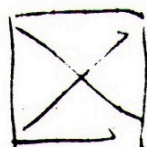
Cruje el hierro hendido por el aire.
 Abrojan los paveses
 Cierren de pronto el par.
 Subitamente en noche, se va a ciegos

22 de junio -
 Manos en reboto.

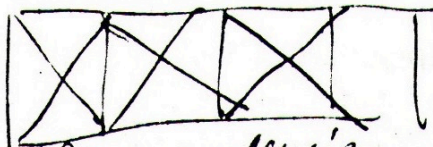
~~El~~ ~~esquema~~ ~~del~~ ~~22~~ ~~de~~ ~~junio~~ ~~del~~ ~~1956~~



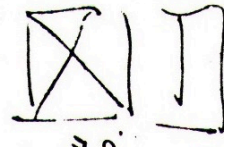
Alfileres



Candil
 metal



Correspondencias
 Tintero
 Pistola
 automática
 Puente



Torre en
 medio.



El de julio -

Fricción de defectos, Puente
 de curso en forma sencilla -

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Para facilitar la localización de cualquier referencia, los autores aparecen dispuestos en orden alfabético y con la siguiente división en apartados: TEXTOS LITERARIOS Y ESTUDIOS GENERALES. Las entradas, como corresponde al sistema de citas empleado, se hacen por año de publicación y ordenadas cronológicamente. Estas fechas lo serán siempre de la edición consultada, y en los casos en que no fuera la primera o se tratase de una reimpresión, se indicará entre corchetes la primera edición. Si hubiera más de un título por año, se distinguen añadiéndole a la fecha una letra minúscula siguiendo el orden alfabético.

Abreviaturas

Las abreviaturas empleadas tanto en la «Bibliografía» como en el cuerpo del texto y notas a pie de página son las siguientes:

bil. : bilingüe

cap. : capítulo

col. : colección

comp. : compilador

coord., coords. : coordinador(es)

dir. , dirs. : director(es)

ed. , eds. : edición(es), editor(es). En la acepción de persona encargada de la edición.

frag. : fragmento

JRJ: Juan Ramón Jiménez

LTD: *El libro, tras la duna*

núm. : número

p. , pp. : página(s)

pról. : prólogo

reimp. : reimpresión.

sec. : sección

sel. : selección

trad., trads. : traducción(es), traductor(es)

vv. : versos

VV. AA. : varios autores

Textos literarios

- ADÁN, M. (1976): «La piedra absoluta», en *Obra poética (1927-1971)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 141-158.
- AJMÁTOVA, A. (2005): «Poema sin héroe», en *El canto y la ceniza. Antología poética*, trads. O. García Valdés y M. Zgustova, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 53-94.
- ANDRADE, E. (1985): *Blanco en lo blanco*, trad. F. Villar Ribot, Granada, Don Quijote (Los libros de Marcela).
- ANÓNIMO (1999): *La nube del no saber*, trad. M. Solana y A. Freixa, Barcelona, Herder.
- ANÓNIMO (2007): *Cartas de Abelardo y Eloísa*, ed. P. R. Santidrián y M. Astruga, Madrid, Alianza.
- ASHBERY, J. (2003): *Una ola*, trad. I. Infante, Barcelona, Lumen.
- (2004): *Tres poemas*, trad. J. Jiménez Heffernan, Barcelona, DVD Ediciones.
- (2006): *Autorretrato en espejo convexo*, trad. J. Jiménez Heffernan, Barcelona, DVD Ediciones.
- BARJA, J. (2012): *Fin de fuga*, Madrid, Abada Editores.
- BARRAL, C. (1966): *Figuración y figura*, Barcelona, Seix Barral, colec. «Biblioteca Breve».
- (1975): *Años de penitencia. Memorias I*, Madrid, Alianza.
- (1978): *Los años sin excusa. Memorias II*, Barcelona, Seix Barral.
- (1979): *Usuras y figuraciones*, Barcelona, Lumen, Barcelona.
- (1988): *Diario de Metropolitano*, ed. L. García Montero, Granada, Diputación Provincial de Granada, col. Maillot Amarillo.
- (1993): *Los diarios/1957-1989*, ed. C. Riera, Madrid, Anaya y Mario Muchnik.
- (1996): *Diario de «Metropolitano»*, ed. L. García Montero, Madrid, Cátedra, col. Letras.
- (2000): *Almanaque*, Valladolid, Cuatro.ediciones.
- (2001): *Memorias*, Barcelona, Península.Hispánicas.
- (2003 [1998]): *Poesía completa*, ed. C. Riera, Barcelona, Lumen.
- BLOK, A. (1999): «Los doce», en *Los doce y otros poemas*, ed. y trad. C. Janés, Madrid, Visor, pp. 15-32.
- BPNICHOL (1987): *The Martyrology, Books 6 Books (1978-1985)*, Toronto, The Coach House Press.

