

LA CREATIVIDAD POÉTICA. LA PRÁCTICA SIMBOLISTA

POETIC CREATIVITY. THE SYMBOLIST PRACTICE

JORGE URRUTIA GÓMEZ*

RESUMEN

Este artículo pretende desvelar el modo de escritura de un libro simbolista, entendiendo que se genera desde él mismo, poema a poema, y no como el desarrollo de un planteamiento previo del contenido. Para ello se estudian los primeros poemas del que se puede considerar el libro simbolista más pleno: *Piedra y cielo* de Juan Ramón Jiménez.

Palabras clave: Simbolismo, escritura poética, Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*.

ABSTRACT

This article intends to reveal the writing style and structure of a symbolist book, understanding that it is generated from itself, poem to poem, and not as the development of a previous approach to the content. For this purpose, the first poems of *Piedra y cielo* by Juan Ramón Jiménez, which can be considered as the most symbolist book.

Keywords: Symbolism, poetic writing, Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*.

Recibido: 20.01.17. Aceptado: 23.04.17.

* Profesor Emérito de la Universidad Carlos III de Madrid. Madrid, España. Correo electrónico: jurrutia@hum.uc3m.es

EL ESTUDIO DE LA LITERATURA simbolista —y especialmente de la poesía— nos tiene acostumbrados a elucubraciones históricas, teóricas y descriptivas, más brillantes unas que otras, más repetitivas algunas, que buscan dilucidar el cuándo, el porqué y el para qué de un tipo de tematización y de expresividad. Raramente se plantea lo que, a la hora de la verdad última, constituye la literatura, es decir: la propia escritura, ya sea en el sentido barthesiano, ya en el más terreno y de taller que sería el sentido inmediato y práctico de la elección y la combinación de los términos o de la ordenación de los conceptos.

El poema simbolista es sobre todo expresión. No hay modo de resumir su contenido, lo que el poema dice en su superficie y literalidad, tal y como pretenden esos descabellados libros sobre el comentario de textos que hicieron fortuna en la enseñanza a partir de los años sesenta del siglo pasado. El contenido del poema simbolista es el propio poema. Incluso podríamos decir que es el propio poema haciéndose. Claro que, en ocasiones como la que vamos a ver, el poema, junto a otros, va creando un mundo propio, suyo, no del poeta, que cada uno va expresando parcialmente. La referencia, entonces, es ese mundo que en su totalidad nos daría a conocer el libro o la Obra, con mayúscula.

En cualquiera de los dos casos, poema, libro u obra exigen que el poeta adopte unas decisiones formales, unas elecciones léxicas, unas opciones sintácticas y, también, unas estrategias simbólicas que manifiestan tácticas metafóricas. Todo esto está mucho más acá de las teorizaciones, las cuales podemos calificar de metafísicas por permanecer más allá y lejos de la acción real de escritura.

El resultado de una batalla puede depender de la rapidez con que los soldados cambien el peine gastado del fusil, más que de la genialidad organizativa del general. Así, la teoría del simbolismo llega a hablarnos de la creación de un lenguaje segundo que permita la expresión de la interioridad, gracias a la capacidad sugeridora de la lengua. ¿Pero cómo teorizar lo que sólo es producto de una práctica concreta y pocas veces repetible?

Hace años, un profesor de amplio saber y de experiencia quiso llevar a cabo, en una universidad española, una explicación similar a la famosa que Gustave Cohen realizase en la Sorbona de *Le cimetière marin*. No vuelvo ahora sobre el caso francés, pero sí sobre el español. El profesor, que ha fallecido hace poco, justificaba la razón de una palabra en el poema español comentado y cómo ésta repercutía en la totalidad. Alababa luego la sabiduría del poeta. Éste, modestamente, daba las gracias, pero confesaba que en un borrador había primero escrito otro vocablo, que substituyó simplemente para evitar una rima interna.

