

Espacialidad en la poesía inauguradora del destierro de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas

Lucía Cotarelo Esteban

(luciacotarelo@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Aproximación a dos aspectos del género poético entrelazados (uno esencialista, relativo a la cualidad espacial, y otro estético, acerca de la reelaboración de las doctrinas finiseculares) a la luz de un tercer determinante histórico: el destierro. El estudio de la obra última de Juan Ramón y Salinas revela dos vías poéticas: una topográfica y otra ligada a un proceso imaginativo y de conciencia, ontológica.

Abstract

This is an approach to two linked poetical features (an essential one, about spatiality, and an esthetic one, about the turn of the century poetics evolution), in view of a third historical determinant: the exile. A review of the last works of Juan Ramón Jiménez and Pedro Salinas shows a bifurcation between real, topographic spaces and created, ontological spaces.

Palabras clave

Pedro Salinas
Juan Ramón Jiménez
Poética
Espacio
Destierro
Estados Unidos

Key words

Pedro Salinas
Juan Ramón Jiménez
Poetics
Space
Exile
United States

AnMal Electrónica 43 (2017)
ISSN 1697-4239

DESDE LA POÉTICA DEL ESPACIO
HASTA LAS MODERNAS TEORÍAS SOBRE GEOPOÉTICA

Topoanálisis de la inmensidad íntima

En *La Poétique de l'espace* crea Bachelard un discurso cruzado de enfoques filosóficos diversos, que van desde la retórica hasta la ontología, la fenomenología e

incluso el psicoanálisis. Bachelard comienza indicando su aspiración a desentrañar una «fenomenología de la imaginación», lo cual traduce como «estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge de la conciencia» (1957: 9). Para iniciar un análisis razonado de esta idea, conviene remitirse a una zona más avanzada del estudio, donde Bachelard explica su concepción de imagen en oposición a metáfora: «La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente de ella [...] todo lo más una imagen fabricada»; la imagen, por otro lado, es «obra pura de la imaginación absoluta» con capacidad para revelar «un estado de alma» (1957: 107-110). La imaginación-conciencia poética es capaz de percibir la realidad que la rodea de un modo profundo y exquisitamente sensitivo que excede las limitaciones físicas de las ciencias, desplegando gracias a un poder creativo único una serie de resonancias metafísicas: las imágenes poéticas (1957: 28). La imagen poética es entendida, por tanto, como entidad con una «realidad específica» configurada por una conciencia inauguradora de nuevas formas, no descriptiva o sustitutiva de otras entidades.

Introducidos estos primeros conceptos, entre los que interesa especialmente el de una conciencia creadora-inauguradora, Bachelard ensarta otra idea clave, la del espacio de lenguaje: «la imagen aislada, la frase que la desarrolla, el verso o estrofa donde la imagen poética irradia, forman espacios de lenguaje que un topoanálisis debería estudiar» (1957: 19-20). La conciencia inaugura realidades al inaugurar imágenes, y con ellas, mundos nuevos: «Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo [...] actos creadores del poeta que expresa el mundo, un mundo que se abre a nuestros ensueños» (1957: 79). El término *topoanálisis* es definido más adelante como «estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima» (1957: 38). La imaginación-conciencia crea imágenes que constituyen nuevos espacios de lenguaje a través de su particular captación del espacio real y su poder creativo.

Todos estos planteamientos filosóficos iniciales son aplicados a lo largo de *La Poétique de l'espace* a una serie de entornos más concretos y ceñidos al principio, vastos y al borde de lo inaprehensible después: el cajón, la miniatura, el nido o la casa; la inmensidad íntima, la dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera, o lo redondo universal. Planteamientos todos que parten de una hipótesis primera que liga lo inasible a lo espacial concretizado: «El inconsciente está albergado» (Bachelard 1957: 40).

Al estudiar fenomenológicamente los valores de la intimidad que ofrecen los espacios interiores, Bachelard se sirve de la casa, estancia clave donde se alcanzan «las virtudes primeras, aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar» (1957: 34). La casa es espacio del refugio del inconsciente y del recuerdo pasado, es universo, verdadero cosmos del individuo; la casa es también espacio de centralización del ser humano, sin el cual sufriría una dispersión; espacio atemporal que comprime y conserva los tiempos pasados del recuerdo, que sólo puede revivirse a través del espacio; espacio onírico y misterioso, que rehúye de las descripciones. Y a pesar de la aparente rivalidad que puede existir entre este microcosmos que parece ser la casa y el universo, ésta puede ser superada en cierto modo, pues «en todo sueño de casa hay una inmensa casa cósmica en potencia [...] una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa» (1957: 93).

De estas semillas teóricas nace el concepto de «la inmensidad íntima»: la inmensidad funciona como categoría del ensueño, uno nutrido de diversas realidades captadas, entre las que revela una especial inclinación por la contemplación de la grandeza, «un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito» (1957: 220). El ensueño de inmensidad funciona como movimiento psíquico del hombre inmóvil y meditativo, ajeno a la descripción y a la captación sensible de elementos físicos —«los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya...» (1957: 227)—, aunque motivado por ellos, que expresa «la grandeza oculta, una profundidad» (1957: 223)¹: todas estas cuestiones se relacionan directamente con el simbolismo, y en cierto modo así lo deja entrever Bachelard al ofrecer algunas citas de poetas y filósofos finiseculares, en ocasiones afines a esta ideología estética, entre ellos más de una vez Baudelaire. El hombre ilimitado es vinculado una y otra vez a los espacios naturales, especialmente los «bosques de símbolos» baudelerianos, en palabras que remitirán después insistentemente a las de Juan Ramón Jiménez:

¹ Así lo declara Baudelaire en sus *Diarios íntimos*: «En ciertos estados de alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo, por corriente que sea, que uno tiene bajo los ojos. Se convierte en símbolo» (cit. por Bachelard 1965: 231).

El bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico (Marcault y Thérèse, *L'éducation de demain* [Bachelard 1957: 222]).

Habitantes delicados de los bosques de nosotros mismos (Jules Supervielle [Bachelard 1957: 222]).

En el bosque estoy en mi ser entero (René Menard, *Le livre des arbres* [Bachelard 1957: 225]).

Yo contemplaba el jardín de maravillas del espacio con la sensación de mirar en lo más profundo, en lo más secreto de mí mismo: y sonreía ¡porque nunca me había soñado tan puro, tan grande, tan hermoso! En mi corazón estalló el cántico de gracias del universo (Milosz, *La amorosa iniciación* [Bachelard 1957: 227]).

La experiencia de existir crece de manera exponencial —alcanzando una sensación de totalidad— en este contacto natural que incita a la vastedad, una forjada también gracias a las correspondencias baudelerianas que reúnen realidades opuestas e impresiones sensitivas muy diversas. La inmensidad no es ya nacida únicamente de la contemplación de lo vasto, sino de una introspección igualmente vasta: es parte del ensueño, y por ello imposible que su único origen sea el mundo que se ofrece a los sentidos. De esta tendencia natural de la ensoñación del ser humano a la inmensidad, se deriva también un deseo de plenitud que conlleva fundir facetas antagónicas que determinan al ser, como ocurría con las correspondencias baudelairianas: el antes y el después, aquí y allí, fuera y dentro: «se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones» (1957: 251). Como indica Henri Bosco, *Hyacinthe*, «[En la llanura] estoy siempre en otra parte, en otra parte flotante, fluida. Largamente ausente de mí mismo, y en ninguna parte presente» (Bachelard 1957: 242). Y como última consecuencia, esta experiencia deviene inevitablemente redondez, un concepto que, una vez más, rescata y reitera numerosas veces Juan Ramón Jiménez, como podrá apreciarse en secciones sucesivas:

Toda existencia parece en sí redonda (Karl T. Jaspers, *Von de Wahrheit* [Bachelard 1957: 271]).