- BUNTING, B. (2004): «Briggflatts», en *Briggflatts y otros poemas*, trad. A. Major, Barcelona, Lumen, pp. 72-128.
- CALÍMACO (1980): *Himnos, Epigramas y fragmentos*, eds. L. A. de Cuenca y M. Brioso, Madrid, Gredos.
- CAMPOS, H. (2011): *Galaxias*, trad. y ed. R. Jiménez, México D. F., Libros Magenta/Poesía.
- CAMPRUBÍ, Z. (2006): *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, ed. y trad. G. Palau de Nemes, Madrid, Alianza.
- CRANE, H. (2012): *El puente*, trads. M. Fernández de Sevilla y S. Burgess, Valencia, Pre-Textos.
- CUESTA, J. (2001): «Canto a un dios mineral», en *Contemporáneos. Obra poética*, ed. B. E. Domínguez Sosa, Barcelona, DVD Poesía, pp. 511-518.
- DARIO, R. (1979): *Cantos de vida y esperanza. Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra.
- DIEGO, G. (2000): *Gerardo Diego. Prosa, Tomo VIII, «Prosa literaria» (Volumen 3)*, ed. J. L. Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara.
- DURAS, M. (1968): *El square*, trad. C. Agesta, Barcelona, Seix Barral.
- ELIOT, T. S. (1995): *Cuatro cuartetos*, ed. bil. E. Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales.
- (2009): *La tierra estéril*, ed. J. Tello, Madrid, Visor.
- ESPRIU, S. (1996): *Cementiri de Sinera. Les hores*, Barcelona, Edicions 62, col. El Cangur, pp. 1-32.
- FICINO, M. (2001): *De amore. Comentario a «El banquete» de Platón*, trad. R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001.
- GAMONEDA, A. (1986): *Descripción de la mentira*, Salamanca, Barrio de Maravillas.
- GIL DE BIEDMA, J. (1991): *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen.
- (2002): *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, ed. J. Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph.
- (2010): *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*, ed. A. Jaume, Barcelona, Lumen, col. Palabra en el Tiempo.
- GIMFERRER, P. (2011): *Rapsodia*, Barcelona, Seix Barral, col. Los Tres Mundos.
- GINSBERG, A. (2006): *Aullido*, trad. R. Olavaria, Barcelona, Anagrama.
- GOROSTIZA, J. (1992): *Muerte sin fin*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- GUZMAN, A. (1986): *Usted*, Madrid, Hiperión.
- HERÁCLITO (1983): *Fragmentos*, ed. L. Farré, Madrid, Aguilar.

- HERRIGEL, E. (2001): *Zen en el arte del tiro con arco*, trad. J. J. Thomas, Buenos Aires, Kier.
- JANÉS, C. (1999): «En busca de Cordelia», en *Acecho del alba. Antología*, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 25-44.
- JIMÉNEZ, J. R. (1957): *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- (1967): *Estética y ética estética*, ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar.
- (1970 [1958]): *Páginas escogidas (Prosa)*, sel. R. Gullón, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica.
- (1982): *Espacio*, ed. A. Albornoz, Madrid, Editora Nacional, col. Libros de Poesía.
- (1992): *Cartas (Antología)*, ed. F. Garfias, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral.
- (1999): *Lírica de una Atlántida*, ed. A. Alegre Heitzsmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2006 [1978]): *Leyenda*, eds. A. Sánchez Romeralo y M. E. Harretche, Madrid, Visor.
- (2007): *Río arriba. Selección de aforismos*, sel. J. Varo Zafra, Madrid, Visor.
- (2012): *Espacio y Tiempo*, eds. J. Llansó Martín y R. Bejarano Álvarez, Ourense, Linteo Poesía.
- (2013): *Por obra del instante. Entrevistas*, ed. S. González Ródenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara/Centro de Estudios Andaluces de la Junta de Andalucía.
- (2014): *Vida: vol. 1. Días de mi vida*, eds. M. Julià y M. Á. Sanz Manzano, Valencia, Pre-textos.
- LUCRECIO CARO, T. (1976): *De rerum natura*, trad. E. Valentí Fiol, Barcelona, Bosch.
- LUZI, M. (2002): *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini*, trad. M. J. Ruschi Crespo, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- MACHADO, A. (2005): *Obras completas I*, Barcelona, RBA/Instituto Cervantes.
- MAGRIS, C. (2008): *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama, col. Panorama de narrativas.
- MALLARMÉ, S. (2009): *Un golpe de dados*, en *Antología*, trad. C. Vitier, Madrid, Visor, pp. 205-243.
- MARÍ, A. (2010): *Han vingut uns amics*, Barcelona, Tusquets, col. L'ull de vidre.
- MESTRE, J. C. (2007 [1999]): *La tumba de Keats*, Madrid, Hiperión.
- MOLINOS, M. (1935): *Guía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Biblioteca de Filósofos Españoles).
- NERUDA, P. (2009 [1990]): *Canto General*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas.

