

## ***ESPACIO*, DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. ENTRE EL VERSO Y LA PROSA**

### **JUAN RAMÓN JIMÉNEZ'S *SPACE*. BETWEEN VERSE AND PROSE**

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA  
Universidad de Castilla-La Mancha

**Resumen:** Casi todos los críticos que se han acercado al poema *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, han coincidido en considerarlo un poema en prosa cuyo origen es la prosificación de un texto en verso libre. El presente trabajo pretende demostrar que las versiones originales de *Espacio* no eran verso libre y que existen indicios de que Juan Ramón quería conservar una lectura rítmica (incluso métrica) para la versión en prosa. Para ello se lleva a cabo un análisis de las peculiaridades métricas de las primeras versiones y se hace un detenido repaso de los cambios que introduce el poeta en el trasvase del verso a la prosa; cambios que, aunque mínimos, nos llevan a concluir que Juan Ramón crea un texto que no es del todo prosa, pero que tampoco se trata de versos camuflados en prosa, de acuerdo con su aspiración a una poesía «abierta» y total, independientemente de la forma externa en que se presentara.

**Palabras clave:** *Espacio*, Juan Ramón Jiménez, prosificación, verso libre, prosa y verso.

**Abstract:** Critics have, almost unanimously, considered *Espacio*, by Juan Ramón Jiménez, as a prose poem which comes from a previous version in free verse. This paper proves that the first versions of the poem were not free verse and that there are evidences that Juan Ramón wanted to maintain a rhythmical (even

metrical) reading in the prose version. We, therefore, have made a metrical analysis of the verse texts and a detailed research of the changes included by Juan Ramón in the prose text. The study of these (sometimes minimal) changes leads us to conclude that Juan Ramón wrote a text that is not completely prose, but it is neither verse camouflaged in prose, according to his ideal of a total and open poetry regardless of its outward form.

**Key words:** *Espacio*, Juan Ramón Jiménez, prosification, free verse, prose and verse.

**D**e sobra conocida es la historia editorial de *Espacio*. El «Fragmento primero» se publicó en la revista *Cuadernos Americanos* de México en 1943 (vol. XI, n. 5, sept.-octubre 1943), y el segundo un año más tarde en la misma revista (vol. XVII, n. 5, septiembre-octubre 1944), ambos en verso. La versión definitiva del texto, ya en prosa, no vio la luz hasta 1954 en la revista *Poesía Española* (núm. 28, abril 1954).

El paso del verso a la prosa del gran poema juanramoniano debe ser entendido dentro del intenso trabajo de corrección, transformación y revisión de su obra anterior que llevó a cabo el poeta a partir de la *Segunda antología poética* y que desembarcaría en el proyecto inacabado de *Leyenda*. Para comprender en toda su complejidad y consecuencias este proceso y el sentido de la prosificación de *Espacio* debemos reflexionar previamente sobre dos aspectos de la poética juanramoniana, que ya han sido tratados por otros estudiosos, pero que están lejos de haberse agotado: la noción que Juan Ramón tenía del verso libre y la distinción entre verso y prosa en su obra y en su reflexión poética.

### ***El problema del verso libre en Juan Ramón Jiménez***

La mayoría de los críticos han considerado que la versión original de *Espacio* está escrita en verso libre<sup>1</sup>. El mismo Juan

<sup>1</sup> «Ambos se publicaron en verso libre» (HEITZMANN, Alfonso Alegre: «Notas», en Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*. Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 2004, p. 434); «La arqueología rudimentaria del texto nos da los dos primeros fragmentos como poemas en verso libre» (ESTRELLA CÓZAR, Ernesto: «Espacio de Juan Ramón Jiménez: extremos del poema en prosa, impura inclusividad, hundimiento del yo y resistencia a la fusión total». *Hispanic Review*, 2011, 79:3, p. 453); «Los dos primeros fragmentos aparecieron originalmente en verso libre» (YOUNG, Howard T.: «Génesis y forma de «Espacio» de Juan Ramón Jiménez». *Revista Hispánica Moderna*, 1968, año 34, n.º. 1/2, vol. I, p. 462); «resultado de la prosificación del verso libre» (UTRERA TORREMOCHA, M. Victoria: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 289).

Ramón habla en la carta a Díez-Canedo a propósito del primer fragmento de «una sola interminable estrofa de verso libre mayor»<sup>2</sup>. También es coherente con esta caracterización el hecho de que Juan Ramón afirme en varias ocasiones que está pasando a prosa todo lo escrito en verso libre. A pesar de esta insistencia, resulta difícil considerar el estado original de *Espacio* como verso libre, según se verá. ¿Qué entiende, entonces, nuestro poeta por verso libre?

Para responder a esta pregunta, debemos retroceder hasta 1916 y comprobar cómo es él mismo quien crea, a mi parecer, una confusión que los críticos han prolongado en su estela. Juan Ramón, en una de las conversaciones con Ricardo Gullón, dice a propósito de *Diario de un poeta recién casado*: «En él usé por vez primera el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado»<sup>3</sup>.

Sin embargo, como han demostrado Fernando Gómez Redondo y Miguel Ángel Márquez<sup>4</sup>, el supuesto verso libre de Jiménez corresponde a una combinación de patrones métricos regulares sin rima; e Isabel Paraíso escribe con respecto a *Diario*: «hay que señalar que el “verso libre” del *Diario de un poeta recién casado* es, muy frecuentemente, *silva arromanzada modernista*»<sup>5</sup>. En consecuencia, y como señala esta autora, para Juan Ramón «verso libre» significa no lo que hoy entendemos por tal sino «el verso sin rima, suelto y también aquél cuyas rimas no son buscadas»<sup>6</sup>, de manera que la rima «tiene en la poética de Juan Ramón un papel capital, primeramente como *marca o frontera que separa el verso tradicional del «libre»*»<sup>7</sup>. Abundaremos más sobre esto en la reflexión a propósito de la diferencia entre prosa y verso de Juan Ramón, pero parece deducirse de este primer

<sup>2</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977, p. 66.

<sup>3</sup> GULLÓN, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958, p. 84.

<sup>4</sup> GÓMEZ REDONDO, Fernando: «Versolibrismo y regularidad métrica: la «forma libre» de Juan Ramón Jiménez». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2001, n.º 10, pp. 251-268; MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez». *Rhythmica*, 2003, I, 1, pp. 149-181.

<sup>5</sup> PARAÍSO, Isabel: «El verso libre de Juan Ramón Jiménez en «Dios deseado y deseante»». *Revista de filología española*, 1971, 54, 3-4, p. 265.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>7</sup> *Ibid.*

acercamiento que el autor de *Espacio* considera definitorio del verso libre no la ausencia de medida silábica sino solo la pérdida de la rima y la falta de isosilabismo, es decir, parece no distinguir entre verso regular sin rima y verso libre. Esto lo debemos deducir de la propia práctica, pues si el poeta es muy explícito, según veremos, cuando habla de la diferencia entre prosa y verso, da por supuesto una definición de verso libre que nunca hace explícita. Como he mostrado en otro lugar, esta noción de verso libre tiene que ver más con la huida de las formas fijas o arquitectónicas que con la «libertad» del verso en sí<sup>8</sup>.