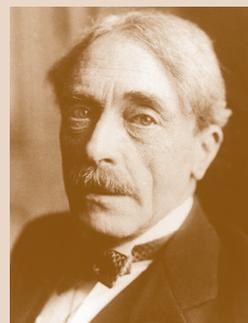
Se podrá argumentar que la experiencia escritora acumulada e interiorizada por el poeta le permitió elegir entre las distintas posibilidades, y esto sin duda es cierto. Pero, de todas formas, ¿cómo teorizar cuándo y por qué mantener o suprimir la rima interna? Y, sobre todo, ¿de qué manera teorizarlo antes?, porque a posteriori resulta mucho más fácil encontrar justificaciones. El famoso verso “un no sé qué que quedan balbuciendo”, del *Cántico espiritual*, de Juan de la Cruz, es un hallazgo prodigioso. ¿Mas cómo teorizarlo con anterioridad, cómo prever lo que sea un logro y no una cacofonía antiestética? La eliminación de la rima interna o el mantenimiento de la aliteración son ejemplos del modo en que un acto más o menos caprichoso puede organizar un poema durante el proceso de escritura, por encima de las intenciones iniciales del poeta.

En el prólogo que Paul Valéry escribiese a la hora de publicarse el comentario de Cohen, pueden leerse algunos argumentos que permiten no extrañarse de la respuesta que diese el poeta español. El autor de *El cementerio marino* dice tener

el recuerdo de mis intentos, de mis tentativas, del desciframiento interior de esas inspiraciones verbales, imperiosísimas, que imponen de repente una determinada combinación de palabras; como si esa agrupación que se nos viene a la mente poseyera no sé qué fuerza intrínseca [...] que a veces puede constreñir la mente a desviarla de sus planes y al poema a ser algo totalmente distinto de lo que iba a ser y de lo que se pensaba que debiera ser (Valéry, 1967, pp. 14-15)¹.

Aún más evidente resulta su comentario sobre lo que quiso hacer, sobre su intención inicial.

Esta intención sólo fue al principio una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiempo. Advertí que esa figura era decasílaba, y me hice algunas reflexiones sobre dicha forma, muy poco empleada en la poesía moderna; me parecía pobre y monótona. [...] El demonio de la generalización me sugirió el intento de elevar ese *Diez* a la potencia del *Doce*, y me propuso una estrofa de seis versos y la idea de una *composición* basada en el número de esas estrofas y en una diversidad de tonos y funciones. Entre las estrofas, deberían figurar contrastes o correspondencias. Esta última condición pronto exigió que el posible poema fuese un monólogo del “yo”, en el que los temas más sencillos y más constantes de mi vida afectiva e intelectual [...] fuesen



P. Valéry

¹ Cito corrigiendo algunos términos y ciertas expresiones de la traducción.

recordados, tramados, contrapuestos... [...] Era preciso que mi verso fuera denso e intensamente rimado. [...] El tipo de versos elegido y la forma adoptada para las estrofas me proporcionaban condiciones que favorecían ciertos “movimientos”, que permitían determinados cambios de tono, que reclamaban cierto estilo... *El cementerio marino* estaba ya concebido (Valéry, 1967, pp. 22-24).

No se refiere Paul Valéry a que su poema se concibiese también temáticamente, sino tan sólo a una forma que arrastraba, o al menos posibilitaba, el contenido. “El cementerio marino”, para su autor, es una estructura rítmico-versal que vehicula unas preocupaciones, una reflexión vital. De producirse un cambio, por ejemplo en el modo de rimar, todo podría ser distinto.