Le han dicho que la vida era hermosa. No. La vida es redonda (Joë Bousquet, *Le meneur de lune* [Bachelard 1957: 271]).

Con estas dos últimas citas nacen al fin dos actitudes diferentes que sirven como antesala de lo que después se dirá sobre Pedro Salinas y Juan Ramón Jiménez: Bachelard habla de la confusión que genera el verbo *parecer* en la primera cita, manteniendo así una diversificación entre realidad y apariencia, que se resuelve en la siguiente cita que selecciono, donde se encuentra una vez más la confusión de la apariencia, pero al fin la rotunda verdad: «la vida es redonda»: «No se trata en efecto de contemplar, sino de vivir la existencia en toda su calidad inmediata. La contemplación se desdoblaría en ser contemplante y ser contemplado. La fenomenología en el campo restringido en que la trabajamos, debe suprimir todo intermediario, toda función superpuesta» (1957: 273). Si el joven Juan Ramón ofrecía en 1916 una contemplación del mar y de la ciudad en el *Diario de un poeta recién casado* que invitaba a una simbolización todavía algo primitiva, Salinas alcanzaba en su poesía de exilio más natural, *El contemplado*, un estadio más en el camino hacia lo absoluto, nacido todavía de la contemplación, pero una alucinada y metafísica que permitía al yo experimentar una relativa alienación a través del contacto trascendente con la naturaleza, y una experiencia de armonía capaz de ofrecer una paz profunda y sensación de plenitud. El tercer paso lo dio, como el primero, Juan Ramón: el mar de *El contemplado*, camino hacia lo ulterior pero impedimento para un contacto total —en tanto que contemplador y contemplado siguen siendo dos entidades distintas, aunque ya intensamente vinculadas—, desaparece; el yo poético alcanza el postrero paso al dejar de sentir la inmensidad como algo ajeno: «Lo universal es lo propio», sentenciará Jiménez (Gullón 1958: 108), lo de fuera fundido con lo de dentro, lo de dentro como acogedor de lo de fuera; el tiempo detenido y la soledad, y la redondez perfecta y absoluta de la experiencia mística de la plenitud, que si bien nacía, como para Salinas, de la contemplación natural, llega a un estadio posterior gracias a la operante «conciencia ensoñadora» —en términos de Bachelard— de Jiménez.

El hábito de la contemplación y los paisajes discursivos

En una línea filosófica argumentativa diferente, Pardo define los espacios como una serie de imágenes sin un propósito específico, significados en sí mismos imposibles de experimentar por el ser humano, que son vinculadas a través del

tiempo —como sucesión creadora de significado— configurando la historia del ser. Los espacios se imprimen en el ser, el sujeto es «recipiente» del espacio, pero éste continúa siendo un elemento exterior «que el lenguaje no puede traducir, que jamás reside en las articulaciones del discurso» (1991: 22). Probablemente sea en los tiempos de crisis finisecular y bélica de la primera mitad del siglo XX donde Pardo sitúa el desmoronamiento de la Historia, suponiendo el desprendimiento de los espacios de esa línea temporal que los abandona, transformándolos en «imágenes sin trabazón, símbolos ilegibles» para el ser humano. La cuna de esta destrucción la ubica Pardo, siguiendo al escritor austriaco Peter Handke, en los Estados Unidos:

el territorio donde la ausencia de naturaleza [...] ha alcanzado su cénit: apoteosis de la sociedad industrial y del consumo de masas, y ocaso no sólo de la Naturaleza² con mayúscula, sino de la naturaleza humana [...] reino, por tanto, de la alienación (1991: 27).

Fin de los espacios naturales en pos de los industriales, y fin de la esencialidad de los elementos del universo, nihilismo subversivo del sentido más profundo y trascendente que organizaba el mundo. El motivo es explicado por Pardo:

Mientras los signos conviven con la naturaleza, son signos de la naturaleza, significan la naturaleza de las cosas; cuando la naturaleza desaparece, eclipsada por la ebriedad de signos omnipresentes, los signos se convierten en designaciones sin *designatum*, y dejan pues de ser signos, de significar (la naturaleza de las cosas), dejan de hablar para devenir cosas, cosas extrañas en y a sí mismas. [...] El paseo por los EE. UU. es como el recorrido por el tejido destruido de un mundo en ruinas: los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores [...] cadáveres semióticos sin significado (1991: 28).

El resultado de esta situación es el nacimiento de una nueva poética que surge de la admiración de esos signos mudos de la civilización moderna, términos con los que Pardo parece aludir a las poéticas vanguardistas.

² *Naturaleza* hace referencia a la tercera acepción del *DRAE*, «Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo», mientras que *naturaleza*, con minúscula, es relativa aquí a la primera acepción, «Esencia y propiedad característica de cada ser».

Para rescatar esa naturaleza originaria de la «exterioridad insignificante y brutal del sinsentido» en la que se ha convertido, es preciso recurrir a su lenguaje propio, uno distinto al del explicativo discurso humano, incapaz de aprehender toda la significación latente: el lenguaje de la naturaleza (Pardo 1991: 30). Éste nace de la concepción del espacio mismo —el paisaje— como lenguaje, constituido por «fuerzas inhumanas y extrahistóricas [...] que laten en su interior» (1991: 37) y que sólo la sensibilidad es capaz de apreciar, ligando una vez más la percepción de lo natural a lo irracional humano, pues «tales afecciones tienen que experimentarse fuera del tiempo, fuera de la historia, porque están fuera de la interioridad de la conciencia» (1991: 41).

El espacio es tiempo sin curso, solidificado —provocando una sensación de eternidad, no referida a una temporalidad sin fin, sino a una vivencia de intemporalidad en un momento presente, según teorizara Wittgenstein—, y formado por las expresiones de este lenguaje de la tierra. Pardo introduce los conceptos de *hábitat*, *hábito* y *tiempo concentrado*³ como elementos de la geografía física que son traducidos en una «geografía poética»; ésta busca hacer la historia de las formaciones discursivas según el modelo de las formaciones geológicas:

En lugar de intentar hacer la historia de las formaciones terrestres [...] según el molde de la Historia de los discursos humanos (occidentales), ¿por qué no, al contrario, hacer una historia de las formaciones discursivas [...] según el modelo de las formaciones geológicas? [...] Contemplar, en suma, los discursos como espacios, hacer geografía del lenguaje (1991: 49-50).

El lenguaje humano se configuraría de esta manera paisaje discursivo que recoge en sus palabras la historia de la humanidad de un modo distinto al convencional, con una significación nueva, afín a este nuevo método poético de la naturaleza que así como los límites de la historia, excede los de las ciencias. La «geografía» o «geografía radical» (Pardo 1991: 60) propone la estratificación de la

³ Pardo ofrece varios ejemplos para explicar estos conceptos: la lluvia cae sobre una montaña creando su agua, con el tiempo, un cauce: una huella; esta huella constituye una «memoria geográfica» en la montaña de ese paso de las aguas: para el agua, la huella creada es un hábitat; para la montaña, esa misma huella es un hábito. «Ese espacio, que es a la vez hábitat y hábito, concentra el tiempo, comprime el acontecimiento» (1991: 46).

espacialidad, dando lugar con ello a representaciones del espacio múltiples y heterogéneas, entre las cuales Pardo sitúa a la geografía poética. El poeta inventa en su discurso su pasado y su tierra, aunque no como creación primera surgida de su propia imaginación, sino como «retoque, recomposición» de un espacio previo no vinculado a la acción humana, sino a los hábitos y hábitats naturales.