Basta tomar el primer poema de *Diario de un poeta recién casado* para comprobar que se trata de una sucesión de endecasílabos y heptasílabos sin rima y sin regularidad en la alternancia. Es verdad que Juan Ramón inaugura en este libro una manera muy personal de tratar el verso y que organiza la estructura del libro de forma novedosa con la mezcla de poemas en verso y en prosa, esta de carácter rabiosamente urbano en ocasiones, pero no se puede decir que emplee el verso libre en sentido estricto. Esta forma de ordenar métricamente el poema, con base en el endecasílabo y sus variantes y versos afines de la familia de los impares (principalmente el heptasílabo y el eneasílabo) sin rimar, será la preferida por el poeta a partir de entonces; tendencia que se acentúa hacia el final de su escritura, hasta el punto de que no solo *Espacio* sino otros poemas en prosa de *Dios deseado y deseante* se pueden recomponer fácilmente en verso regular, según ha demostrado Isabel Paraíso<sup>9</sup>.

Esto nos lleva a la pregunta central: ¿eran las versiones primeras de *Espacio* verso libre o los críticos al calificarlas así se han dejado llevar por las declaraciones de Juan Ramón, su concepto de verso libre y por el hecho de que el poeta decidiera poner en prosa todo lo que había escrito como verso libre?

Miguel Ángel Márquez y Wifredo de Ràfols<sup>10</sup> han sido de los

<sup>8</sup> LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis: «La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado*». *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, 2009, n.º 5, pp. 7-24.

<sup>9</sup> PARAÍSO, Isabel: «El verso libre...», *cit.*, p. 257.

<sup>10</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Verso y prosa...», *cit.*; RÀFOLS, Wifredo de: «On the genre of «Espacio (3 estrofas)»: the camouflaged verses». *Hispanic Review*, 1995, 63:3, pp. 363-385.

pocos en llamar la atención sobre el carácter de verso regular de las versiones primeras de *Espacio*. Este último llega incluso a considerar que el «Prólogo», que para él forma ya parte del poema, puede ser leído como una sucesión de versos camuflados en prosa. En concreto detecta una medida de 11, 11, 11, 9<sup>11</sup>.

Estos dos estudiosos han hecho sus cálculos sobre la presencia de versos regulares en los dos fragmentos originales; a los que añado mi propio cómputo. Según Ràfols, de los 464 versos de los que se compone el fragmento primero, se obtienen: 234 endecasílabos, 67 tridecasílabos, 56 eneasílabos, 34 heptasílabos, 27 versos de 15 sílabas y 45 de varia medida. Según mi cálculo, se obtendrían 235 endecasílabos, 59 eneasílabos, 30 heptasílabos, 78 versos tridecasílabos y alejandrinos (los computo juntos por lo que después se verá), 19 pentadecasílabos, 7 pentasílabos, y 36 de diversa medida.

En el segundo fragmento, de los 73 versos que lo componen, en el cómputo de Ràfols se obtienen: 60 endecasílabos, 7 tridecasílabos, 4 eneasílabos y 2 heptasílabos. Las mismas cantidades que dan mis medidas, con la diferencia de que los 7 tridecasílabos de Ràfols para mí son la suma de tridecasílabos y alejandrinos, lo que demuestra que lo que Ràfols considera tridecasílabos es lo que yo considero la suma de tridecasílabos y alejandrinos.

Miguel Ángel Márquez mide en conjunto los 537 versos de los dos fragmentos y sus resultados son similares a los expuestos: 288 endecasílabos (54%), 129 versos compuestos (24%), 67 eneasílabos (12,5%), 39 heptasílabos (7,3%) y 14 versos restantes (2,6%)<sup>12</sup>.

Como se ve, la variación mayor está en las medidas que superan el endecasílabo, fenómeno que se puede explicar por la dificultad en interpretar métricamente ciertos versos, debido a la posibilidad de hacer hiatos, las dudas sobre la suma de versos simples, o la consideración de versos regulares partidos en dos líneas poéticas.

En cualquier caso, lo que se hace evidente es el predominio del endecasílabo clásico: en el primer fragmento los endecasílabos constituyen el 50% del total de versos, y en el segundo el

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>12</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Verso y prosa...», *cit.*, p. 154.

82 %. Después vendrían, por cantidad, los versos tridecasílabos o alejandrinos, que en el primer fragmento constituyen cerca de un 17% según mis cálculos, y un 9,5% en el segundo fragmento. Los eneasílabos estarían en una proporción un poco más baja: 12,7 % en el primer fragmento y un 5,5% en el segundo. A la vista de estos resultados, el segundo fragmento puede ser considerado casi una tirada de endecasílabos con alguna variante.

Conviene detenerse en explicar por qué he agrupado los versos tridecasílabos con los alejandrinos. Dejando aparte de la discusión sobre los diversos tipos de tridecasílabo<sup>13</sup>, ocurre en Juan Ramón Jiménez que muchos versos son ambiguos en cuanto a su categorización como tridecasílabos o alejandrinos. Por una parte, vemos que hay alejandrinos que no ofrecen dudas en su medida «recuerdo y ansias míos, presentimiento, olvido» (I, 9); «¿soy del sol, como el sol alumbro? y mi nostalgia» (I, 30); «En Madrid, contra el aire turquesa del otoño» (I, 97)<sup>14</sup>.

Hay otros versos que son innegablemente de 13 sílabas, formados por un endecasílabo al que se le han añadido dos sílabas métricas al final que no alteran el signo impar de la medida. Esto es indudable en I, 18: «como pájaros, pájaros igual que flores», con acentos en 4, 6, 10 y 12; en I, 46: «de lo que no me llega nunca de otra parte»; o en I, 68: «“elogio de las lágrimas”, que tienen (Schubert,...)». Si el endecasílabo de base es agudo la impresión es que se añaden tres sílabas métricas, como en I, 18 o en I, 226: «como una comunicación de luz y sombra». Me parece, en cualquier caso, que esta es la manera más acertada de interpretar estos versos ya que, si eliminamos esas dos sílabas últimas, el verso queda un endecasílabo perfecto con su acentuación justa en todos los casos, y si tratamos de hacerlos alejandrinos o debemos introducir una violenta cesura léxica o un hemistiquio se nos queda con una sílaba de menos.

Sin embargo, hay casos en que la lectura resulta ambigua, en particular cuando se puede hacer sinalefa detrás de la

<sup>13</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor, 1983, pp. 442-443 y 514-515; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000, pp. 157-159.

<sup>14</sup> Cito la versión en verso de *Espacio* por la edición de Aurora de Alborno (JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Espacio*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 112-128), indicando en número romano el fragmento y en arábigo el verso.

séptima sílaba o cuando el acento de sexta cae en aguda, es decir en los casos del llamado «alejandrino a la francesa»: «cuerpos como la muerte y la resurrección» (I, 21), «y si queremos ser y parecer más grandes» (I, 206), «la piedra misma estaba en verde y flor de piedra» (I, 239). En principio estos versos se medirían como alejandrinos, pero después de haber detectado la abundante presencia en *Espacio* de tridecasílabos que no pueden reducirse a alejandrinos, queda abierta la posibilidad de interpretar estos alejandrinos a la francesa como el resultado de añadir dos sílabas métricas a un endecasílabo que sirve de base.

Esta interpretación métrica del tridecasílabo nos lleva a pensar que algo similar tiene lugar en la construcción de los pentadecasílabos como endecasílabos a los que se les han añadido cuatro sílabas finales para no romper el signo impar de la medida: «y de todo lo por vivir. No soy presente solo / sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo» (I, 4-5); «es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos» (I, 17). A veces falta el acento en décima, pero se mantiene el ritmo endecasilábico por el acento en 6 y 8, a los que se añade un acento en 12 que mantiene el signo par de las tónicas: «otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido» (I, 28). Parece, pues, más lógico analizar estos versos como lo acabo de hacer que como combinaciones de versos simples, ya que se mantiene la base del endecasílabo en todos los casos.