Busquemos un ejemplo español. El título *Piedra y cielo*, de Juan Ramón Jiménez, que corresponde, a mi entender, a uno de los libros más plenamente simbolista de la poesía europea, surge de la oposición tierra/cielo. Démosles a estas palabras los valores semánticos que queramos, pero siempre prevalecerán los de permanencia, invariabilidad, concreción y dureza, en la primera, y los de evanescencia, ilimitación, variabilidad, inconcreción y penetrabilidad, en la segunda. Además, no puede olvidarse el valor de la oposición del concepto de humanidad y de lo humano frente a la divinidad y lo divino. El sustantivo /piedra/ permite mantener esas oposiciones a la vez que se renueva la de tierra/cielo. Todo lo positivo recaerá sobre el segundo término y, por ello, lo negativo pertenecerá al primero. Ahora bien, lo mismo hubiera sucedido de haberse utilizado, por ejemplo, la palabra /roca/. Si el poeta prefirió /piedra/ se debió, sin duda alguna, a que es palabra asonante con /tierra/. El análisis semántico pierde, pues, gran parte de su importancia por un simple (o poéticamente no tan simple) motivo de sonoridad. Por no hablar de una motivación totalmente externa que también pudo influir: el bohemio reconducido Pedro Barrantes había publicado en 1896 un libro de poesía titulado *Tierra y cielo*.

Un poema simbolista se justifica por la búsqueda de la coherencia interna que no es, como en el caso del poema militante, de origen ideológico o filosófico, sino fundamentalmente estético en un nivel de uso, de escritura, y no teórico. Gastón Bachelard, en *La psychanalyse du feu*, hablaría de “logique intime” (Bachelard, 1992) y el poeta Yves Bonnefoy comentaría que ello hace que el sujeto tenga aún sentido (véase Pageaux, 1997), pues se autentifica. El sistema de comunicación literario (artístico en general) sabemos que incorpora al sistema clásico ternario –que no entro a discutir

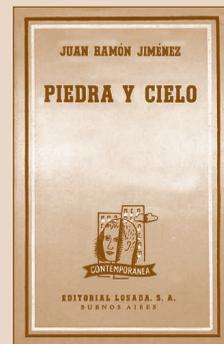
ahora— una matización del mensaje que incorpora al *qué* el *cómo*. En la poesía, ese *cómo* puede llegar a cargar con gran parte del *qué*.

Sospechamos que la teoría poética es una ciencia abstracta —lícita y útil, desde luego—, relacionada con la filosofía, en cualquier caso descriptiva, que poco tiene que ver con la práctica de la escritura poética, limitándose sus coincidencias a los aspectos previsibles que ya denunciara Lucien Goldmann al hablar de la novela. La escritura de la poesía simbolista, específicamente, progresa sobre una serie de elecciones inmediatas, unas puramente formales, otras conceptuales, la mayoría de matización del símbolo, pero siempre difícilmente teorizables, algunas de las cuales quisiera intentar mostrar a partir de un puñado inicial (o, si se prefiere, un ramillete) de poemas de *Piedra y cielo*. No haré comentarios de poemas exentos —algunos hice ya en mis libros *Las luces del crepúsculo* y *Hallar la búsqueda* (Urrutia, 2004, y 2013), ambos sobre la gestación e historia de la poesía simbolista española—, sino que buscaré justificar los unos por el necesario y obligado desarrollo de la simbología fijada en otros.

La poética de Juan Ramón Jiménez articula dos universos. El primero es un universo teórico o místico. El segundo es un universo práctico de escritura. Entre ambos se producen interconexiones, promovidas por la escritura, que permiten la existencia de los poemas y, sobre todo, cohesionan la significación. Sin embargo, son universos a la vez autónomos y dependientes que ofrecen al poeta campo para el desarrollo de su práctica definitoria pero que, a la vez, imponen ciertas obligaciones para significar coherentemente. Además, sólo existen por la expresión. La mística surge, precisamente, de que únicamente existen por y para la escritura.