- OWEN, G. (2001): «Sindbad el varado», en *Contemporáneos. Obra poética*, ed. B. E. Domínguez Sosa, Barcelona, DVD Poesía, pp. 218-238.
- PAGLIARANI, E. (2006): *La Ragaꝝza Carla. A Girl named Carla*, ed. L. Paci, UK, Troubador.
- PAZ, O. (2004 [2003]): «Pasado en claro», en *Obras Completas*, vol. VII, ed. del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores, pp. 679-696.
- (2007): *Piedra de sol*, México D. F. , Fondo de Cultura Económica.
- PERSE, S. J. (2002): *Anábasis*, ed. bil. J. A. Gabriel y Galán, Madrid, Visor.
- RIBA, C. (2011): *Elegías de Bierville*, ed. bil. M. López Vilar, Madrid, Libros del Aire (Jardín Cerrado).
- RODRÍGUEZ TOBAL, J. M. (2010): *Icaria*, Cuenca, Segundo Santos Ediciones.
- SALINAS, P. / GUILLÉN, J. (1992): *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- SAN AGUSTÍN (2010 [2006]): *Las confesiones*, ed. y trad. A. Uña Juárez, Madrid, Tecnos.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, (1982): *Obra poética.*, ed. M. Santiago, Barcelona, Libros Río Nuevo.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1996): *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2000): *Día de aire (Tiempo de efigies)*, ed. A. Krawietz, Madrid, Ediciones La Palma.
- (2002a): *Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2002b): *El libro, tras la duna*, Valencia, Pre-Textos.
- (2004): *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2010): *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets (Nuevos Textos Sagrados).
- (2011): *Cuaderno de islas*, Barcelona, Lumen.
- (2012): *El espejo de tinta (Antología 1970-2010)*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas.
- SEGOVIA, T. (2003): «Anagnórisis», en *En los ojos del día (Antología poética)*, ed. A. Major, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 31-123.
- SPINOZA, B. (2011): *Ética. Tratado teológico-político. Tratado político*, ed. L. Espinosa, Madrid, Gredos, col. Biblioteca de Grandes Pensadores.

- STEVENS, W. (2003): «The Man with the Blue Guitar», en *De la simple existencia. Antología poética*, ed. bil. y trad. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 133-177.
- TEMPERLEY, H. V. (1986): *Hospital Británico*, Buenos Aires, Par-Avi-Cygnó.
- TSVETÁIEVA, M. (2005): «Poema del fin», en *El canto y la ceniza. Antología poética*, trads. O. García Valdés y M. Zgustova, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 179-210.
- UNGARETTI, G. (1997): *La alegría*, trad. C. Vitale, Tarragona, Igitur/Poesía.
- VALENTE, J. Á. (2011): *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- VALÉRY, P. (1984 [1967]): *El cementerio marino*, trad. J. Guillén, pról. G. Cohen, Madrid, Alianza.
- VERLAINE, P. (1994 [1977]): *Poesía completa. Tomo II*, Barcelona, ed. bil. R. Hervás, Barcelona, Ediciones 29.
- WALCOTT, D. (2002 [1994]): *Omeros*, ed. bil. J. L. Rivas, Barcelona, Anagrama, Barcelona.
- WHITMAN, W. (1999 [1978]): «A Song of the Rolling Earth», en *Poesía Completa I* («Calamus»), trad. Pablo Mañé Garzón, Barcelona, Ediciones 29.
- (2008): «Canto a mí mismo», en *Hojas de hierba*, trad. M. Villar Raso, Madrid, Alianza Editorial, pp. 51-201.
- WILLIAMS, W. C. (2001): *Paterson*, ed. y trad. M. Ardanaz, Madrid, Cátedra, col. Letras Universales.
- WORDSWORTH, W. (1999): *El Preludio (1799)*, ed. abreviada y trad. F. Galván y A. Sánchez Robayna, Tenerife, Ediciones Canarias.
- (2003): *El Preludio (En Catorce Libros, 1850)*, trad. B. Atreides, Barcelona, DVD Ediciones.

Estudios generales

- ALARCÓN SIERRA, R. (2003): *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Biografías.
- ALBORNOZ, A. (1980): «El escritor y la crítica», en *Juan Ramón Jiménez*, comp. A. Albornoz, Madrid, Taurus.