He detectado, además, una pauta que confirmaría esta interpretación: la existencia de versos pentadecasílabos divididos en dos líneas poéticas compuestas siempre por un endecasílabo agudo más un pentasílabo: «rosas, restos de alas, sombra y luz, / es sólo mío» (I, 7-8); «¿qué es mi vida y mi muerte, qué no es? / Si hay quien lo sabe» (I, 12-13); «delicado presente de oro ideal, / a un amor virgen» (I, 77-78).

Cabe preguntarse si este comportamiento métrico de *Espacio* es coherente con el resto de la producción juanramoniana a partir de los años 40, es decir con el conjunto de *Lírica de una Atlántida*. Desde luego, en esa etapa, cuando no acude al romance (que a veces se hace enecasílabo), lo normal en el poeta es el uso del endecasílabo y de su familia en diversas combinaciones, según se ha dicho y han demostrado los estudios citados. Por ejemplo,

dentro de *En el otro costado* el poema «Con lo altivo intacto»<sup>15</sup> es una curiosa combinación de alejandrinos: «pudo haber sucedido a quien, todos los días»; tridecasílabos: «usábamos, tratábamos con destemplanza», y pentadecasílabos: «un sonarse el llorar; la afable voz (flor de la frente)». El poema «De otra parte»<sup>16</sup> mezcla endecasílabos clásicos con pentadecasílabos: «de ponientes. O roja sobre montes de tormenta» y tridecasílabos: «tras la palma espinal con luna y con estrella». En el mismo libro también encontramos tridecasílabos en «Volcán errante»<sup>17</sup>: «resplandor hondo y alto de otro estraño día», «Todos estamos gravemente deslumbrados». En *Una colina meridiana*, el poema «Del fondo de la vida»<sup>18</sup> contiene una gran cantidad de tridecasílabos y alejandrinos a la francesa: «En el pedral, un sol sobre un espino mío», «mucho menos que tú, mujer, si no lo miro», «Déjame que lo mire yo, este espino (y lo oiga)», «que su color, su olor, su forma; y su sustancia». Y esta pauta métrica y acentual se mantiene con abundancia en *Dios deseante y deseado*.

Es una tendencia, no obstante, que venía ya de la renovación métrica que supuso *Diario*, de donde extraigo algunos ejemplos de tridecasílabos o alejandrinos a la francesa: «—vuelvo a lo otro—, al sueño, al no nacer —¡qué lejos!—»<sup>19</sup>; «como el color de aquellas rosas, reventonas»<sup>20</sup>, «negros sobre el poniente rojo, en el que aún llueve»<sup>21</sup>, «entre los dos, España! —y tanto mar, mañana»<sup>22</sup>; «como en una tormenta de desvelo, y me oigo»<sup>23</sup>; «no sabemos por qué, ni cómo, ni qué tiempo»<sup>24</sup>; «a ti, que no llegaste a mí, aun cuando corraste»<sup>25</sup>. El poema 104, «Saliste, entonces, de tu muerte seca y yerta» está compuesto exclusivamente por cuatro versos tridecasílabos<sup>26</sup>. Y acabo con un

<sup>15</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Lírica de una Atlántida...*, cit., p. 47.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>19</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar, 1979, p. 225.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 347.

ejemplo de pentadecasílabo: «con –agua dulce– suaves verdes, amarillos, rosas–,»<sup>27</sup>.

Comprobamos, entonces, que la versificación de *Espacio*, en su forma original, no difiere de las tendencias de Juan Ramón a partir de *Diario*, y que en ningún caso estamos ante verso libre sino ante una libre combinación sin rima de patrones regulares.

### **Prosa y verso**

Si Juan Ramón Jiménez no fue muy explícito en su definición de verso libre, que tenemos que extraer de su práctica, sí lo fue en cambio sobre su concepción de lo que diferenciaba al verso de la prosa, terreno que tenemos que explorar antes de pasar al análisis detenido de la prosificación de *Espacio* y que también nos va a dar datos sobre lo que hemos apuntado del verso libre.

En uno de los aforismos de *Ideología* el autor deja constancia de su intención de pasar toda su producción en verso (no solo las formas libres) a prosa:

#### DÉCIMA MUSA

Esta musa madura de mis veinte años, ya conocida por mí del todo y bien, me frecuenta tanto siempre que he llegado a cojerle miedo, y para ahuyentarla estoy poniendo en prosa todo mi verso.

¡No te me escondas tú, décima musa adolescente!<sup>28</sup>

Ricardo Gullón apunta a la fecha de 1954, la de la versión definitiva de *Espacio*, como momento de inflexión y señala «cómo pudo influir en esta decisión la experiencia de sus lecturas a los ciegos, en Río Piedras, Santurce y La Habana»<sup>29</sup>. En efecto, Juan Ramón se refiere en diversas ocasiones a su experiencia de recitado poético a invidentes como prueba de que la distinción entre prosa y verso solo existe en razón de la rima: «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

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>28</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Ideología (1897-1957)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 26.

<sup>29</sup> GULLÓN, Ricardo: *El último Juan Ramón Jiménez. Así se fueron los ríos*. Madrid: Huerga y Fierro, 2006, p. 181.

la rima. El ciego es siempre una gran autoridad para la escritura poética»<sup>30</sup>.

Benigno León Felipe extrae, en su tesis doctoral, la siguiente conclusión a partir de las diversas manifestaciones de Juan Ramón sobre la relación entre prosa y verso:

Para Juan Ramón Jiménez solo existe el verso cuando posee medida fija o está rimado. El verso blanco, al no tener el tope de la rima, es verso porque la regularidad métrica supone conservar la obligatoriedad de la pausa versal. Y en el caso de poemas versolibristas no rimados, cuando se produce desajuste entre la pausa morfosintáctica y la versal (encabalgamiento), ésta no es obligatoria y al no quedar tampoco el recuerdo de la rima, cuya misión, como señala Antonio Quilis (1973:82), es la de relevar en sus funciones a la pausa versal, no queda ningún elemento que marca fónicamente el final del verso, por lo que es también coherente que Juan Ramón Jiménez opte por transcribir en prosa sus poemas en verso libre sin rima<sup>31</sup>.

Si nos atenemos a las grabaciones que de él se conservan<sup>32</sup>, el poeta parece hacer caso omiso de los encabalgamientos, pues en la mayoría de las ocasiones recita de manera coherente con su concepción, de modo que cuando se trata de verso no rimado el efecto que se produce es el de alguien que lee prosa. También es coherente con este planteamiento la práctica, en *Leyenda*, de convertir los romances en versos compuestos de 16 sílabas, o agrupar los alejandrinos arromanzados de *Laberinto y Melancolía* en tiradas de versos de 28 sílabas para que en ambos casos la rima aparezca en cada verso y no en versos alternos, haciéndose así más perceptible.

Este proyecto de prosificación total ha de ser incluido en la elaboración teórica más abarcante de su estética, que dio Jiménez a conocer en diversas conferencias, sobre la distinción entre poesía y literatura. Para Juan Ramón la poesía se diferencia de

<sup>30</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Política poética*. Madrid: Alianza, 1982, p. 215. Pueden verse recogidas diversas explicaciones y declaraciones de Juan Ramón sobre la distinción entre verso y prosa y su deseo de verter todo la obra a prosa en la tesis de LEÓN FELIPE, Benigno: *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Tesis doctoral. Universidad de la Laguna, 1999, pp. 130-132.