El primer universo es el de la poesía, entendida ésta como absolutamente comprensiva. Es la belleza, la verdad, la bondad, la perfección, la luz, el calor, la inmensidad, la eternidad, el todo... Hay, pues, un eco divino en esa concepción. No olvidemos el famoso final de “Oda a una urna griega” de Keats: “Beauty is truth, truth beauty, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know” (La belleza es verdad y la verdad belleza. En la tierra / Eso sólo sabéis, y es cuanto os hace falta)².

La poesía, a través del proceso de creación, permite que se elabore el poema, pero sólo a través del poema podemos llegar a la poesía. Es una teoría poética, por lo tanto, que surge de la tensión entre la abstracción y la concreción. No voy a entrar en lo que, dentro de la historia de la poesía



² Tomo la traducción del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, dirigido por Andrés Sánchez Robayna (La Laguna: Ediciones Canarias, 1997).

española, haya de becqueriano en el planteamiento, porque no es mi tema hoy, pero sí subrayo aquello que de temporalidad reversible tiene la idea, sólo resoluble por el proceso de creación, es decir, por la escritura. El poeta, Juan Ramón Jiménez, se ve obligado a tratar todos los aspectos de la problemática que ha concebido para conseguir la comprensión del lector pero, también, para que la fábrica, el edificio, no se desmorone.

Si el poeta pretende alcanzar la poesía con y por el poema, pretende integrarse en aquélla, en el todo, sin dejar de estar en éste, la cosa. El poema VII (p. 17³) de *Piedra y cielo* expresa ese deseo autodesgarrador sentido a la vez como deseo y como tragedia.

¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa:
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa!

Naturalmente, con mayor o menor conciencia, es ésta una poética que tiene su propia tradición. Jiménez se referiría a Juan de Cruz y a Bécquer, pero a nadie se le escapa que no pueden dejarse de lado a Novalis o a Rimbaud, a quien consideraba “poeta de primer orden”. Recomienda incluso leer algún poema de Rimbaud para saber “lo que es una cosa bien hecha” (Guerrero Ruiz, 1998, p. 114).

Esta referencia a Rimbaud no es extemporánea. Octavio Paz, en *Corriente alterna*, busca, más que definir, describir la poesía moderna y afirma que “el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan”, o que “el poeta moderno no dice al mundo sino a la palabra sobre la que el mundo reposa”.

Estas frases de Paz resultan algo confusas debido a que utiliza verbos transitivos como intransitivos. Entiendo que en el primer caso quiere afirmar que el poeta *nombra las palabras y no los objetos*, aunque siempre se pronuncian, se nombran, palabras. Los objetos, en cambio, se designan. En el segundo caso, la comprensión es más complicada porque no es lo mismo *decir el mundo*, referirlo, que *decir al mundo*, hablar con él. Debemos entender que el ensayista pretende distinguir entre el uso de las palabras como transparencia del objeto, del uso de la palabra como entidad de algún modo

³ Por comodidad, resulta mucho más manejable que otras ediciones, cito por Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*; Buenos Aires: Losada, 1948.

independiente. El ejemplo que proporciona es el conocidísimo inicio del poema “L’Éternité”, de Rimbaud, publicado primeramente en 1872 y recogido, con variantes, al año siguiente, en *Une saison en enfer*.

Elle est retrouvée!
Quoi? L’éternité.
C’est la mer allée
Avec le soleil.

Del ejemplo deduce Octavio Paz que “la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre”⁴. Esta afirmación dejaría fuera de lo contemporáneo la propia obra poética del poeta mexicano, pero también a Juan Ramón Jiménez cuando dice, en *Eternidades* (mantengo la peculiar ortografía del poeta):

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.

Porque Juan Ramón sabe que la palabra siempre significa. Frente a la destrucción del verbo o a su invención, a la manera en que actuará Vicente Huidobro en *Altazor*, prefiere su resignificación a través de un nuevo uso contextual. Así, por ejemplo, la palabra /tarde/ no significa en Juan Ramón Jiménez lo mismo que en la vida normal diaria, pero tampoco lo mismo que en los poemas de Antonio Machado. Que el significado último de la vida pudiera ser la poesía, entendida como plenitud, no implica abolir todas las significaciones, sino graduarlas. Sí acierta, en cambio, Paz, cuando afirma que “el fondo brota de la forma y no a la inversa” (Paz, 2000a, p. 490), aunque esto también habría que matizarlo.