- (1982): «*Espacio*: culminación, recapitulación y crítica de la obra», pról. a *Espacio*, Madrid, Editora Nacional/Libros de Poesía, pp. 63-101.
- (1983): «El sentido de la cita y la autocita en *Espacio*», en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. Tomo I*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 117-124.
- ALEGRE HEITZMANN, A. (1999): «El último mar de Juan Ramón Jiménez», pról. a *Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2001): «*Lírica de una Atlántida*: la plenitud poética de Juan Ramón Jiménez», en *Revista de Estudios Hispánicos*, núms. 1 y 2, año XXVIII, Universidad de Puerto Rico, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/alegre_01.htm (09-10-2014).
- (2007): «Génesis, contexto y versión final de “Espacio”: algunas consideraciones», en *Cuaderno Adrede 4*, Santander, Fundación Gerardo Diego.
- ALONSO, A. (1977): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- ALONSO, D. (1962): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES (1948): *Arte poética*, ed. José Goya y Muniain, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, col. Austral.
- AULLÓN DE HARO, P. (2004): «Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos», en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXVII, núm. 1, pp. 7-30.
- (2005): «Teoría del poema en prosa», en *Quimera: Revista de literatura*, núm. 262, Barcelona, pp. 22-25.
- AZAM, G. (1983): *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora Nacional.
- (1989): «Introducción a *Espacio*», en *Anthropos*, núm. 7, Barcelona, pp. 47-54.
- BACHELARD, G. (2000): «Instante poético e instante metafísico», en *Adamar. Revista de creación*, <http://adamar.org/ivepoca/node/1500> (29-08-2014).
- BADOSA, E. (1957): «Metropolitano de Carlos Barral», en *Destino*, 23 nov. de 1957.
- (1958): «Carlos Barral por el reino escondido de la infancia», en *Destino*, 15 de marzo de 1958.
- BALLART, P. (2005): *El contorno del poema (Claves para la lectura de la poesía)*, Barcelona, Acantilado.
- BIASI, P. M. (2011): *La Genetique des textes*, Paris, CNRS Éditions, col. Biblis.

- BLANCHOT, M. (2004): *El espacio literario*, trads. V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BLASCO PASCUAL, F. J. (1981): *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1987): «Introducción», en *Juan Ramón Jiménez. Antología poética*, Madrid, Cátedra, pp. 11-104.
- BLASCO RAMÓN, C. (2002): «Un libro en movimiento», en *La página*, núm. 50, Santa Cruz de Tenerife, p. 34.
- BLESA, T. (2002): «Escrito en la arena», en *Revista Occidente*, núm. 259, pp. 151-156.
- BLUMENBERG, H. (2000): *La legibilidad del mundo*, trad. P. Madrigal Devesa, Barcelona, Paidós.
- BONET, L. (1994): *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Península.
- BOYDEN, D. (1966): *Harvard Dictionary of Music*, New York, Knopf.
- BRIGHTMAN, E. S. (1959): *An Introduction to Metaphysics, Person and Reality*, Nueva York, The Ronald Press.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2010): «Carlos Barral y su personaje», en *Campo de Agramante. Homenaje a Carlos Barral*, núm. 13, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, pp. 7-14.
- (2013 [1958]): «El conocimiento poético de Carlos Barral», en *Oficio de lector*, Barcelona, Seix Barral, pp. 507-511.
- CAMPBELL, F. (1994 [1971]): «Carlos Barral o el mar» (entrevista a Barral), en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 244-253.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, A. (2001): *J. R. J. Nueva biografía*, Sevilla, Diputación de Sevilla/Junta de Andalucía.
- (2003): *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva/Fundación Juan Ramón Jiménez.
- CAMPOS, H. (1983): «Ungaretti y la estética del fragmento», en *Sintaxis*, núm. 1, pp. 37-45.
- CAPLLONCH, B. (2012): «Muerte sin fin, la medida de la lógica», en *Revista Ínsula*, núm. 792, Madrid, Espasa Libros, pp. 34-38.
- CARDWELL, R. A. (1977): *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895–1900*, Berlin, Colloquium Verlag.