Versión online: <ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf>.

<sup>31</sup> LEÓN FELIPE, Benigno: *El poema en prosa...*, cit., p. 133.

<sup>32</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología personal [grabación sonora]*. Madrid: Visor, 1997.

la literatura como lo natural de lo artificioso, de ahí la renuncia a las formas arquitectónicas, y a cualquier convención (métrica principalmente) que limite la expresión total, como he estudiado en otro lugar<sup>33</sup>, y de ahí que el hecho de escribir un largo poema en prosa, sin asunto, un poema seguido como es *Espacio* represente la cumbre de esa ambición y de la etapa última de Juan Ramón, un poema que no se sostiene más que por el fluir de la palabra poética liberada de toda atadura «literaria».

A pesar de las declaraciones vistas, finalmente en *Leyenda* Juan Ramón se limitó a pasar a prosa solo el verso libre, como nos transmite en un fragmento de prólogo de esta magna obra inacabada: «Publico en forma de prosa todo el verso libre sin rima consonante o asonante. La rima es lo único que decide el verso»<sup>34</sup>.

Esto nos lleva a un problema central para la definición del texto: ¿Es *Espacio* un «poema en prosa»? Es la pregunta que se plantea Victoria Utrera:

Dadas las características rítmicas del poema, resultado de la profanicación del verso libre y, por lo tanto, escrito en una prosa con un marcado ritmo endecasílabo y, sobre todo, teniendo en cuenta su extensión, cabe preguntarse si *Espacio* responde efectivamente a las convenciones del género del poema en prosa tal como Juan Ramón lo había practicado y de acuerdo con la tradición anterior<sup>35</sup>.

Nos transmite Utrera a continuación la opinión de A. M. Guillón para quien «no cabe duda de que la apariencia de la prosa es sólo un engaño a lo que es, en realidad, poesía»<sup>36</sup>. De la misma opinión es Ràfols, que piensa que *Espacio*, aunque muchos críticos siguen llamándolo prosa y prosa poética es en realidad un texto no dividido en líneas escrito en verso semi-libre (con denominación de Navarro Tomás)<sup>37</sup>. Y en efecto, uno de los principales problemas que se nos presenta a la hora de calificar el texto como prosa es el hecho de que, como vamos a ver, en el

<sup>33</sup> LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis: «La huida hacia delante...», *cit.*

<sup>34</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Leyenda (1896-1956)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretche. Madrid: Visor Libros, 2006, p. 44.

<sup>35</sup> UTRERA TORREMOCHA, M. Victoria: *Teoría del poema en prosa, cit.*, p. 289.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> RÀFOLS, Wifredo de: «On the genre...», *cit.*, p. 383.

paso del verso a la prosa Juan Ramón apenas ha introducido cambios, aunque el principal problema para considerar *Espacio* un «poema en prosa» al uso es su extensión:

Sin embargo, el problema mayor que plantea *Espacio* para su consideración efectiva dentro del género no es ni su contenido plenamente lírico, fruto de la elucubración metafísica, ni su base rítmica endecasilábica, sino su muy considerable extensión, aspecto en el que se desvincula del género para acercarse a otro tipo de escritura que, si bien hunde sus raíces en el antiguo pequeño poema en prosa, trasciende sus límites para asimilarse a un nuevo tipo de poema equivalente a las grandes creaciones de Mallarmé o T. S. Eliot<sup>38</sup>.

Juan Ramón habla de «poema» tanto cuando se refiere a la versión en verso como a la versión en prosa, según se aprecia en la conversación con Gullón<sup>39</sup>, y en la introducción que aparece previa a la versión definitiva. Los estudiosos, sin embargo, aún coincidiendo en principio con esta categorización ya hecha por el poeta, tienen algunas cautelas al hablar de poema en prosa. Aurora de Albornoz, por ejemplo, nos dice: «*Espacio*, en su forma completa, es pues un largo poema escrito en ‘prosa seguida’, sin párrafos»<sup>40</sup>. En su tesis doctoral, Benigno León Felipe no se atreve a afirmar categóricamente en un principio que *Tiempo* y *Espacio* sean poemas en prosa: «En conclusión y desde nuestro punto de vista, «Espacio» y «Tiempo» son dos poemas singulares que inauguran en España un modelo distinto de poema en prosa»<sup>41</sup>, aunque finalmente opta por esa terminología si bien con un añadido: «poema en prosa largo»<sup>42</sup>. Este problema afecta no solo a *Espacio* sino a varios textos de la época, de los que Juan Ramón dejó versiones en prosa y verso.

A la vista de esto, la pregunta que se impone y que se han hecho todos los estudiosos del poema es qué llevó a Juan Ramón a cambiar el verso en prosa y qué pretendía conseguir con ello. Esta pregunta se hace incluso más acuciante después del cómputo métrico que hemos hecho en el apartado anterior: qué lleva al

<sup>38</sup> ÚTRERA TORREMOCHA, M. Victoria: *Teoría del poema en prosa. cit.*, p. 290.

<sup>39</sup> GULLÓN, Ricardo: *Conversaciones...*, *cit.*, p. 149.

<sup>40</sup> *Apud* JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Espacio, cit.*, p. 69.

<sup>41</sup> LEÓN FELIPE, Benigno: *El poema en prosa...*, *cit.*, p. 162.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 172.

poeta a pasar a prosa no un poema en verso libre, sino un poema que se ajusta en general a patrones métricos regulares y, además, sin apenas modificaciones con respecto al texto original. Juan Ramón, en conversación con Gullón, explica simplemente que «al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana»<sup>43</sup>. Pero, ¿en qué sentido gana?

Casi todos los críticos han destacado que el proceso de profificación supone la culminación y el ejemplo más acabado de la aplicación de las ideas juanramonianas sobre la indistinción entre prosa y verso no rimado, y la aspiración a un lirismo absoluto y esencial. Ernesto Estrella asegura que la prosa «parece cumplir de un modo más efectivo la idea de sucesión y de énfasis minimizado, así como la impresión de inmanencia, que tanto interesa al último Juan Ramón [...]. Podemos pensar, en este sentido, que lo que Juan Ramón trataba de hacer retroactivamente sobre su pieza en verso más antigua (su delirante proyecto de reescribir toda su obra en prosa) sucede como trabajo efectivo en *Espacio*»<sup>44</sup>.

Young habla igualmente del paso del verso a la prosa motivado por «preocupaciones que Juan Ramón expresó en las conferencias y conversaciones de sus últimos años»<sup>45</sup>, pero aduce también razones de orden intrínseco y necesidades impuestas por el contenido mismo del poema, pues *Espacio* «es una «fuga raudal» de recuerdos y divagaciones que se suceden sin más molde que la sucesión misma (...). La «embriaguez rapsódica» impulsó una serie interminable de imágenes que desde el principio amenazaba con desbordarse aun de los límites elásticos del verso libre»<sup>46</sup>. Su conclusión, sin embargo, es ambigua: «Resulta imposible determinar objetivamente si “Espacio” gana o pierde en su traslación de verso a prosa seguida. Sólo podría aseverarse que la prosa logra destacar más el libre fluir que le preocupa»<sup>47</sup>.

Utrera Torremocha llama la atención sobre el hecho de que la prosa del último Juan Ramón está hecha sobre la base del verso

<sup>43</sup> GULLÓN, Ricardo: *Conversaciones...*, cit., p. 115.