La observación empírica hace surgir algo no empírico y no observable [...] el hecho de repetir la observación empírica acaba por mellar su insensibilidad [...] que el paisaje, a fuerza de chocar contra sus ojos, ha edificado en ellos un hueco en el que habitar [...] La repetición de la experiencia, de acuerdo con Hume, no cambia nada en el paisaje, pero crea hábito, da lugar a algo que no es empírico [...] el nacimiento de un hábito [...] es el nacimiento de un hábitat, de un espacio (Pardo 1991: 63-64).

Del hábito de la contemplación de un espacio natural exterior ajeno al ser humano –en tanto que imperturbable–, nace un nuevo contacto que, como el agua a la montaña, repercute con su fluir en la creación de una deformación en la sensibilidad del espectador: un hábitat. Del hábito el hábitat, y de ellos el espacio: un nuevo espacio en la visión del ser humano que se complementa con un espacio exterior a él en una convivencia armónica. Ese espacio creado por y en el ser a través del hábito es un paso más, sin duda, en el ejercicio de la contemplación, que excede la banal coexistencia entre ser humano y naturaleza, en busca de una fusión trascendente; es, quizás, y como ya refería anteriormente, el estadio en el que reposa la mirada de Pedro Salinas en *El contemplado*. Y a pesar de su meritorio alcance, uno anterior al logrado por Jiménez, en una visión realistamente utópica, pero poéticamente perfecta.

LA POESÍA INAUGURADORA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y PEDRO SALINAS

Jiménez y Salinas son hijos ambos de una misma estética simbolista y pura –sin soslayar las estéticas vanguardistas– que va reelaborándose en los años 30, 40 e incluso 50; hijos también de una España que alcanzó la República, se quebrantó en la guerra, y antes que marchitarse floreció en el exilio; hijos, en fin, de una poética espacial nacida de la conjunción de estas circunstancias. Ambos mantuvieron una compleja relación con el continente americano durante su exilio: América era para

Juan Ramón la libertad de la que no gozaba en España, y la cárcel que le negaba su amor-patria; para Salinas, más joven, más adaptable, era América motivo de admiración —por lo novedoso—, pero también de crítica, remanso de paz y belleza a veces. Si Salinas había poetizado ya antes sobre los elementos tecnológicos a los que se unió después el paisaje de los rascacielos, que sutilmente se dejaba percibir como trasfondo de sus últimas poesías amorosas, para Jiménez éstos eran acercamientos triviales al mundo del progreso que se le había abierto paso de manera imponente —física y poéticamente— en 1916, dando lugar a uno de los libros de cabecera de Salinas y sus compañeros del 27: el *Diario de un poeta recién casado*. En cuanto al espacio poético, no físico, ambos escritores coincidían en una idea esencial: la de la poesía inauguradora de mundos nuevos.

En la espacialidad de Juan Ramón se aprecia una evolución desde las últimas obras escritas en España y las primeras del exilio, y la última, *Dios deseado y deseante*. En ambos casos, es la poesía la que permite la inflamación en plenitud del sujeto poético hasta conformarse mundo en sí mismo. Sin embargo, esta idea del sujeto-mundo precisa una serie de matizaciones, pues pueden apreciarse unos primeros pasos en esta evolución desde un yo poético expandido, disperso, fusionado con el universo —naturaleza—, al que llamaré «yo-universo», y un segundo yo poético centralizado, concentrado, contenedor del universo, o «yo-conciencia». El motivo de esta evolución resulta parejo al de la casa de Bachelard, que llega a realizar su potencia de inmensidad íntima forjando una relación entre lo de dentro y lo de fuera: lo de dentro deja de salir de sí mismo para fusionarse con lo de fuera, como hace el «yo-universo», y pasa a entrar en sí mismo y a dar cabida también a la inmensidad, «yo-conciencia».

El mundo poético juanramoniano lo constituye, en principio, un yo poético que busca ampliarse y fusionarse con el universo, esto es, alienarse para pasar a formar parte de la naturaleza. Estos anhelos espaciales son impulsados por una creciente sensación de plenitud provocada por el contacto del poeta con la naturaleza inmensa que contempla, ya presente en *La estación total*. A través de esa contemplación y de sus anhelos de expansión, se configura el «yo-universo». La conciencia del ser pasa a ubicarse en el universo en una experiencia pseudomística, no como ente que precisa una colocación en él, ocupando un espacio propio dentro del mismo, sino fusionada con él. En la siguiente cita del poeta se encuentran algunos conceptos claves del apartado referido a las ideas filosóficas de Bachelard —naturaleza, casa, tierra,

fusión—. Es esa fusión universal la única que salva al ser —poeta— dividido por el exilio, la que repara la grieta dolorosa:

El que la hace con amor e idea (la poesía) consigue que la naturaleza asimile esa casa y a él con ella, asimilación que necesita del hombre su tierra y el hombre de su tierra como razón de ser [...]. No debemos estar pegados a nada, sino fundidos, y no debemos pegar nada con nada, sino fundirlo todo (Jiménez 1961a).

En esta anhelada fusión con el universo cuyo sentido de inmensidad constituye la base del poema «Espacio» encuentra Palau de Nemes una inclinación hacia la dispersión del ser común a numerosos poetas de la Modernidad. La singularidad de Jiménez no reside por tanto en esta actitud, sino en la que muestra en sus últimas obras:

En *Animal de fondo (Dios deseado y deseante)* el ser no se dispersa, se concentra en un círculo amoroso en el que participan todos los sentidos. El movimiento es de todo lo creador hacia el fondo del ser natural, la conciencia del poeta (Palau de Nemes [en Naharro-Calderón 1991: 249]).

La dispersión se salva en la obra final de Juan Ramón por una concentración del ser en su propia conciencia trascendida contenedora del universo: un microcosmos contenedor del macrocosmos. Ésa es la sensación de absoluto de la que hablaba Jiménez. El desdoblamiento del ser entre conciencia y universo se rompe para dar lugar a una conciencia que es universo en sí misma, una conciencia que es espacio, una conciencia que es infinito: inmensidad íntima. «Yo soy / el horizonte recojido» (Jiménez 1994: 19); «contengo / lo grande elemental en mí» (1994: 25); «El todo eterno que es el todo interno» (Jiménez 1999: 297). El «yo-conciencia» es el «hombre ilimitado» de Bachelard. La conciencia permanece en su hogar, en la casa que ha cumplido su potencia para hacerse inmensidad: la propia poesía. «Y lo primero que vemos, nuestro lugar en la vida, y lo más cercano de lo que en ella nos está esperando, son poesías, y entonces, sólo poesía» (Jiménez 1961a: 20). Lo espacial se concibe de este modo como faceta inherente a las potencias mentales, emocionales y creativas del sujeto poético. Pero de entre todo lo que cualquier crítico pueda decir sobre esta poesía, no hay nada más elocuente que la poesía misma, y que estas palabras del poeta:

Creo que este mundo es nuestro único mundo, y que en él y con lo que es de él, debemos alcanzar lo que nos sea posible. Pero ¿por qué no intentar hacer que nuestra conciencia contenga el infinito universo si puede? El hecho de que haya poetas que tengan intuiciones del infinito es prueba de su existencia; y cualquier imaginación que se dé dentro del hombre es humana. Estoy seguro de que en ese mundo en que vivimos y morimos hay una trascendencia inmanente, una trascendencia moral, y de que el poeta es el que puede comprender, contener y expresar esa inmanencia ilimitada (en Orson 1967: 194).