- CASAS BARÓ, C. (2010): «Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma», en *Barralianas. Homenaje a Carlos Barral*, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, pp. 159-175.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1966): *El poeta y la poesía*, Madrid, Ínsula.
- CIRLOT, J. E. (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, col. Nueva Colección.
- COHEN, G. (1984 [1967]): «Ensayo de explicación» a *El cementerio marino*, trad. J. Guillén y pról. G. Cohen, Madrid, Alianza, pp. 71-79.
- COKE-ENGUÍDANOS, M. (1981): «Juan Ramón Jiménez explora el espacio», en *La Torre*, 29, núms. 111-112 y 113-114 pp. 195-222.
- COLERIDGE, S. T. (1975): *Biographia literaria (1815)*, ed. y trad. E. Hegewicz, Barcelona, Labor.
- COMBE, D. (1999 [1996]): «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre la lírica*, comp. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 127-153.
- CURTIUS, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DÄLLENBACH, L. (2001): *Mosaïques*, Paris, Seuil.
- DEHENNIN, E. (2005): «El designio de la trascendencia en *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna», en *Anuario Estudios Atlánticos*, núm. 51, pp. 137-195.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1991): «Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez», en *JRJ, poesía total y obra en marcha*, en *Actas del IV Congreso de Literatura Contemporánea de la Universidad de Málaga*, Barcelona, Anthropos, pp. 265-287.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1956): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- DICKIE, M. (1986): *On the Modernist Long Poem*, Iowa City, University of Iowa Press.
- DOMENICHELLI, M. (2012): «Impersonalità: due paradigmi del long poem lirico-epico, tra pureté e poemata mundi», en *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, comp. F. Brugnolo y R. Fassanelli, Padova, Esedra Editrice, pp. 327-350.
- DOMÍNGUEZ SOUSA, B. E. (2001): «Introducción», en *Contemporáneos. Obra poética*, Barcelona, DVD Poesía, pp. 7-40.
- ELIADE, M. (1973): *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.
- ELIOT, T. S. (1999a): *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. y trad. J. Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets.

- (1999b [1953]): «Las tres voces de la poesía», en *Sobre poetas i poesia*, trad. B. Alsina Keith, Barcelona, Columna Faig, pp. 105-121.
- (2011 [1948]): «De Poe a Valéry», en *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, comp. Antoni Marí, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 339-356.
- ESTRELLA CÓZAR, E. (2013): *Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez. Centro de una metamorfosis poética*, Madrid, Visor.
- FAVA, Francesco, «Si un mismo río riega todo lo viviente...», *Piedra de Sol*, poema de confluencias», en *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, comp. María Cecilia Graña, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, pp. 85-111.
- FERRATÉ, J. (1962): «Dos poetas en su mundo», en *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 233-254.
- FLORIT, E. (1957): «La poesía de Juan Ramón Jiménez», en *La Torre*, 5, núms. 19-20, p. 308.
- FONT, M. T. (1972): *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula.
- GARCÍA BERRIO, A. (1988): *Introducción a la poesía clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA MATEOS, R. (2010): «Posible imagen de Carlos Barral», *Barralianas. Homenaje a Carlos Barral*, comp. G. Cánovas, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, pp. 33-49.
- GARCÍA MONTERO, L. (1988): «Presentación de un Diario de Trabajo», en *Diario de Metropolitano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo.
- (1990): «Carlos Barral o los matices del conocimiento», en *Ínsula*, núms. 523-524, pp. 25-27.
- (1996): «La edificación de una verdad», pról. de *Diario de «Metropolitano»*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, pp. 11-61.
- GARZA CUARÓN, B. (1989): «Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza», en *Revista Iberoamericana*, núms. 148-149, pp. 1129-1149.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*, París, Seuil.
- (1988 [1977]): «Géneros, “tipos”, modos», en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, pp. 183-235.

- GIL DE BIEDMA, J. (1988a): «*Metropolitano*: La visión poética de Carlos Barral» (1958), en *Diario de Metropolitano*, ed. L. García Montero, Granada, Diputación Provincial de Granada, col. Maillot Amarillo, pp. 245-252.
- (1988b): «Carta a Carlos Barral», en *Diario de Metropolitano*, ed. L. García Montero, Granada, Diputación Provincial de Granada, col. Maillot Amarillo, pp. 239-243.
- (1994): «J. R. J.: Notas a un centenario», en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, pp. 254 y 255.
- GILI Y GAYA, S. (1956): *El ritmo en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- GIL DE BIEDMA, J. (1994 [1980]): *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.
- GIMFERRER, P. (1980): *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1995): «Escritura del espacio y planificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna», en *Estudios Canarios*, núm. 40 de *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, pp. 41-74.
- GOYTISOLO, J. (2002): «*El libro, tras la duna*, de Andrés Sánchez Robayna», en *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-libro-tras-la-duna-de-andres-sanchez-robayna-0> (10-11-2014).
- (2011): «Pasajero de la luz. *La sombra y la apariencia*», en *El País*, 11 de enero de 2011.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011): *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica.
- GRAÑA, M. C. (2006a): «Introducción» a *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, comp. M. C. Graña, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, pp. 9-24.
- (2006b): «Aproximación a una forma literaria de la modernidad. El poema extenso», en *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, núm. 117, pp. 191-213.
- (2011): «Entre la piedra y el agua: “la genericidad” de los poemas largos», en *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 4, núm. 138, pp. 65-97.
- GULLÓN, A. M. (1981): «Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez», en *Ínsula*, núms. 416-417, Madrid, pp. 13-26.
- GULLÓN, R. (1968): *El último Juan Ramón*, Madrid, Alfaguara.
- (1978): «Un ascua de conciencia y de valor», en *Pueblo* (suplemento literario del 5 de julio de 1978), Madrid.
- (1981): *Introducción a «Espacio»*, en *Peña Labra*, núms. 40-41, Santander.