<sup>44</sup> ESTRELLA CÓZAR, Ernesto: «Espacio de Juan Ramón Jiménez...», cit., p. 455.

<sup>45</sup> YOUNG, Howard T.: «Génesis y forma...», cit., p. 467.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 470.

y concluye que «en estos poemas se realiza ya perfectamente el proyecto juanramoniano, tan reivindicado desde sus escritos y opiniones teóricos, de hacer efectivamente equivalentes verso y prosa»<sup>48</sup>.

Aurora de Albornoz aduce que «en el caso de *Espacio* la alteración no obedece a capricho de última hora; se trata, a mi juicio, de una corrección necesaria»<sup>49</sup>. Para ella la intención, expresada en el prólogo, de crear «un poema seguido» necesitaba liberarse de la «tradicional distribución del texto en versos, y crear 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»<sup>50</sup>. La autora pone en relación la forma final del poema con la escritura automática: «*Espacio* es —entre tantas otras cosas— un triunfo del “pensar poético” de su creador: este ininterrumpido monólogo de la conciencia es un fluir del instinto interpretado —comprendido— por la inteligencia»<sup>51</sup>.

Jenaro Talens, que declara que Juan Ramón no entendió el versolibrismo, piensa que el poeta crea en *Espacio* «una estructura mucho más fluida y compleja, que permite incorporar el versolibrismo como caso particular, una estructura que funciona mediante el principio de repetición (fónica, pero también léxica, sintáctica, etc.) [...]. La prosificación, por tanto, se constituye en otra forma de impersonalización»<sup>52</sup>.

Todo ello es verdad y son razones que probablemente estén en la base del cambio, sin embargo tiene que ser el análisis detenido de las modificaciones que introduce Juan Ramón en el paso del verso a la prosa (a veces microscópicas) las que nos den una clave más precisa de la transformación.

<sup>48</sup> UTRERA TORREMOCHA, M. Victoria: *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 287.

<sup>49</sup> *Apud* JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Espacio*, cit., p. 69.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>52</sup> TALENS, Jenaro: «El poema «Espacio»: final e inicio de una poética», en *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses, 1993, vol. 2, p. 557.

### ***Del verso a la prosa***

No sabemos cuál sería la razón definitiva (de las aducidas o no) que llevó a Juan Ramón Jiménez a dar la versión en prosa de este largo poema. Desde luego, la prosa fluida, como se ha visto, responde mejor que el verso a la idea de sucesión que pretendía el poeta para su obra.

Está claro también que desde el momento en que el texto pasa a prosa el ritmo y la impresión producida por la lectura varían totalmente. Como indica Young después de comparar los primeros versos del fragmento I con su correspondiente en prosa:

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 de énfasis<sup>53</sup>.

La modificación del énfasis es, para mí, una de las consecuencias de la pérdida esencial en el paso del verso a la prosa: la desaparición de la pausa versal. Con ello se diluye el ritmo producido por la medida métrica, pues aunque esta se mantenga en gran parte, pues Juan Ramón no cambia apenas los versos cuando los pasa a prosa, el hecho de que ahora la pausa no impida la sinalefa entre versos desdibuja por completo el ritmo silábico, a pesar de que este esté en la base de la prosa. Es lo que se aprecia en las grabaciones que conservamos del poeta, incluso aunque esté leyendo verso.

Como ha visto Ernesto Estrella:

En la transformación a prosa de los dos primeros fragmentos se pueden anotar varios fenómenos: desaparece la línea aislada y el efecto de subrayado que esta suscita; se suaviza el anclaje que necesariamente provoca la asonancia interna o a final de verso (asonancia que en prosa se percibe sin detener); la sintaxis no queda suspendida sino que procede continua, y la línea más o menos perceptible del endecasílabo o el octosílabo (quizá los ecos más obvios del verso libre) queda por tanto disuelta en frases que se suceden como afirmaciones de lógica casual, a veces categóricas<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> YOUNG, Howard T.: «Génesis y forma...», *cit.*, p. 470.

<sup>54</sup> ESTRELLA DE CÓZAR, Ernesto: «Espacio de Juan Ramón Jiménez...», *cit.*, p. 454.

Una de las consecuencias inmediatas de la desaparición de la pausa versal es la pérdida de la expresividad producida por los encabalgamientos. Aunque la poesía de Juan Ramón, sobre todo de la última época, no se caracteriza por el uso abundante del encabalgamiento y desde luego casi nunca emplea encabalgamientos muy acusados o abruptos, sin embargo tampoco renuncia a esta forma de crear sentido en el verso, y precisamente por no ser muy abundante este fenómeno llama más la atención cuando se presenta.

Por ejemplo, los versos I, 22-24 enlazan un par de encabalgamientos cuyo efecto se pierde en la prosa: «como dioses. Y soy un dios / sin espada, sin nada / de lo que hacen los hombres con su ciencia». La expresión «y soy un dios», que se presenta de manera absoluta a final de verso, en la prosa viene enseguida matizada por su complemento «sin espada», a la que hace paralelismo «sin nada», que igualmente en el verso tiene un sentido absoluto hasta que en el siguiente verso se matiza con un complemento. Del mismo modo, en el verso I, 27 la pregunta con un valor absoluto en el verso: «¿Por qué comemos y bebemos / otra cosa que luz o fuego?» pierde su potencialidad por la adscripción de un objeto directo que aparece inmediatamente en la prosa.

El encabalgamiento de I, 64 hace que nuestra lectura pase de la afirmación del conocimiento: «y que sabemos» a la ignorancia «que no lo es», efecto que se pierde en la prosa.

En el ámbito de los encabalgamientos, se pierden también todos los efectos poéticos propiciados por braquistiquios y anti-braquistiquios o *contre-rejets*<sup>55</sup>, que otorgan valores absolutos y destacados a las expresiones que encierran. Dos braquistiquios, en los versos I, 17 y 32, que resultan paralelísticos, pierden sus potencialidades de énfasis: «es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos» y «y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris», además de que en el último caso se pierde la rima o epífora de «iris», que cierra también el verso siguiente: «cantando como yo. Adiós,

<sup>55</sup> Véase a este respecto LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis: «*Contre-rejet* o Antibraquistiquio en la poesía española del siglo XX. Terminología, concepto y efectos». *Neophilologus*, 2012. Versión online: <http://www.springerlink.com/content/h1h1149083h55787/>

iris, iris». Igualmente, el braquistiquio de I, 462: «y no se nos acaba nunca. ¡Amor,» deja de ser el subrayado de una exclamación gozosa en la prosa, como lo es en el verso en posición final.

En cuanto a los antibraquistiquios, el del verso I, 43: «una isla flotaba entre los dos, / en los dos y en ninguno, y *una gota* / de alto iris perla gris temblaba en ella», el sintagma «y una gota» se interpreta inicialmente como adición a «una isla», pero resulta ser el sujeto del siguiente verso, produciéndose una doble lectura en la versión original que en la prosa desaparece por completo.

Especialmente llamativos son los dos antibraquistiquios consecutivos de I, 55-57: «en la luz, más que vivir como vivimos, *más* / que quedarse sin luz, *más que* / dormirse y despertar?». Acaba el primer verso citado con el adverbio de cantidad «más», que se interpreta de una manera absoluta, casi una interjección o petición de plenitud, pero que resulta ser un mero adverbio de comparación con sus complementos cuando hacemos una lectura prosaica. Y lo mismo ocurre, incluso de manera más violenta, con el «más que» del segundo verso, en el que destaca el efecto de suspensión que gana la partícula comparativa al final de verso, efecto que se esfuma por completo en la prosa.