La conciencia juanramoniana es el espacio perfecto de armonización de todas las realidades —interior y exterior—: esto sucede porque todo lo que existe en el universo es belleza, y toda expresión de esa belleza es poesía; belleza y poesía universales son percibidas por el hombre gracias a su conciencia, forma de experimentar lo divino, que es «una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también, y al mismo tiempo», según dicta la «Nota del autor» a *Dios deseado y deseante* (Jiménez 2010: 259-261): «Eres dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso» (1999: 265). Gracias a lo divino, que invita a una orientación vertical de la mirada del yo —«Tú estás entre los cúmulos / oro del cielo azul, / los cúmulos radiantes / del redondo horizonte» (1999: 279)—, el poeta es capaz de percibir la totalidad del universo, conectando lo terrenal —el mar— con lo celeste —el cielo—, lo de fuera y lo de dentro que mencionaba Bachelard: su conciencia se hace contenedora de toda la belleza del mundo, el universo-belleza entra en el «yo conciencia» fundiéndose, y él se vuelve capaz de expresarla a través de la poesía. Esta fusión venía anunciándose durante toda la producción del poeta a modo de sino de plenitud inherente que al ser de sensibilidad elevada corresponde: «Esta conciencia que me rodeó / en toda mi vida, / como halo, aurora, atmósfera de mi ser mío, / se me ha metido ahora dentro. [...] La fruta de mi flor soy, hoy, por ti» (1999: 268); «Ahora yo sé ya que soy completo / porque tú, mi deseado dios, estás visible, / estás audible, estás sensible [...] porque eres espejo de mí mismo / en el mundo, mayor por ti, que me ha tocado» (1999: 274).

Salinas ya era, por su parte, consciente de este poder creativo de la poesía en su ciclo amoroso, donde quedó configurado un cosmos totalmente inédito. Esto, como ya se mencionó, lo distancia relativamente de Juan Ramón, pues al igual que concibe un escenario contemplado y un sujeto contemplador, distinguiendo siempre

un fuera y un dentro, concibe el mundo creado y el sujeto poético que lo habita como dos seres consecutivos. Una muestra especialmente reveladora de las nociones espaciales de Salinas son estas palabras introductorias a un estudio analítico de los mundos poéticos en la poesía española recogido en sus *Ensayos completos*:

Toda verdadera poesía supone necesariamente el lanzamiento de un mundo nuevo a la circulación [...] el mundo no es nada más que un sistema de relaciones entre las cosas [...] la poesía verdadera inventa o crea un orden de relaciones nuevas entre las cosas visibles e invisibles [...]. La poesía será, pues, una forma de relacionar, ya relaciones por obra de la razón, acercando cosas racionalmente relacionables [...] ya relaciones por virtud de la intuición poética pura, místicamente, ya lo haga por medio de lo que llaman el subconsciente (2007: 377).

Para mí todo el valor de un poeta está en razón directa de su capacidad para crear un mundo suyo [...] distinto del nuestro. La gran poesía es una proposición de traslado a otro mundo (2007: 278).

Ese mundo de lo poético no es uno, son varios, son muchos [...] lo que se llama poético tiene en sí un elemento profundamente variable [...] este elemento es el mundo poético (2007: 379).

Dos actos creativos consecutivos: el del poema, el de un mundo; dos mundos, uno real con unas relaciones y orden propio que lo cohesiona y mantiene su coherencia, y otro poético cuyo equilibrio lo brindan las relaciones que se establecen entre lo visible y lo invisible. Los métodos del poeta son diversos: razón, intuición, mística y subconsciente, en una línea muy adecuada a los heterogéneos discursos de finales del siglo XIX y principios del XX; también adecuadas a un discurso, esta vez al simbolista, están las relaciones –correspondencias baudelarianas– entre lo visible y lo invisible; Salinas, en ningún caso ajeno a la terminología ideológica de esta estética, como ya ha quedado probado, no usa en vano estas palabras tan reveladoras. De ellas cabe sin duda deducir una idea final: la del Simbolismo como estética de una poesía inauguradora. Tras estas palabras, Salinas inicia un estudio sobre las relaciones entre el poeta y la realidad, y el papel de los mundos poéticos en la historia de la literatura española desde los Siglos de Oro, donde dice que «nuestra gran poesía se constituye decisivamente» (2007: 380), recordando a aquel Juan Ramón que situaba precisamente en esa misma época al más temprano simbolismo, de la mano de san Juan de la Cruz: «Más que alemán por la música, o que inglés por

la lírica, como se dice, el simbolismo es, por San Juan, español» (Gullón 1958: 100). Garcilaso reemplaza el mundo bélico y dinámico en el que se desarrolla su vida real por uno natural y mitológico, puro por su limitación de elementos, todos ellos con carácter esencialista, realizando una depuración idealizada: un universo en el que «las cosas están como arquetipos de bellezas», contrapuesto al real (Salinas 2007: 381-382); fray Luis de León crea un universo cimentado «en el menosprecio, es decir, en la no valoración de lo que existe en el mundo» que revela su desconfianza en las bellezas mundanas —eco de unas bellezas superiores pertenecientes a un mundo ajeno al terrenal— y su deseo de alcanzar un espacio ideal «donde pueda contemplarse la verdad pura y sin velo alguno», contraponiendo de un modo platónico un mundo real de sombras y uno de las ideas, buscado en la poesía (Salinas 2007: 382-383); Góngora crea un mundo extraño, complejo y hermético por la insatisfacción que parece provocarle el mundo real, cuyos elementos están en su poesía «materialmente deshechos y estéticamente rehechos», creando una «superestructura estética», un mundo poético ideal (2007: 384-386), etc.

Dando un salto significativo en este estudio, Salinas llega hasta aquella actualidad suya que experimenta los efectos de la Modernidad, cuyas dimensiones se han visto enormemente ampliadas debido al progreso, dando lugar a una realidad que «se desarrolla en profundidades insospechadas [...] henchida de misterio y de dramatismo», pero un misterio diferente al que interesaba al Simbolismo: el misterio del progreso. «Hoy día la más poderosa reserva de fantasía y de imaginación está yacente en la realidad [...] vivimos hoy sumergidos en una red maravillosa de misterios novelescos, de monstruos normales, de prodigios explicados», que no focaliza su asombro en la creación divina —la naturaleza—, sino en la impresionante creación humana —lo tecnológico artificial— (2007: 391-394):

He aquí por qué me parece que podemos afirmar que las relaciones entre mundo poético y mundo real son hoy más dramáticas que nunca lo fueron. La realidad maravillosa, múltiple, cargada de elementos poéticos, se yergue e intenta colocarse, colocar su mundo real en ese espacio en que los poetas labraron siempre otro mundo (Salinas 2007: 394).

Este es el poder del mundo moderno que en su expansión acoge lo que antes era pura y únicamente poético —la esencia del misterio, e incluso el espacio literario—, capaz de combatir con el mundo poético por un lugar que no le

pertenece, venciendo a veces, como en la poesía de algunos fascinados vanguardistas como los futuristas. Sin embargo, estas reflexiones salinianas que parecen posicionarle de lado de ese mundo real filtrado o incluso convertido en lo poético, desplazándolo, pronto le llevan hasta una poesía «contra el racionalismo y contra el realismo» cargado de maravillas, maravillas explicadas, al fin y al cabo, defendiendo esa suprarrealidad del misterio. Queda con ella una esperanza para lo espiritual del mundo poético que el mundo real moderno no puede aportar.