Los versos de Rimbaud no son palabras desprovistas de significado, sino una simbolización conceptual de la eternidad como brillo del mar que se confunde con el sol. No es, pues, que las palabras simbolicen la eternidad, sino que la imagen del mar huido, fundido, con el sol, simboliza la eternidad. Rimbaud, en *Une saison en enfer* introduce el poema advirtiendo que, llegado a la felicidad, olvidaba el cielo azul, que no viene a ser sino



A. Rimbaud



⁴ Cito por Octavio Paz (2000a, pp. 487 y 489).

vulgaridad, para vivir hecho una “étincelle d’or de la lumière nature”; se sumerge en la eternidad como una chispa dorada de la luz. La poética del Simbolismo español no dejará de coincidir con él.

Juan Ramón Jiménez inicia el libro *Piedra y cielo* con un poema en tres partes titulado, precisamente, “El poema” (p. 11). La primera de ellas se limita a dos versos conocidos por todos:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

Sólo contienen estos versos un sustantivo, /rosa/, que pertenece al mundo natural. Otro está elidido y un pronombre lo alude; es el que da título: /poema/. ¿Por qué no debe tocarse más el poema, por qué no resulta conveniente intentar corregirlo de nuevo? Sin duda, porque ha llegado a la máxima perfección posible, como la flor más perfecta es la rosa. Las exclamaciones permiten, además de ofrecer el poema como una exclamación cotidiana de advertencia, dejar en el silencio la situación de enunciación que, concebida con una suerte de teatralidad, debe ocultarse por anecdótica (lo que es habitual en todo el libro).

La pureza poética consiste en suprimir la especificación de todo lo que sea anecdótico, histórico. Paul Valéry escribió: “Le roman cherche à donner la vie et moi en quelque sorte je cherche à l’éliminer” (cit. por Chabaud, 1927, p. 54), y Juan Ramón Jiménez hubiera estado de acuerdo en esa diferencia entre novela y poesía, si se entiende por *vida* cualquier actuación no trascendente.

De hecho, *Piedra y cielo*, que empieza aludiendo al poema, se cierra refiriéndose al libro (poema L, de la tercera parte, p. 144), pues la conjunción de la totalidad de los poemas, de las rosas, deberá haber logrado un libro puro, sin historia, sin anécdota que lo ancle en un momento preciso. A la manera del aleph borgiano (¡con qué atención ha leído Jorge Luis Borges a Juan Ramón Jiménez!), en el libro se da todo en todos los instantes, en todas las edades. Es “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos, [...] el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, 2005, p. 623).

Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.

Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin
que niñez, juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
–cielo del corazón– del libro puro!

Otros poemas estarán dedicados en *Piedra y cielo* a la rosa. Bajo el título “Rosas” encontramos el XXVI (p. 39), el XLVII (p. 61), el XIV de la segunda parte (p. 88) y el XVII de la tercera (p. 109). En el primero no se cita la palabra, en los otros tres, /rosa/ designa sin duda el poema concluido. Pero no es exactamente el significado simbólico lo que nos interesa ahora, sino lo que arrastra la elección primera que se hiciese.

La supresión de lo anecdótico y de lo histórico como transcurrir en el tiempo fija los límites conceptuales del poema. En algunos autores las fronteras son las del propio poema. En otros, como en el caso que nos ocupa de Juan Ramón Jiménez, los límites son los del libro. Él busca, incluso, que las lindes fuesen las de la Obra, y de ahí su obsesión de reescribirla toda, para fijarla en su definitivo pensamiento poético, consciente de la evolución que fue sufriendo, desde el realismo al simbolismo, pasando por el decorativismo parnasiano o modernista.