Desaparece también el interesante juego de antibraquistiquios consecutivos de los versos I, 207-211: «unamos con amor. El mar no es / más que gotas unidas, ni el saber / que palabras unidas, ni el amor / que murmullos unidos, ni tú, cosmos, / que cosmillos unidos. Lo más bello / es el átomo último», que producen una lectura escalonada y sincopada de los versos, creando una gran tensión que se relaja en la prosa, con la eliminación además de un verso en el texto definitivo.

Efectos similares tenemos en los versos 125, 140, 150, 155, 163, 191, 193, 198, 281, 286, 292, 293, 331, 349, 429, 448, 455 del primer fragmento, y en los versos: 15, 25, 29, 38, 41, 47, 53, 58 del segundo fragmento. Como se ve, en proporción en el fragmento segundo abundan más los encabalgamientos que en el primero.

La desaparición de la pausa versal conlleva también la pérdida de los efectos producidos por la epífora, cuando esta no depende de la sintaxis sino de la estructura del verso. Por ejemplo, en I, 94-95: «es fin, pues que se vuelve / contra nosotros, y el fin

nunca se nos vuelve», se mantiene la epífora que depende de la pausa sintáctica: «nosotros», que viene del verso anterior, pero la idea de «volverse» con la repetición en epífora se pierde en la prosa al quedar el primer «se vuelve» seguido inmediatamente de su complemento. Además hay que observar que en este último verso, en el que se detecta una irregularidad (es tridecasílabo pero la acentuación no se ajusta al patrón esperado), el poeta introduce un adjetivo «el verdadero fin», que no regulariza el verso.

En I, 101-102, la epífora: «con lo suyo, en lo suyo, verde y oro, / sin mejor en lo verde que en el oro» queda totalmente destruida porque la prosa acorta el primer verso y cambia el orden del segundo para que no quede «oro» en última posición: «con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde». Igualmente en I, 394-395: «¡Otra vez tú, otra vez la primavera, / la primavera en medio de la primavera!», tanto la anadiplosis como la epanadiplosis quedan eliminadas con la supresión del segundo verso. Se diría que en ambos casos hay una huida de la simetría y de las repeticiones demasiado evidentes o que suenan más a «verso».

Igualmente se eliminan anadiplosis y epanadiplosis en I, 138: «veneno todo, y el veneno»; y en I, 325-326: «el contorno en penumbra alrededor; / y alrededor, después, todos los círculos» donde se suprime «y alrededor».

Para evitar de nuevo la epífora o sensación de rima, en los versos I, 14-16, que acaban respectivamente con «ignora / ignoro / ignorar» el poeta sustituye el orden en el último caso y en la prosa se lee: «lucha entre este ignorar y este saber».

Se puede relacionar la desaparición de la pausa versal con los abundantes cambios de puntuación que se dan en el paso a la prosa<sup>56</sup>, pues el reforzamiento de las pausas sintácticas viene a compensar la desaparición de dicha pausa. Por ejemplo, la coma que cierra el verso I, 58 se sustituye en la prosa por un punto y coma para evitar, en la medida de lo posible, la sinalefa entre versos en la prosa. Igualmente, en el verso I, 5, tras «lo que veo» no hay coma en la versión original, pues el final de verso indica

<sup>56</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel: «Verso y prosa...», *cit.*, pp. 159-161.

una pausa que debe hacerse explícita en la prosa con una coma. En el verso I, 148 se añade coma entre «baja, honda», para que quede claro en la prosa que no hay sinalefa. Este cambio de coma por punto y coma se ve también en el verso I, 359. En el I, 389 el cambio es mayor, pues se sustituye un punto y coma por punto, para hacer más fuerte la pausa y evitar sinalefa entre versos, como ocurre en I, 166-167, I, 322-323 y en otras ocasiones, lo que indica una clara tendencia en este sentido.

Como variante de este fenómeno podemos considerar el caso de la sustitución de la conjunción «y» por una coma al final del verso anterior en I, 275: «No lo supiste / y yo soy quien lo sé, desobediencia», que queda en prosa: «No lo supiste, yo soy quien lo vio». La misma razón probablemente llevara a Juan Ramón a modificar el verso I, 216: «y qué viento más plácido levanta / esas nubes menudas al cenit», que queda en la prosa: «¡y qué viento más plácido levantan esas nubes menudas al cenit». Mientras que el «viento» es sujeto de «levanta» en el verso, en la prosa pasan a serlo «esas nubes» con el cambio de persona verbal, con la clara intención de que no exista la posibilidad de hacer sinalefa en la lectura seguida y así poder conservar el ritmo de los dos endecasílabos incluso en la prosa.

En este ámbito habría que preguntarse también si la proliferación y añadido de exclamaciones (acabamos de ver un ejemplo) en el texto en prosa, mucho más numerosas que en el verso, no viene originado por el deseo de compensar el énfasis entonativo que se pierde con la disposición versal.

La pérdida de la pausa final de verso conlleva, además, la supresión de la rima, que como Miguel Ángel Márquez ha demostrado está más presente en *Espacio* de lo que se creía<sup>57</sup>. Ya hemos visto los casos de epífora-rima que Juan Ramón tiende a evitar, modificando el orden de los versos, quizá con la intención de deshacer cualquier rastro de rima al oído en la prosa. Esto explicaría también la inversión de los términos en el verso I, 410: «consuelo universal de hombre y mujer» por «consuelo universal de mujer y hombre» en la prosa, para evitar la rima con «ayer», que cierra el verso 408.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 169-174.

La pérdida de la cesura en los alejandrinos también contribuye a la desaparición de algunos matices como el quiasmo de I, 2, reforzado por la pausa entre hemistiquios: «tengo yo. Yo tengo», que pierde gran parte de su fuerza en la prosa.

Pasamos ahora a otros fenómenos métricos: los hiatos y las diéresis, que se pierden en la prosa al no ser necesario ir contra la tendencia natural del lenguaje para ajustar la lectura al ritmo silábico. En el verso estos dos fenómenos sirven, cuando están bien utilizados, para dar énfasis a alguna palabra y ofrecer algunos efectos estilísticos de carácter icónico de separación o partición. Tales énfasis y efectos se pierden en la versión en prosa.

En los versos I, 14-15 nos vemos obligados a hacer hiato justo delante de las dos apariciones del pronombre demostrativo «ése»: «yo lo sé más que-ése, y si lo ignora, / más que-ése lo ignoro» para que queden endecasílabo y heptasílabo. La intención de Juan Ramón parece clara al repetir el fenómeno en tan poco espacio: poner énfasis en el pronombre para reforzar el contraste yo / ése. Este efecto corre el riesgo de perderse en una lectura prosaica, en la que el hiato tiende a diluirse o incluso desaparecer, y en ningún caso pide una lectura tan enfática como lo hace el verso. Podemos pensar, por tanto, que Juan Ramón contemplaba en su mente que el lector percibiera ese efecto al reconocer metros en la prosa, pues en la lectura que él mismo hace del poema, de carácter prosaico, marca claramente el hiato aquí para responder a ese énfasis.

En el verso I, 20 tenemos el mismo caso, pues para que quede un endecasílabo debemos leer con hiato «como yo, como-almas, como cuerpos», pero en la grabación no hace hiato y además lee «alma» en singular. Quizá aquí no hace el hiato porque apenas hay efecto contrastante y el énfasis en «alma» tampoco aporta mucho al significado, pues el contraste alma/cuerpo está asegurado por la sintaxis.