Años después, en el ensayo «Otra vez la máquina», Salinas muestra su desencanto hacia esa realidad del progreso que atenta no sólo contra el mundo poético, en un plano figurado, sino también contra el propio ser humano, auto-destructivo a través de su creación deshumanizada –autodestructiva a su vez, en constante renovación, caduca y huera—:

Y, en los últimos 20 años, la poesía va a volver a oírse, pero no veremos la cara encendida del juglar que la canta. Tan solo un negro disco que, dando vueltas sobre una platina, quiere salvar, noria automática, la pura voz del fondo de la poesía [...] lo que se oye a través de esos extraños aparatos es voz sin boca, habla sin rostro, tono sin persona, voz deshumanizada (2007: 1411).

Tras la fascinación por el mundo del progreso de las primeras décadas del siglo XX, devino el desengaño ante la visión del horror por él provocado. El mundo poético creado permanecerá, tras las vanguardias, en un estadio más elevado que el del progreso, más poderoso gracias a su arraigo a lo largo de la tradición literaria, de la historia del ser humano, con más capacidad por su universalidad y su conexión con esferas inmateriales, mundo constructivo y no destructivo, mundo espiritual, y no material; no basado en lo tecnológico como el futurista, sino en lo trascendental, como el simbolista.

Espacio natural

Durante décadas, la crítica había venido afirmando categóricamente el inicio del gusto por el paisaje y la naturaleza en la literatura de mano de Rousseau y los románticos; sin embargo, ya el Unamuno de «El sentimiento de la naturaleza» (*Por tierras de Portugal y de España*) rectificaba esta «exageración» apuntando que, si

bien los antiguos no eran dados al paisajismo, sí que sentían los paisajes (Orozco 1968: 18)⁴, distinguiendo así estas dos actitudes frente al paisaje —descripción y sentimiento—, siendo ésta última de origen muy anterior a la época moderna. Los «cuadros de paisaje» fueron compuestos de manera irregular y escasa en la Antigüedad y en la Edad Media, y más habitual en el Renacimiento por su neoplatonismo exaltador de la naturaleza, pero no fueron creados de un modo más pleno hasta el Manierismo y el Barroco. Como temas comunes a todo el arte medieval y clásico aparecen el *hortus clausus*, el paraíso o el *locus amoenus*, caracterizados por la repetición de elementos y la adopción de un carácter simbólico-alegórico de los mismos. El sentimiento de la naturaleza, por otro lado, nació de una «atracción de índole espiritual [...] reacción innata y primitiva [...] lo que se ha llamado un sentimiento de continuidad vital, de sentirse unido o fundido a la vida de la naturaleza» (Orozco 1968: 21). El carácter simbólico alegórico de la poesía medieval y el acto contemplativo remiten también a esa intención trascendente: «el hombre de la Edad Media quiere descubrir lo sobre-natural en el mundo que contempla [...] la consideración alegórica de lo invisible surgió en gran parte de un ascender de la contemplación de lo visible» (Orozco 1968: 21-23). El sentimiento, el símbolo, la contemplación —como profundización en las formas sensibles buscando la revelación de sus esencias—, la ligazón entre lo visible y lo invisible, lo espiritual trascendente... el Simbolismo moderno, en fin, se encontraba ya sembrado en aquellos paisajes naturales.

Desde el paisaje bucólico-virgiliano de idealismo y placidez de la poesía de Garcilaso, que rehúye de percibir u otorgar un sentido trascendente a la naturaleza —escenario en comunicación con el yo poético en una visión totalmente antropocéntrica—, se experimentó un proceso de espiritualización del paisaje natural entre los versos de Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz (Orozco 1968: 117 y ss.). En los tres se da ya una ampliación de la mirada del yo nacida de una desviación vertical hacia otros parajes advertidos y fascinantes: los del mundo celeste. La contemplación del cosmos total nace de una inquietud espiritual de naturaleza mística. En fray Luis y San Juan, se produce además una depuración tanto temática, de los elementos del paisaje, reduciéndolo a una sencillez esencialista y apolínea, como estética, en busca de una poesía cada vez más

⁴ Baso gran parte del contenido de este apartado y el siguiente en Orozco (1968), Cañas (1994) y Guzmán Simón (2004).

introspectiva y dirigida al ser fundamental. Lo visual queda reducido en San Juan para dar paso a la sensación y la sugerencia, una vez más, elementos básicos para la estética simbolista.

La vinculación entre Simbolismo y naturaleza queda probada una vez más a través de este brevísimo esquema. Como ya ha sido advertido, la naturaleza y sus elementos no son escenario casual o alegórico de la poesía de exilio de Juan Ramón Jiménez, sino protagonistas simbólicos trascendidos hasta lo espiritual —cuya contemplación impulsa a la trascendencia al propio sujeto poético— gracias a su fuerza cósmica inherente. El mar es el primer y último gran protagonista del exilio, mostrando grandes similitudes con los poemas escritos durante el primer viaje al continente americano en 1916. El mar simbolizaba en aquel primer viaje de placer la evolución del yo poético y la superación del hogar natal, Moguer. Aquel yo poético temeroso como un «niño en el mar» (Jiménez 2011: 136) que añoraba «el nido limpio y cálido» (2011: 110) en su viaje hacia Estados Unidos, hubo de enfrentarse a un mar «abierto en mil heridas» (2011: 122), oleaje como conjunto doloroso y fragmentado cuya multiplicidad inarmónica inspiraba sólo soledad, mar extraño «sin olas conocidas» (2011: 126) cuya monotonía —repeticiones del oleaje, agua y cielo como unidad por sus colores y características traspasados de uno a otro— provocaba el asedio del yo. Se producía entonces una constante observación del escenario y una proyección interior del mismo, conexión entre alma y naturaleza que recordaba a los románticos. El «Mar de retorno» hacia Moguer tras la experiencia americana mostraba, sin embargo, una mayor seguridad, sensación de paz, libertad y plenitud ante la inmensidad, así como un recobrado cromatismo hijo de la alteración de la mirada del poeta, antes oscurecida por el miedo. Se trata de un «Mar de pintor» caracterizado por una espectacular paleta modernista: «Mar azul Prusia. Cielo verde malaquita [...]. Mar morado. Cielo gris [...]. Mar ocre. Cielo blanco. [...] Mar de plata. Cielo rosa» (2011: 226); «Un movible y luciente brocado verde plata (...) Los valles de espumas blancas se llenan de rosas [...] Antecielo de nubarrones azul cobalto. Cielo gris. Trascielo de oro» (2011: 230).

En el exilio se produce una conversión similar a la del voluble símbolo del mar que podía apreciarse en el *Diario* en los viajes de ida y de vuelta al continente americano. La correspondencia entre aquella obra dividida en secciones —«I. Hacia el mar», «II. El amor en el mar» y «IV. Mar de retorno»— y *En el otro costado* (1936-1942), con secciones de títulos tan reveladores como «Mar sin caminos» y «Caminos

sin tierra», es evidente. En el primero, el mar de destino incierto se muestra similar al primer mar del *Diario*. Mar de signo negativo que asedia al yo y no logra conectar con el mar de Moguer, inmensidad quebrantada que distingue dos mares como dos espacios, no como parte de una totalidad única. El mar de «Mar sin caminos» nada inspira, es «un mar que queda fuera [...] al que busco inútilmente el corazón», y como en el *Diario*, conjunto fragmentado, «sin nombre y sin sentido [...] sombra que no se une» (Jiménez 1999: 46), un mar que, en fin, al sujeto que «no mira con ojos de absoluto», incapaz de tal visión en este nihilista entorno, «me trae [...] a ciudades sin fe, de tierras huera» (1999: 49). El todo protector que el universo será después, es en el viaje al exilio «mudo universo que me cercas» (1999: 54).