El simbolismo español manobra con palabras que suelen pertenecer al universo de la naturaleza. Una vez fijada /rosa/ como designación del poema perfecto, y aunque el poeta sería libre de buscar otras simbolizaciones, la escritura continúa por el mismo campo semántico, el léxico floral, a la manera de las alegorías. Por otra parte, si el poeta ha considerado su libro como un conjunto de rosas, debe plantearse, por ejemplo, qué ocurre en el caso de que una planta carezca de flores. La justificación no estará en un mundo exterior experimentado, sino en la interioridad del sistema que va creando, en la voluntad de obtener su coherencia, en su lógica, al fin.

Si la planta es una simple mata, conviene arrancarla de raíz, pero esto servirá de inspiración, de riego, y afectará al poeta a través de los sentidos, especialmente la vista. Siguiendo una simbología establecida (por ejemplo en el cuadro de Gustave Moreau titulado *La vie de l'Humanité*, 1886, a cuya importancia ya me he referido en otras ocasiones), la inspiración llega de madrugada, con el inicio de la luz, el poema se escribe al mediodía, cuando

la luz y el calor son más fuertes y la escritura cesa por la noche. De modo que es normal que los futuros soles, la gran fuerza creadora, aparezcan en la madrugada como estrellas. Así surge la segunda parte del primer poema del libro (p. 12):

Arranco de raíz la mata,
Llena aún del rocío de la aurora.

¡Oh, qué riego de tierra
olorosa y mojada,
qué lluvia –¡qué ceguera!– de luceros
en mi frente, en mis ojos!

Resulta evidente que el tema de la ceguera, motivada por la luz desprendida de la poesía, necesita su propio desarrollo, pero no puedo detenerme en ello ahora. Sin embargo, citaré el poema IV (p. 14), donde el poema se equipara al sol y, en la temporalidad interior a la que me he referido, tarda en escribirse:

¡Cuánto tardas en salir,
sol de hoy, sol de hoy!
¡Sal, que me ahogo!
¡Que parece que me están
reteniendo el corazón!
¡Sal, que me ahogo!

Hemos visto que el poema surge desde el amanecer y puede interpretarse como un regalo del sueño. El poeta, entonces, piensa (poema VI, p. 16) en los pescadores que vuelven con la carga de su pesca nocturna, por lo que la palabra /aurora/ pudiera resultar anfibológica, de no percatarnos del distinto contexto:

¡Entera, en la mañana, cada día,
para mí; toda cuerpo y alma
–flor cerrada de nuevo con la aurora,
con su perfume recogido,
barca tornada al puerto con el sol
de su pesca nocturna, mar adentro,
con su vela plegada–;
haciéndose gustosa –entera para mí–,
como una reina buena, entre sonrisas olvidadas de la gloria,
la donación del sueño!

Si leemos las dos partes del poema por separado, lo entenderemos mejor. La poesía se entrega al poeta cada mañana:

¡Entera, en la mañana, cada día,
para mí; toda cuerpo y alma
haciéndose gustosa –entera para mí–,
como una reina buena, entre sonrisas olvidadas de la gloria,
la donación del sueño!

Pero la floración desaparece cuando, tras la pesca, el pescador retorna a puerto:

–flor cerrada de nuevo con la aurora,
con su perfume recogido,
barca tornada al puerto con el sol
de su pesca nocturna, mar adentro,
con su vela plegada–;

El poema, cualquier poema, no viene dado graciosamente, sino que hay que descubrirlo, extraerlo, trabajarlo. Incluso cuando, escondido en la tierra como las raíces de la mata, se exige excavarlo, al modo en que lo hace el perro divino del poema L (p. 65). Algún crítico observa que Jiménez pudiera inspirarse para este caso en el famoso poema “The Hound of Heaven” (El lebel del cielo), de Francis Thompson, pero creo que sólo dejó huella, lejanamente, en el título: “Perro divino”. El poeta (y cuando hablo del poeta me refiero siempre al sujeto de la enunciación poemática), transfigurado en can, escarba la tierra húmeda para buscar el poema oculto:

¡Aquí está! ¡Venid todos!
¡Cavad, cavad!