- (2008 [1958]): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Sibila/Fundación BBVA.
- HABERMAS, J. (1989): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.
- HAMBURGER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- HEIDEGGER, M. (2003): *Ser y tiempo*, trad. de J. E. Rivera, Madrid, Trotta.
- HOLLANDER, John (1985): *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New Haven, Yale University Press.
- HORACIO, «Epístola a los Pisones», en *Artes Poéticas*, ed. y trad. Aníbal González, pp. 148-185.
- IZQUIERDO, L. (1990): «El mito de Calafell, refracción urbana», en *Ínsula*, núms. 523-524, pp. 24-25.
- JAUSS, H. R. (1976): *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- JENSEN, Julio (2012): «Los conceptos de poesía y prosa en la obra de Juan Ramón Jiménez desde una perspectiva de la historia de las ideas», <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/123/119> (09-10- 2014).
- JOVÉ, J. (1991): *Carlos Barral en su poesía (1952-1979)*, Lleida, Publicacions de l'Estudi General de Lleida, col. El Fil d'Ariadna.
- JULIÀ, J. (2010): «Sobre el mite de la infantesa», en *Barralianas. Homenaje a Carlos Barral*, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, pp. 137-158.
- JULIÀ, M. (1989): *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema «Espacio»)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (1991): «Cosmovisión en el último JRJ», en *JRJ, poesía total y obra en marcha*, en *Actas del IV Congreso de Literatura Contemporánea de la Universidad de Málaga*, Barcelona, Anthropos, pp. 367-374.
- (2001): «Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez», en *Hispanic Review*, 68.1, pp. 53-71.
- KEEFE UGALDE, S. (1994): «El “poema largo” femenino en la España actual», en *Actas Irvine-92: Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas)*, vol. 2, coord. J. Villegas, pp. 173-180.
- KELLER, L. (1997), «Pushing the Limits of Genre and Gender: Women's Long Poems as Forms of Expansion», en *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-22.

- KERMODE, F. (1983): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa.
- LE BIGOT, C. (2012): «Dans le texture du temps», pról. a *Le libre, derrière la dune* de A. Sánchez Robayna, Bourgogne, Éditions du Murmure, pp. 15-44.
- LEÓN LIQUETE, C. (2005): «El mar tercero (contexto de la obra última de Juan Ramón Jiménez)», en *Ínsula*, núm. 705, Madrid, pp. 21-23.
- LLANSO, J. y BEJARANO R. (2012): «Introducción general», pról. *Espacio y Tiempo*, Ourense, Linteo, 2012, pp. 23-78.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1983 [1969]): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (2006): *Epístolas sobre el arte dramático (Filosophia Antigua Poetica)*, México D. F., UNAM.
- LOUIS, H. (1979): *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.
- MACRÍ, O. (1957): «El segundo tiempo de la poesía de Jiménez», en *La Torre*, V, 19-20, pp. 289-290.
- MANEGAT, J. (1958): «*Metropolitano* de Carlos Barral», en *El Noticiero Universal* (11-II-1958), sec. «El libro de la semana».
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (2006 [1986]): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, col. Letras e Ideas.
- MARTENS, K. (1986): «Rage for definition. The Long Poem as Sequence», en *Poetry and Epistemology. Turning point in the History of Poetic Knowledge*, eds. R. Hagenbüchle y L. Skandea, Rosensburg, Pustet, pp. 350-361.
- MARTÍNEZ FOREGA, M. (2009): *Memoria y recuerdo en el poema Espacio de Juan Ramón Jiménez*, Zaragoza, Olifante. Ediciones de Poesía.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (1974): «Carlos Barral o las pasiones de la inteligencia», en *Camp de l'Arpa*, núm. 10, pp. 9-13.
- (1985): «La poesía de Andrés Sánchez Robayna: en el éxtasis de la materia», en *Hora de Poesía*, núm. 37, pp. 77-80.
- (1998): «Andrés Sánchez Robayna y el lenguaje de la luz (sobre *Poemas 1970-1995*)», en *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de septiembre de 1998.
- MASSI, A. (1991): «La poesía de Andrés Sánchez Robayna: De lo mítico a lo místico», en *La Provincia*, supl. «Cultura», 1 de agosto de 1991.
- MONÉGAL, A. (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos.