No sorprende que el primer contacto con las tierras americanas desemboque en la visión de un mundo completamente oscurecido: el cromatismo brillante de toda la obra anterior se torna oscuridad, negrura, sombra y luto, de un modo similar a la primera llegada a América con «Túnel ciudadano»:

Negros los árboles secos; negro el retrato de los cielos [...] el humo y la nieve lo ennegrecen todo por igual [...] nada da la sensación de que en parte alguna haya vidas con pensamientos y sentimientos de colores». Del mismo modo, en los «Romances de Coral Gables» —de *En el otro costado*—, el yo poético observa «lo negro infinito, / lo negro inmenso [...] la sombra [...] las costas oscuras [...] mundo total, negro puro» (Jiménez 1999: 89).⁵

Cielo y superficie —sea mar, sea tierra— vuelven a unificarse en un todo que acorrala al yo, ahora en forma de piedra opresora: «El cielo pesa lo mismo / que una cantera de piedra, / sobre la piedra del mundo / son de piedra las estrellas. [...] Entre dos piedras camino, / me echo entre piedra y piedra; / piedras debajo del pecho / y encima de la cabeza» (Jiménez 1999: 90). El cielo —antes camino vertical a la infinitud— ha perdido su capacidad liberadora, y las estrellas se tornan símbolo de oscuridad y lastre desesperanzador. La naturaleza y el yo poético, en *La estación total* tan próximos, muestran su incompatibilidad en «Árboles hombres». Los árboles son, según Gómez Trueba, «símbolo del espíritu, símbolo de conocimiento

⁵ Negro, blanco, rojo y oro son los colores que simbolizan la evolución espiritual (Cirlot 1991: 138-139).

metafísico, logrado por el poeta gracias a su íntima unión y compenetración con ellos» (1995: 135), no lograda en este poema como muestra de un fracaso metafísico.

Como en el *Diario*, este primer mundo oscurecido que asedia al poeta se torna poco a poco positivo ante la superación del viaje en «Caminos sin tierra». El yo poético recobra en la «paz infinita de los campos altos» la comunión con los elementos campestres: «flor que me miras [...] pájaro que te quedas con mi vuelo» (Jiménez 1999: 148). La belleza del paisaje natural se impone exuberante en «Espejeo de primavera», de colorismo modernista totalmente inesperado: jardín primaveral con rosas, un «alto cielo azul» —no piedra—, «sombras carmines», «verde pálido de gruta», «mariposas en copos de nieve», «raudal oro y plata», aves, pulpa, paz (1999: 150). Progresivamente, el yo que no miraba «con ojos de absoluto» experimenta el dilatarse de unas pupilas en busca de la luz y el color perdidos: «Los ojos se me meten, como pájaros / negros, por las abiertas rosas [...]. Las rosas están todas en su casa / mis ojos se han salido de la suya, la casa de las sombras» (Jiménez 1999: 152).

La evolución desde los paisajes marinos a los ajardinados desemboca en los «bosques de símbolos» otoñales de *Una colina meridiana*. En esta obra el elemento natural más descriptivo-reelaborado va cediendo paso a lo ontológico-creado (en esta acción reside en parte la reelaboración del Simbolismo finisecular): muchas veces el poema ofrece tan solo una pincelada del elemento natural, construyendo sobre él una reflexión que se corresponde ya a parámetros propios del nuevo universo poético. La abstracción se acrecienta y el arraigo físico descriptivo se debilita. El elemento natural se va reduciendo a la tierra, el cielo, el árbol, la luz. La naturaleza es al fin entorno acogedor que protege al yo poético y con el que empieza a fundirse: «¿Estoy / en una aurícula del corazón del mundo?» (Jiménez 1999: 224) y de cuyo ciclo natural es partícipe, fusionado con su renovación. Sin embargo, el yo poético es todavía «bestia presa / por las plantas de los pies» (1999: 252): el viaje vertical no ha trascendido aún.

En *Animal de fondo (Dios deseado y deseante)*, universo y conciencia, ya fundidos, presentan en su trascendencia una evolución desde un lenguaje modernista plástico —dedicado al mar, estrellas y cielo al principio; mar, bosques, árboles, jardines después— a un lenguaje orientado hacia lo abstracto que apenas conserva más atisbos de descriptivismo que un leve colorismo: el poeta percibe al fin la belleza universal totalizadora, no concreta. Este poemario se ha despojado del

elemento natural como intermediario contemplado entre el yo y la inmensidad, ya contenida por el yo, siendo lo natural puramente simbólico. El resultado de esta fusión es un universo del que ya no cabe ocuparse de manera fragmentaria –sol, cielo, árbol– sino como unidad –redondez, inmensidad, absoluto, todo–. Y el símbolo natural de esta inmensidad es de nuevo el mar de la «conciencia hoy azul» (Jiménez 1999: 281) del yo poético. Lo divino está en el mar absoluto que mece la conciencia del yo poético «con su vaivén seguro interminable» (1999: 288), opuesto al anterior mar fragmentado entre un mar del allí y un mar del aquí, el mar de Moguer y el mar americano. El mar de *Dios deseado y deseante* es un nuevo «ultramar» trascendido y conector, una «pleamar» de absoluto y plenitud⁶: «Conciencia en pleamar y pleacielo, / en pleadiós, en éstasis obrante universal» (1999: 282). El paisaje natural absoluto tiene a dios como omnipresencia, un dios mar que es también luz: «Mar verde y cielo gris y cielo azul / y albatros amorosos en la ola, / y en todo, el sol, y tú en el sol, / mirante / dios deseado y deseante» (1999: 290). Un dios conciencia omnipresente que, en fin, llega a encarnar todos los elementos naturales: «Estás aquí también en este mar [...] hecho inquietud abstracta, fondo / de esta conciencia toda que eres tú [...] estás en el elemento triple incorporable, / agua, aire, alto fuego, / con la tierra segura en todo el horizonte» (Jiménez 1999: 273).

La conciencia del yo poético fundida con la de la divinidad, forma una conciencia universal de signo natural. Así es como la inmensidad –la naturaleza toda trascendida– entra en el «yo-conciencia»: «y mi gozo constante de llenarme tú de ti, / es tu vida de dios; / y tu gozo constante de llenarme yo de ti / es mi vida de dios, ¡mi vida, vida!» (Jiménez 1999: 309). Esos elementos son ya elementos de conciencia, un mar convertido en «ultramar», símbolo de todos los mares, mar universal. Es, por lo tanto, un Simbolismo que acaba por sublimarse a sí mismo y que, como una metáfora pura, elimina el elemento real, suprime el desdoblamiento que supone la acción de contemplar, y conserva sólo el ensueño o la experiencia mística que permite el acceso no a una realidad física concreta, sino a una belleza total,

⁶ Los términos *ultramar* y sus derivaciones *ultratierra* y *ultracielo*, que Jiménez utiliza, recuerdan a los empleados por Salinas en sus poemarios amorosos, como *trascorpóreo* (en «Salvación por el cuerpo», de *Razón de amor*), *trasmuerte* y *trasmor* (en «Horizontal, sí, te quiero», de *La voz a ti debida*). Todos siguen un mismo procedimiento derivativo y responden a una misma intención: trascender en el ser, alcanzar un «más allá».

externa e interna, la «gran visión que me faltaba» (Jiménez 1999: 299). Esta condición convierte una vez más al poeta en el perfecto portavoz de la naturaleza, sensible como nunca gracias a su conciencia total, capaz de percibir todas las bellezas que el paisaje revela. *Dios deseado y deseante* es el culmen de este proceso creativo simbolista, con su alzamiento del perfeccionado cosmos poético: discurso como espacio.