En el verso I, 25 hay que hacer hiato en «sólo con lo que-es producto de lo vivo» para que nos quede un alejandrino o tridecasílabo, con el consiguiente énfasis en «es». Aunque en este caso queda menos claro, parece que Juan Ramón es consciente de este pequeño énfasis en su lectura del poema.

El verso I, 36 presenta el siguiente problema: en la versión en

verso tenemos un pentadecasílabo: «¿Qué cosa es este amor de todo, cómo se me ha hecho?» que se convierte en tridecasílabo en la versión en prosa al eliminar «cosa», pero en ambos casos hay que deshacer la sinalefa «me ha hecho» poniendo énfasis en «hecho» para que nos dé una medida justa, y el poeta lo recita así en su versión leída.

En el verso I, 40: «en clara plata oro inmensidad», para que quede endecasílabo hay que hacer hiato entre «plata oro», así que en la versión en prosa Juan Ramón añade una coma para forzar la lectura con hiato, lo que en el verso se desprendía de la medida, y parece que en su lectura hace un pequeño hiato. Igualmente en el verso I, 42 hay que hacer hiato para tener un endecasílabo: «una-*isla* flotaba entre los dos», pero aquí no es perceptible el hiato en su recitado. Igualmente en I, 47, («A esa isla, ese iris, ese canto») donde también aparece «isla» hay que hacer algún hiato para la medida del endecasílabo y lo esperaríamos probablemente en «*esa-isla*» para señalar la insularidad, sin embargo en su lectura Juan Ramón hace énfasis e hiato en «iris». Esto es coherente con una lectura del verso anterior «una gota / de alto iris perla gris temblaba en ella», que en el verso resulta endecasílabo si hacemos todas las sinalefas, pero Juan Ramón parece pronunciarlo sin ninguna sinalefa dando lugar a un tridecasílabo. También en I, 233: «y nuestra eternidad. El riachuelo iba» que nos daría un endecasílabo si hacemos todas las sinalefas Juan Ramón lo lee con diéresis e hiato: «*riachuelo-iba*» para que quede un tridecasílabo. En I, 363: «Y todo debe ser o es alzarse a dios», habría que leer con hiato y énfasis: «*ser o-es* alzarse». No estamos seguros de si Juan Ramón lo hace en la grabación, pero sí pone énfasis al introducir una gran pausa entre «ser» y «o es».

En cuanto a las diéresis, destacamos dos casos: en el verso I, 123: «qué *sü*ave (Villon), qué forma de las formas», y en I, 246: «por una *variada* dispersión». En ambos casos Juan Ramón lee con diéresis en su recitado, aunque esto no es significativo, ya que lo normal en el habla andaluza es hacer las diéresis.

En cualquier caso, esta tendencia a respetar los hiatos y las diéresis en una lectura que por otra parte (sobre todo en cuanto a los encabalgamientos) es claramente prosaica y que tiende a

eliminar rimas y simetrías nos indica que Juan Ramón no renuncia del todo a los elementos propios del verso que generan ritmo aun cuando escribe en prosa. Se diría que el poeta lee la prosa con las convenciones del verso en la mente, y que quiere forzar al lector a ello, como demuestra a la vez el hecho de reforzar en la prosa la puntuación para establecer así correspondencia con las pausas versales.

La aparición de hiatos y diéresis no es rara en el Juan Ramón del exilio. En el libro al que pertenece *Espacio, En el otro costado*, detectamos una presencia constante de estos fenómenos, por ejemplo: «pensando toda en mí-y solo en mí»<sup>58</sup>; «suelta-ola / sobra que no se-une»<sup>59</sup>; «Los ruidos normales después de las catástrofes»<sup>60</sup>.

Para provocar efectos de énfasis y de contraste, el poeta se sirve en las versiones originales de la aparición esporádica de versos breves, pentasílabos y más cortos; efectos que desaparecen por completo en la versión en prosa. Por ejemplo, en I, 352-354: «con su color, su forma, su canción, su jesto, / su ojo, / su comprensión hermosa», el elemento «ojo» queda destacado por ocupar un solo verso, mientras que en la prosa pasa a ser un componente más de la enumeración. Y en I, 423-424: «¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto! / El canto...», el énfasis del trisílabo aislado queda reducido en la prosa. En ambos casos podríamos medir los versos breves con los precedentes y nos darían respectivamente un pentadecasílabo y un tridecasílabo.

Los cambios que se producen en el léxico y en la sintaxis en las dos versiones son mínimos y el poeta los hace manteniendo casi siempre el ritmo del verso original o adaptándolo a alguna de las medidas habituales en el poema. Por ejemplo en I, 207 leemos un endecasílabo: «unamos con amor. El mar no es», que se ve alargado en la prosa de la siguiente manera: «unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es», prolongación que da un verso de 17 sílabas que sobrepasa con mucho la medida inicial pero que respeta el patrón métrico acostumbrado en el poema, pues su primera parte es un tridecasílabo y el resto tiene una acentuación llana.

<sup>58</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Lírica de una Atlántida. cit.*, p. 45.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 47.

En I, 100: «qué raudo, y él qué insigne», el añadido de «era» tras «raudo» hace pasar el verso de heptasílabo a eneasílabo.

En I, 227 el tridecasílabo o alejandrino a la francesa: «todo ve con la luz de dentro, todo es dentro», cuando en la prosa se transforma la construcción en una pasiva refleja: «todo se ve», también se sustituye la preposición «a la luz de dentro» para que se mantenga la medida original.

Lo mismo sucede en I, 268, donde el cambio sintáctico de «di, el ideal; qué eres ahora» a «el ideal, y di, qué eres tú ahora» supone el paso de un eneasílabo a un endecasílabo; en I, 334 donde de un endecasílabo: «si dejáramos serlo. Y si dormimos» pasamos a un tridecasílabo: «si serlo lo dejáramos. Y si dormimos». El cambio de «di» por «tú» en I, 381 mantiene igual la medida; y en I, 431 del endecasílabo: «los oye, se echa al suelo, y calla y sueña» resulta un tridecasílabo con el añadido final de «ante ellos». En II, 15 el verso: «de mi calle Rascón, conmigo, y tengo» añade «abierta» que convierte un endecasílabo en un tridecasílabo.

Incluso cuando Juan Ramón decide cambiar una palabra por su opuesto, como en el verso I, 49: «Qué quietud en las plantas al sol puro», por «inquietud» en la versión en prosa, la medida se mantiene.

En un caso el poeta añade una oración entera en la prosa. Ocurre tras el verso I, 458, y lo hace respetando la estructura de eneasílabos que domina el contexto y por tanto el ritmo del fragmento. Y finalmente el último verso del fragmento I: «y lo que hace el amor no acaba nunca» pasa a «y lo que haces, amor, no acaba nunca», sin alterar la medida del endecasílabo, como no cambia el ritmo la alteración del verso inicial del fragmento segundo: «para acordarme de por qué he vivido» a «y para recordar por qué he vivido».

A veces, cuando el verso de partida ya es irregular, como I, 55: «en la luz, más que vivir como vivimos, más» la alteración no modifica tampoco la irregularidad de la medida: «en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse...», decisión en la que pudo influir lo violento del encabalgamiento.