- MONTALE, E. (1995): «Hablemos de hermetismo», en *De la poesía*, trad. F. Perujo, Valencia, Pre-Textos, pp. 95-101.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1994): *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Guadarrama, Barcelona, 1974.
- NERUDA, P. (1954): «Algo sobre mi poesía y mi vida», en *Aurora*, núm. 1 (julio de 1954), pp. 10-21.
- OLIART, A. (1990): «Carlos Barral: el hombre y el escritor (Recuerdos y consideraciones)», en *Revista Occidente*, núms. 110-111, pp. 21-50.
- (2001): «Un personaje singular», pról. a *Memorias*, Barcelona, Península, col. Atalaya, pp. 11-21.
- OLMO ITURRIARTE, A. (1995a): *En torno a «Espacio», de Juan Ramón Jiménez*, Palma de Mallorca, Monograma.
- (1995b): «Espacio: la esencialidad de la conciencia», en *Gramma y cal*, vol. 1, 1995, 167-191.
- (2009): *Poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento.
- OTTO, R. (1994): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. F. Vela, Madrid, Alianza Editorial.
- PALAU DE NEMES, G. (1970): «Dos singulares expresiones poéticas modernas de muerte y resurrección: “Muerte sin fin” de José Gorostiza y “Espacio” de Juan Ramón Jiménez», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 657-664.
- (1974 [1957]): *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.
- PALENZUELA, N. (1991): «El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez», en *Actas del IV Congreso de Literatura Contemporánea de la Universidad de Málaga*, Barcelona, Anthropos, pp. 243-250.
- PARDIÑAS BÉJAR, L. (2012): «Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, Universidad Complutense de Madrid, pp. 191-200.
- PAVESE, C. (1979): «12 de febrero de 1942», en *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Barcelona, Bruguera.
- (1987): *La literatura norteamericana y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones B.
- PAZ, O. (1986 [1956]): «Verso y prosa», en *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. , pp. 68-97.
- (1993): *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

- (1999a [1986]): «Contar y cantar (Sobre el poema extenso)», en *Obras Completas*, vol. I, ed. del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 768-786.
- (1999b [1994]): «Delta de cinco brazos», en *Obras Completas*, vol. I, ed. del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 787-790.
- (1999c [1967]): «Una de cal...», en *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 1032-1051.
- (1999d [1992]): «Carlos Barral», en *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 1206-1210.
- (2000): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- POE, E. A. (2011a): «El principio poético», en *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, comp. A. Marí, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 25-58.
- (2011b): «La poética de la composición», en *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, comp. A. Marí, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 59-73.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1999): «Pragmática, poesía y metapoesía en *El poeta* de V. Aleixandre» (1994), en *Teorías sobre la lírica*, comp. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 177-201.
- PREDMORE, M. P. (1966): *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.
- RAFOLS, W. (1995): «On the Genre of “Espacio (3 estrofas)”: The Camouflaged Verses», en *Hispanic Review*, núm. 63, 3, p. 363-385.
- RASTROLLO TORRES, J. J. (2011): «Hacia una caracterización del poema extenso moderno», en *Revista Forma*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 103-115, <http://www.upf.edu/forma/es/otono11/rastrullo.htm>, (22-12-2011).
- (2012): «Recurrencias y composición fragmentaria en *El libro, tras la duna* de Andrés Sánchez Robayna», en *Ínsula*, núm. 792, Madrid, pp. 42-46.
- RIERA, C. (1988): «Los recursos coloquiales en la obra de Carlos Barral», en *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo. El núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, pp. 301-307.
- (1990a): *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península.
- (1990b): «Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos (Homenaje a Carlos Barral y a Jaime Gil de Biedma)», en *Revista Occidente*, núms. 110-111, pp. 57-72.
- (2003): «Prólogo» a *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.

- (2005): «El cobijo de las palabras», en *El País* (25-08-2005).
- (2010): «En torno a la poesía y a la prosa barralianas», en *Campo de Agramante. Homenaje a Carlos Barral*, núm. 13, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1981): «Juan Ramón Jiménez en su segundo mar. Notas de aproximación», en *Ínsula*, núms. 416-417, Madrid, p. 3.
- RODRÍGUEZ REFOJO, A. (2009): *Memoria del origen: La trayectoria poética de Andrés Sánchez Robayna*, Tenerife, Artemisa.
- ROMERO SOLÍS, D. (2000): *Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*, Madrid, Akal.
- ROSENTHAL, M. L. y GALL, S. M. (1983): *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*, New York- Oxford, Oxford University Press.
- ROSES, J. (1996): «Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno», en *Actas IV Congreso de la AISO*, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_057.pdf (09-10-2014), pp. 1427-1434.
- RUBIO, F. (1980): «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 361-362, pp. 199-214.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A. (1962): *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916 -1953)*, Madrid, Gredos.
- (1981): *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, col. Crítica Literaria.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985): *La luz negra, (Ensayos y notas 1974-1984)*, Madrid, Júcar.
- (1986): «La modernidad literaria: una literatura de las excepciones», en *Syntaxis*, núm. 10, Santa Cruz de Tenerife, pp. 29-34.
- (2006): «Espacio, de Juan Ramón Jiménez, y la tradición del poema extenso», en *Turia*, núms. 77-78, Teruel, pp. 305-310.
- (2008): *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2010): «Dos prefacios», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 723, Madrid, p. 23.
- (2012): «Presentación: Hacia una reinterpretación del poema extenso», en *Ínsula*, núm. 792, Madrid, Espasa Libros, pp. 33-34.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1961): «Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire», en *Revista Hispánica Moderna*, núm. XXVII, 3-4, pp. 304-305.

- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (1991): «*Metropolitano: ex-céntrico y centrífugo*», en *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José A. Valente*, Granada, Ediciones Ubago. pp. 41-125.
- (2010): «Visitas fuera de hora», en *Barralianas. Homenaje a Carlos Barral*, Vigo, Editorial Academia de Hispanismo, pp. 51-68.
- SANTA ANA, M. (2002): «Es preciso no confundir tradición con tradicionalismo (Entrevista a Andrés Sánchez Robayna)», en *La Página*, núm. 50, Santa Cruz de Tenerife, pp. 37-43.
- SAVAL, J. V. (2002): *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos.
- SAZ-OROZCO, C. (1966): *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Razón y fe.
- SCHLEGEL, F. (2009): *Fragmentos*, Barcelona, Marbot Ediciones.
- SCHAEFFER, J. M. (1988): «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica» (1983), en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, pp. 155-179.
- SCHOPF, F. (2000): *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- SHEPARD, S. (1970): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SIMMEL, G. (1971): *Individuality and Social Forms*, ed. Donald Levine, Chicago, The University of Chicago Press.
- SORDO, E. (1958): «La poesía de Carlos Barral», en *Revista* (sección «El libro de la semana»), (1-II-1958).
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*, trad. Juan Gabriel López Guiz, Barcelona, Destino.
- (2003): «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, pp. 53-72.
- STEMPEL, W. D. (1988 [1979]): «Aspectos genéricos de la recepción», en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, pp. 235-251.
- STIERLE, K. (1999): «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», en *Teorías sobre la lírica*, comp. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 203-268.
- TERRY, A. (2002): *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- TODOROV, T. (1988 [1987]): «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.

- TORRE, G. (1957): «Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez», en *La Torre V*, 19-20, pp. 59-60.
- VALENTE, J. Á. (1999): «Juan Ramón Jiménez en su nuestra luz», en *ABC*, 14 de marzo.
- VALÉRY, P. (1998): «Poesía y pensamiento abstracto», en *Teoría poética y estética*, trad. C. Santos, Madrid, Visor, col. La Balsa de la Medusa, pp. 71-103.
- VALLE, G. (2002): «Una fértil andadura espiritual», en *Letras libres*, núm. 7, Madrid, pp. 76-77.
- VEGA, A. (2010): *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, Madrid, Siruela.
- VÉLEZ, N. (2006a): «El poema extenso. Arquitectura de palabras y silencios. En *Piedra de sol y Blanco* de Octavio Paz», en *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, comp. María Cecilia Graña, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, pp. 59-79.
- (2006b): «*Espacio* o el movimiento del tercer mar de Juan Ramón Jiménez», *Turia*, núms. 77-78, Teruel, pp. 212-224.
- VERHESEN, F. (1957): «Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez», en *La Torre*, V, 19-20.
- VILLAR, A. (1986): «Juan Ramón en los espacios del tiempo», pról. a *Tiempo y Espacio*, Madrid, Edaf, pp. 11-52.
- VV. AA (1967): *Elementos formales en la lírica actual*, Madrid, Universidad de Santander.
- VV. AA (1987): *Estética de la recepción*, comp. J. Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros.
- WEISS, T. (1993): «The long poem: sequence or consequence?», en *The American Poetry Review*, núm. 22 (4), pp. 37-48.
- WELLEK, R. (1981): *Four Critics*, Washington, University of Washington Press.
- WILCOX, J. C. (1981a): «Otra lectura de *Espacio*: temas y símbolos», en *Actas del Congreso Centenario de Juan Ramón Jiménez*, La Rábida, pp. 619-624.
- (1981b): «William Butler Yeats: un lírico del Norte en la poesía de Juan Ramón Jiménez», en *Ínsula*, núms. 416-417, Madrid, p. 8.
- YOUNG, H. T. (1981 [1968]): «Génesis y forma de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez», en *Juan Ramón Jiménez*, comp. Aurora Albornoz, Madrid, Taurus, col. El escritor y la crítica.