Los espacios naturales de Salinas nada tienen que ver con los de Juan Ramón. Su naturaleza tiene una fuerte faceta activa –con el movimiento que propician sus ciclos naturales– y combativa, y suele ser mostrada en pugna con la metrópolis⁷, incluso ubicándose dentro de un poemario tan apacible como *El contemplado*. Este poemario constituye en gran medida la otra faceta de la naturaleza saliniana: la de la serenidad y la pureza. *Todo más claro*, *El contemplado* y *Confianza* muestran a cada paso, en conjunto y de forma individual, este enfrentamiento entre la «Civitas hominum» del cosmopolitismo y la «Civitas Dei» natural. De igual modo, hay en el *Diario* de Jiménez «una permanente dialéctica entre la naturaleza y la civilización», siendo la primera siempre presentada «como superviviente en medio de una civilización deshumanizada [...] contrastan con el escenario urbano neoyorquino, como residuos de pureza» (Gómez Trueba 1995: 139-140).

Por primera vez, un espacio natural se convierte en protagonista de una de las obras de Salinas con *El contemplado*. Sus conexiones con el *Diario de un poeta recién casado* resultan reveladoras para comprender la relación que existió entre los dos poetas. De que Salinas leyera esta obra no cabe ninguna duda, y de que lo hizo con admiración en aquel momento en que llamaba a Jiménez «maestro», tampoco. Podría decirse incluso que la obra entera de exilio de Salinas funciona a modo de extenso y heterogéneo *Diario de un poeta recién casado*, modernista simbolista en los ambientes naturales, como los marinos de *El contemplado*, y «futurista invertido» en la ciudad, como muchos de *Todo más claro*. Bifurcación natural dado que para Juan Ramón el viaje a Estados Unidos supuso un conflicto psicológico por la

⁷ Esta naturaleza poderosa que lucha por su papel y lugar en la Tierra frente a la amenaza tecnológica, recuerda a la naturaleza lorquiana de *Poeta en Nueva York*. Sin embargo, la aparición de ambas facetas de esta realidad –naturaleza y ciudad– está más equilibrada en los poemarios de exilio de Salinas, permitiendo a través de la creación de espacios eminentemente naturales la posibilidad de una segunda faceta de estos entornos, una mucho más canónica.

contraposición de dos realidades, una natural del recuerdo –Moguer natal, nido– y una nueva realidad metropolitana, extraña e intimidante, «del olvido», que se imponía sobre lo conocido. La armonización de estos dos escenarios en una misma obra dio lugar a un discurso heteromorfo que aunaba verso y prosa, subjetivismo y objetivismo, y también modernismo simbolista –lirismo y musicalidad, léxico modernista (hastío, melancolía, monotonía...) y embellecedor, colorismo, y una naturaleza de signo cambiante–, y vanguardismo –prosaico a través de la ironía greguerizante, con elementos gráfico-espaciales, lenguaje coloquial y fraseología, que introduce las novedades tecnológicas, y los entornos lúdicos e intrascendentes—. Guzmán Simón plantea esta heteromorfia como una «pugna estética de la modernidad» entre «una poética objetiva que tome el referente de la realidad exterior o una poética subjetiva que impregne los versos de una realidad interior» (2004: 15). *El contemplado* se asemeja al *Diario* en su temática prestigiadora del mar de entre todos los elementos de la naturaleza, pero también en su estructura, pues al igual que el *Diario*, se compone de poemas que a pesar de estar titulados en el caso del segundo, y no sólo numerados, funcionan como un largo «Tema con variaciones». Los mismos elementos naturales con su protagonista siempre al frente aparecen día tras día en el diario poético que es *El contemplado* –y por supuesto en el *Diario* de Jiménez, también producto de un proceso de observación constante, un hábito creado durante el viaje en barco—. *El contemplado* fue escrito en los sucesivos días en que Salinas acudía al café de Puerto Rico para observar el mar. Como contó Salinas a su amigo Jorge Guillén en la carta 110 de 1943,

Me han dado una autorización para ir a un club, a dos minutos de aquí, que está a la orilla misma del mar, y en el que no hay nadie hasta las cinco de la tarde. Me llevo allí libros y papeles [...] y contemplo a mi adorado [...]. El mar ha llegado a un grado tal de hermosura que yo me paso la mañana mirándolo. Y el nuberío se colora en esta estación con más variedad y profundidad que en verano [...] en cuanto se mueve un poco de viento rompen las olas, y se puebla todo el mar de espumas que corren, saltan, y dan una sensación de circo natural y alegría marina pasmosa (Guillén y Salinas 1992: 314).

Sin haber aquí una comparación detenida de poemas concretos de los dos poemarios de Juan Ramón y Salinas, sí puede percibirse sin esfuerzo la semejanza estética entre ambas obras, la misma que me lleva a proponer una veta simbolista en

la poesía saliniana. Sin ir más lejos, el mismo «contemplado» que da título al poemario, el mar de Puerto Rico, funciona a modo de símbolo, como puede apreciarse en el poema que abre la obra «Tema». «Te he dado nombre; los ojos te lo encontraron, mirándote»: Salinas habla de la posibilidad de conocer a través de la mirada —tradicionalmente de poder trascendente—, de inferir el nombre de lo observado, un nombre que contiene su esencia y late en su ser, que no se otorga sino que se descubre a través de una iluminación, una epifanía. Habla de hallar lo invisible que contiene el espacio visible, de trascender desde la sombra hasta la idea, todo ello a través de la contemplación reiterada, esto es, de la creación de un hábito. Junto al nombre, su colorismo azul remite a un simbolismo tradicional, como el del mar liberador y purificador. Frente al azul falso de los mapas, el yo poético encuentra en el mar un «azul verdad» que se esconde detrás de las representaciones, un azul puro y esencial al que sólo puede accederse a través de sí mismo, pues «tu azul por tu azul se explica», y conecta mar y cielo formando una única realidad reflejada⁸. En esta condición reside la pureza del símbolo, la pureza del mar contemplado de «absoluto celeste, azul unánime» (Salinas 2007: 179). La contemplación marina produce en el yo poético una sensación de otredad en la comunión absoluta con el mar, enajenación distinta a la sufrida por el hombre cosmopolita.

El contemplado y el *Diario* coinciden también en el versolibrismo, en la predominancia del verso corto y desnudo, en la melodiosa sonoridad y aliteración, en algunos paralelismos, en la presencia —aunque leve— de lo mitológico... Incluso algunos recursos formales juanramonianos, como el de la geminación de un monosílabo para expresar el movimiento constante y repetitivo de las olas —«no, no, no, no, no» y «sí, sí, sí, sí, sí»— son imitados por Salinas: «Las olas —más, más, más, más— van diciendo...». El mar de Salinas se corresponde con el mar del viaje de vuelta del *Diario*, sección «IV. Mar de retorno»: como aquel «mar de pintor», muestra un colorismo brillante y luminoso —blanco de la espuma, rosa de las nubes,

⁸ Como señala Gómez Trueba, ocurre exactamente lo mismo en el paisaje juanramoniano: «La visión trascendente del poeta sobre la naturaleza es frecuentemente simbolizada por medio de una unión cosmológica de los elementos del cielo y de la tierra [...] el espacio concreto se convierte en ámbito de conocimiento trascendente» (1995: 135). La contemplación que liga como un todo lo celestial y lo terrenal tiene una visión completa y trascendente de una realidad total aparentemente fragmentada.

verdes y ante todo azules del mar—; y al igual que aquel mar, cura y purifica al poeta favoreciendo la superación del inmediato pasado doloroso, haciéndole salir desde las sombras cosmopolitas hacia la luz, pues es en ambos casos un espacio de escape de la gran ciudad norteamericana, y de acercamiento al mundo natural, luminoso e hispánico de Moguer, en el primer caso, y de Puerto Rico, en el segundo. El mar, con su oleaje, no produce una sensación de inestabilidad como en el primer viaje del *Diario*, sino de protección; no supone la muerte, sino la vida. La mirada es el sentido que magnifica el escenario marino.