¡Mis manos echan sangre,
y ya no pueden más!

¡Aquí está!

¡Entre la tierra húmeda,
qué olor a eternidad!

¡Aquí está!

¡Oíd mi aullido largo
contra el sol inmortal!

¡Aquí está! ¡Venid todos!
¡Cavad, cavad, cavad!

Por otra parte, al ser emanación de la poesía, materialización de sus características, el poema es, de algún modo, eterno. Por lo tanto, en aparente contradicción, existe antes de nacer. De la tierra húmeda que lo oculta emana un “olor a eternidad”. El poeta viene obligado a referirse a ello y cierra así las tres partes del poema inicial (p. 13):

¡Canción mía,
canta, antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti, fresca y fragante!

El poema en tres partes que abre el libro se ha desarrollado de modo inverso al que podría esperarse. Primero trata del poema conseguido. Después se refiere al arranque la escritura. Por último, alude a la pre-escritura. Ello le permite al poema mostrar su aspiración de eternidad y obliga al poeta a introducir el tema de la memoria, denominada siempre “recuerdo”.

Al recuerdo y la memoria se dedican seis poemas, más largos de lo habitual, en el principio del libro. Dentro del sistema que se construye, el poema surge de una triple contradicción esencial. Como objeto es presente, como escritura concluida es pasado y como poesía es intemporal o eterno. Además, el poema es fruto del incendio, la plenitud creadora, del poeta y, a la vez, de la máxima luz que es la poesía. El poema VIII (p. 18) resulta muy esclarecedor. Primero se pregunta por el presente del poema que va a ser pasado, recuerdo:

Este instante
que ya va a ser recuerdo, ¿qué es?
Música loca,
que trae estos colores que no fueron
–pues que fueron–
de aquellas tardes de oro, amor y gloria;
esta música
que va a no ser, ¿qué es?

Luego entiende que la razón de ser del poema es cerrarse y salir del presente, prescindiendo del poeta. Como hubiera dicho Roland Barthes, en su ensayo “La mort de l’auteur”, “l’écriture est destruction de toute voix, de

toute origine”, es el espacio en el que, además de destruirse la voz originaria, se pierde toda identidad y primeramente la del cuerpo que escribiera (Barthes, 1984, p. 63). Si el autor está ya lejano, el poema resulta, por lograrse recuerdo, eterno:

¡Instante, sigue, sé recuerdo
–recuerdo, tú eres más, porque tú pasas,
sin fin, la muerte con tu flecha—,
sé recuerdo, conmigo ya lejano!

... ¡Oh, sí, pasar, pasar, pasar, no ser instante,
sino perennidad en el recuerdo!

Abolido el tiempo, afirmada la caducidad del instante y del poeta, queda la sospecha contradictoria de que la memoria exige al poeta que la sustente y de que el poema, tan material, se consume en el acto de escritura que lo creó:

¡Memoria inmensa mía,
de instantes que pasaron hace siglos;
eternidad del alma de la muerte!
... Instante, pasa, pasa tú que eres –¡ay!–
yo!

Este instante, este tú,
que va a ser muriendo, ¿qué es?

La contradicción la tiene que resolver definitivamente el poeta, so pena de que el libro resulte incomprensible. Esa función la va a cumplir un poema muy importante, cuyo título aclara el significado de *Platero y yo* y será parodiado por Jorge Luis Borges (¡de nuevo Jorge Luis Borges!) en el capítulo “Borges y yo”, de *El hacedor*: “Yo y yo”.