Con todo, el fenómeno más curioso se da cuando la prosa corrige versos que eran defectuosos en la versión original en verso,

de manera que el texto en prosa resulta paradójicamente mejor medido que el original en verso.

Tomemos I, 116, que en la versión de 1943 dice: «el ruiseñor es un calumniado prólogo», lo cual no se ajusta a medida alguna a no ser que hagamos diéresis en «rüiseñor» y énfasis en «es», y en cualquier caso el verso suena desafortunado en su contexto. Con un mínimo añadido, sin embargo, la versión en prosa nos da un alejandrino a la francesa perfecto «el ruiseñor es sólo un calumniado prólogo», con acento en sexta. El añadido del adverbio proviene probablemente de que ese mismo adverbio se ha quitado del verso I, 119, que en la prosa da un eneasílabo perfecto: «El músico mayor la ahuyenta», lo que en la versión en verso era un alejandrino algo forzado en la medida: «El músico mayor tan solo la ahuyenta». Y los dos versos que siguen a I, 116: «¡Qué letra, / luego, la suya!» que pueden entenderse como un trisílabo y un pentasílabo o un octosílabo si consideramos que forman una sola unidad métrica en dos líneas quedan resueltos en un endecasílabo perfecto en la prosa: «¡Qué letra universal, luego, la suya!».

En I, 435 el verso: «Inmensidad, en ti ahora vivo», que podía ser problemático con respecto a la medida queda como un endecasílabo sin problemas tal y como aparece en la prosa: «Inmensidad, en ti y ahora vivo».

En I, 450-451 la medida es también dudosa en el texto original: «para que sea más inmenso yo, / tú», con el tú ocupando un solo verso de manera enfática. Sin embargo, tal y como aparece en la prosa, acabado en «y tú seas», tenemos un tridecasílabo sin problemas. Poco después, en I, 453, otro verso problemático en cuanto a la medida: «y todo para todos, para mí. Yo, universo inmenso», con el añadido de un «yo» en la prosa nos da un verso compuesto de endecasílabo y heptasílabo de medida clara: «y todo para todos, para mí, yo. Yo, universo inmenso».

En I, 77-78: «delicado presente de oro ideal, / a un amor virgen» se producen dos cambios. El primer verso pasa a «dedicado presente de oro de ideal», donde de una medida algo problemática pasamos a un tridecasílabo sin problemas, además de reforzar el sonido dental con la sustitución de «delicado» por «dedicado». En el segundo verso, el poco cuerpo métrico del

pentasílabo queda ampliado: «a un amor virjen, a un amor probado» y convertido en un endecasílabo con acentos en 4 y 8.

Vemos, pues, que en general los cambios que introduce Juan Ramón Jiménez en la versión en prosa o mejoran el verso como tal verso o no alteran la medida métrica o se ajustan y modifican de manera que a pesar del cambio sintáctico el metro siga siendo el mismo. Ello nos obliga a tomar al poeta al pie de la letra cuando dice que la versión definitiva de *Espacio*, como la de otros poemas, no es más que la prosificación del texto original en verso, debido a las escasas modificaciones en el trasvase. Por eso no es nada descabellada la forma de actuar de Sánchez Romeralo en su edición de *Leyenda* al poner en prosa gran parte de los poemas originales en verso libre, aunque Juan Ramón no nos haya dejado ninguna versión en prosa de ellos.

Notamos, no obstante, grandes contradicciones y criterios encontrados a la hora de interpretar este gran poema como prosa o como versos camuflados en prosa. Por una parte Juan Ramón lee la producción de esa época, y no solo *Espacio*, como si estuviera leyendo prosa, principalmente porque no respeta la pausa métrica ni hace la más mínima pausa en los encabalgamientos. Si lo escuchamos leer sin tener el texto en verso delante podemos captar algunos patrones métricos aislados pero la sensación que nos da es la de alguien leyendo un texto en prosa.

A pesar de ello el poeta no renuncia a las posibilidades expresivas que otorga el verso y que se pierden en la prosa. Bien es verdad que con la eliminación de la pausa versal desaparecen los efectos de epíforas, rimas, anadiplosis y epanadiplosis que hemos visto, y que él mismo contribuye a esa pérdida al alterar versos para evitar simetrías, rimas y construcciones repetitivas que recuerdan al verso. Pero por otra parte, en su lectura prosaica Juan Ramón hace uso de hiatos, pausas dentro del verso y énfasis para conseguir ciertos efectos expresivos, además del hecho de reforzar la puntuación para alcanzar en la prosa un efecto similar a la pausa versal; pero sobre todo llama la atención el hecho de que los escasos cambios que introduce en su poema o respetan, en general, el metro del original o incluso mejoran versos que en el texto poético presentaban dificultades de medida.

Teniendo esto en cuenta, surge la última cuestión: ¿es posible encontrar patrones métricos en el «Fragmento tercero», nunca publicado (y quizá nunca escrito) en forma de verso? Ràfols nos propone la versificación de su inicio<sup>61</sup>:

«Y para recordar por qué he venido,»	[11]
estoy diciendo yo.	[7]
«Y para recordar por qué he nacido,»	[11]
conté yo un poco antes, ya por la Florida.	[12]
«Y para recordar por qué he vivido,»	[11]
vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes,	[9]
antes de una guerra, en España,	[9]
del mundo. ¡Mi presentimiento!	[9]
Y entonces, marenmedio, mar, más mar,	[11]
eterno mar, con su luna y su sol	[11]
eternos por desnudos, como yo,	[11]
por desnudo eterno;	[7]
el mar que me fue siempre vida nueva,	[11]
paraíso primero, primer mar.	[11]
El mar, el sol, la luna, y ella y yo,	[11]
Eva y Adán, al fin y ya otra vez.	[11]

La tendencia al endecasílabo sigue siendo clara, aunque, a la vista de lo que he expuesto yo haría algunos ajustes a las medidas propuestas por Ràfols. Por ejemplo, el verso 4 puede leerse como un tridecasílabo si hacemos hiato entre «poco—antes». Habría que plantearse si los versos 6-7 no quedarían mejor como endecasílabo más heptasílabo: «vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes / de una guerra, en España». El endecasílabo 10 tiene irregularidad acentual tal y como lo plantea Ràfols, irregularidad que se puede solucionar haciendo pentadecasílabo el verso anterior: «Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar». Y el verso 13, que no es en realidad un heptasílabo a no ser que hagamos un violento hiato, quedaría eneasílabo si le añadimos el final del verso anterior: «como yo, por desnudo eterno».

Realmente, Juan Ramón se acerca en *Espacio* a ese ideal de indistinción entre el verso y la prosa al que decía aspirar en sus declaraciones poéticas, ya que en la prosa aparecen constantes rastros del verso, como puede comprobarse en la posibilidad

<sup>61</sup> RÀFOLS, Wifredo de: «On the genre...», *cit.*, p. 380.

de versificar partes del fragmento tercero. El ejemplo de ejecución que nos da en sus grabaciones es claramente prosaico en lo fundamental (omisión de la pausa versal), pero tenemos la sospecha, por lo aquí visto, de que el modelo de ejecución que pretende para *Espacio* conserva muchas características del verso medido.

Podemos, por último, plantearnos si la pregunta sobre el carácter de prosa o verso camuflado de *Espacio* carece de sentido desde el momento en que la hacemos, según la distinción del propio poeta, desde presupuestos literarios y no poéticos. Dicha pregunta deja de tener validez aplicada a un texto que no pretende ser «literatura» ni «poesía cerrada» sino lírica esencial y abierta.