Me buscas, te me opones,
como la imagen
del chorro, al chorro, en el espejo de agua.

Se unen, sobre la imagen de la fuente verlainiana y machadiana, la poesía y el poema y el poeta reflejado. El agua del chorro viene de una historia sin principio ni fin sólo igualable a la voluntad escritora.

¿Cómo hallaré el camino eterno
que da el espejo al alma de mis ojos,
si vienes tú del fin de ese camino,
con igual fuerza que este afán sin cuna,
que, como tú de ti, no sé de dónde de mí salta?

Mas el poeta no es el sujeto lírico o, si se prefiere, el poeta no es el hombre. El hombre quisiera, en su fuerza creadora, en su iluminación, fundirse con la poesía a través del poema. Mas sólo el sujeto lírico podrá hacerlo. Por ello, desde esa lucidez máxima, Juan Ramón aclara que él aspira a la fusión mística, pero sabe que es imposible, que no cree en ella más que como recurso literario:

Todo, en torno, es de luz.
¡Mas yo no puedo ir a ese sinfín que anhela el alma,
por este punto –¡el suyo! – a que me sales
tú al encuentro.

¡Ay, fuerza de mi imagen –¡vida!
más poderosa que yo, ay!

Hemos visto los ocho primeros poemas de *Piedra y cielo*. Estimo que son suficientes para comprender cuál es el sistema poético que Juan Ramón Jiménez pretende poner en pie y cuál es su posición, como hombre y como poeta, frente a él. Es un sistema que busca justificarse desde dentro y el autor se ve arrastrado a completar las lagunas que pudieran ir surgiendo. No hay una teoría previa, un planteamiento anterior a la propia escritura, sino que ella misma, ladrillo sobre ladrillo, verso tras verso, término tras término, va componiendo la fábrica forzada por sus propias necesidades simbólicas.

Dice el diccionario que “Fábrica” es cualquier construcción hecha con piedra o ladrillo y argamasa. Más específicamente, se designa con esa palabra a cualquier edificio. Sebastián de Covarrubias explicaba, en 1611, que “las perfecciones de la fábrica consisten en que sea bien trazada, dispuesta, plantada, bien correspondida, desenfadada, proporcionada en sus perfiles, maciza, trabajada y acudida”. Eso es lo que Juan Ramón Jiménez realiza, obtener con ladrillos simbólicos una hermosa fábrica que se elevase desde la piedra hasta el cielo.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1992). *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Borges, J. L. (2005). *Obras completas*, tomo I. Barcelona: RBA / Instituto Cervantes,
- Chabaud, A. (1927). *Poésie pure. Peinture pure*. Bruxelles: Eugène Figuière.
- Guerrero Ruiz, J. (1998). *Juan Ramón de viva voz*, tomo I. Valencia: Pre-textos.
- Jiménez, J. R. (1944 [1918]). *Eternidades*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (1948 [1919]). *Piedra y cielo*. Buenos Aires: Losada.
- Keats, J. (1997). Oda a una urna griega. Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, dirigido por Andrés Sánchez Robayna. La Laguna: Ediciones Canarias.
- Pageaux, D.-H. (1997). “De l’expérience poétique à la théorie littéraire”. *Synthesis XXIV*, Editura Academiei Române.
- Paz, O. (2000a). *Corriente alterna*, en *Obras completas II*. Madrid: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- Paz, O. (2000b). *Obras completas II*. Madrid: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- Rimbaud, A. (1873). *Une saison en enfer*. Bruxelles: Alliance Typographique.
- Urrutia, J. (2004). *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Urrutia, J. (2013). *Hallar la búsqueda. La construcción del Simbolismo español*. New York / Valladolid: CUNY, Cátedra Miguel Delibes.
- Valéry, P. (1967). *El cementerio marino. Ensayo de explicación de Gustave Cohen*. Madrid: Alianza editorial.