Y, sin embargo, otros aspectos del poemario son novedosos con respecto a aquella obra de Jiménez, y conectan plenamente con la de exilio. El mar más pleno de Juan Ramón es el mismo que observaba Salinas: el mar de Puerto Rico. Al poder trascendente de la contemplación, se une el del nombrar: «el nombre conseguido de los nombres» era en *Dios deseado y deseante* «dios», con minúscula; para Salinas es «el Contemplado» ese «Dulcenombre» inferido «de mirarte tanto y tanto» (2007: 163). Nombrar supone conocer, poseer, construir una cercanía; como el nombre que se insertaba en la conciencia del yo poético juanramoniano, éste también se inscribe firmemente, como impronta incorpórea en el alma: «tengo aquí en el alma tu nombre» (III). Al igual que el «ultramar» de Jiménez, el Contemplado es símbolo de un mar universal, «Egeo, Atlántico, / Índico, Caribe, Mármara, / mar de la Sonda, mar Blanco. / Todos sois uno a mis ojos: / el azul del Contemplado» (2007: 164). El mar de Salinas muestra una vaguedad enigmática: «En el confín te nace de tus aires / un pensamiento vago. / Nube parece, por lo vaporoso; / más nube por lo cándido. / No se entiende; le guardan las distancias / en misterio velado» (2007: 174); pero al igual que el mar luminoso último de la obra de Jiménez, tan sometido a metamorfosis coloristas y lumínicas, el de Salinas se resuelve en una claridad brillante propia del poema, como ya se apreciaba en su poética: «se siente tu claridad / hasta en los ojos cerrados», «prorrumpe en signos blancos» el oleaje marino en el «fulgor de playa en mediodía» (Salinas 2007: 172). Juego marino de luces mostrado con preciosismo en «El poeta» (2007: 187-192), donde «Luces, sombras, son; celajes, / brisas, vientos; / el cristal es, es la espuma / surtidora / por el aire de arabescos, / son fugitivas centellas / rebotando en sus reflejos». Y siguiendo el simbolismo de la luz que resuelve los caminos juanramonianos, el mar luminoso de Salinas «el pensamiento aquel nacido oscuro / lo pone todo en claro. / La luz traduce incógnitas lejanas» (2007: 176). Y la sensación de eternidad nace

también de esta visión marina: el tiempo presente —«El presente, que tanto se ha negado, / hoy, aquí, ya, se entrega. / ¡Presente, sí, hay presente! Ojos absortos / felices le contemplan» (2007: 180)— como tiempo detenido —«la razón / final de tu movi-miento: / no moverse (...) renuncia del tiempo al tiempo» (2007: 191)—. Por último, es sin duda la conexión existencialista del mar y el poeta otro de los elementos de unión entre Juan Ramón y Pedro Salinas, que Marichal encuentra en conexión con Baudelaire: «el poeta y el mar constituyen una pareja, el hombre buscando en el “otro” el secreto de su existencia» (1976: 59). El yo poético no cesa en su anhelo de ascensión, y halla en el mar su ejemplo: un mar azul «tan acorde con tu techo, / como si estuvieses ya, / en tu sumo, en lo perfecto», que nunca permanece «arrobado en lo que has hecho», pues «el más que en el alma tienes, / nunca te deja estar quieto», y «en las puntas de las olas / se te alumbran los intentos» (Salinas 2007: 187-189).

Confianza es también, aunque en menor medida, una obra de espacio natural; sin embargo, el protagonismo del mar se ve desplazado por el jardín, árbol, rosa, pájaro, de un modo paralelo a como hace Juan Ramón en *Una colina meridiana*⁹. La naturaleza aparece, al igual que en *El contemplado*, como retiro espiritual y de reflexión donde el yo poético experimenta una soledad que permite el encuentro absoluto con el cosmos natural y la iluminación: «Soy feliz en la luz / en luz enajenado. / Huyo, salgo de mí, / entro en ella y me aclaro [...] lentamente olvidado / de mí, ya sin memoria» (Salinas 2007: 33 y ss.). Como el mar hacía en su azul, el jardín encarna también un «abierto paraíso» celestial en la tierra (2007: 32): el poema «Nube en la mano» conecta cielo y jardín a través de la lluvia, convirtiendo el coger la rosa en coger la nube como modo de alcanzar lo inmaterial a través de la materia: «Perfecciones que soñara, / errabunda, por los cielos, / la nube se las realiza / en el capullo que ha abierto [...] Y si ayer vapor la vi, / en mi mano está su peso» (2007: 29); «en eras azules abren / rosales cándidos [...] purezas sumas se

⁹ El jardín, escenario recurrente en toda la obra juanramoniana, funciona a modo de símbolo de lo trascendente, jardín ulterior que el poeta es capaz de percibir a través de la contemplación. Gómez Trueba ofrece como ejemplo el poema «El otro jardín», donde «Juan Ramón expresa su ansia por trascender el jardín real y llegar al otro jardín» (1995: 137). Llamativamente similar resulta la idea del poema de *Confianza* «Jardines, éste y aquél»: «Los imposibles ¿Por qué / se ven tan claros? / Pero, hermosísimos, vivan / los simulacros» (Salinas 2007: 33).

guardan / de todo tacto». Salinas rompe así con la mirada vertical de Juan Ramón, incitando a «no buscar hondos signos por celestes mundos supremos» (2007: 74).

La naturaleza manifiesta su poder no sólo en la lucha contra la metrópolis, sino también en su propio proceso vital cíclico, y en su poder eternizador, pues «si hay algo letal que oprime / algo verde hay que resiste», y el perecer de un elemento natural no se experimenta como un final sino como una renovación, como sucede en el poema «Parada». La naturaleza ofrece con su constante renacer una esperanza y un impulso vital al poeta. El jardín, como el mar con su oleaje, ofrece formas efímeras —«muy precipitadas rosas, / pétalos rápidos, / que apenas bosquejan formas se van borrando» (Salinas 2007: 32)—, invitando, apegadas a la tradición, al *carpe diem* y de soslayo al *collige virgo rosa*. Pero de forma extrañamente complementaria, estos mismos elementos naturales dan lugar a una paradoja al portar en su ser la eternidad, el infinito, en tanto que perviven a través de todas las épocas proyectados de manera esencial, rosa de «diverso aroma y el mismo», de pétalos siempre vivos: «en su tallo [...] colúmpiase un infinito» (2007: 42). Salinas trata también en otros poemas —como «¿Qué pájaros»— la idea del único con variaciones, o del uno y los innúmeros, el pájaro único, a modo de idea o forma platónica, y los pájaros, sus reproducciones: estas ideas apoyan la concepción de la naturaleza como conjunto. El ínfimo ser acoge el infinito, «se encuentra / su grandeza allí: en lo mínimo» (2007: 43), en una concepción que guarda cierta similitud con las ideas juanramonianas acerca del yo poético acogedor del universo. La naturaleza se con-vierte en símbolo de la trascendencia y en sus elementos materiales se descubre un acceso al infinito. Todos los elementos se muestran conectados, en fin, en el poema «Redondez» (Salinas 2007: 61 y ss.): «total unidad, la tierra [...] un mundo rueda, tranquilo. ¡Qué redondez tan perfecta!».

Este poemario se caracteriza por su elevado contenido filosófico, que no sólo alcanza una conexión a través de la contemplación, una irracional y enajenada; emprende un paso más que le distancia de Juan Ramón: el análisis de esa relación entre ser humano y naturaleza, análisis de la naturaleza y su esencia. Esta evolución de carácter razonador se hace cada vez más natural en los planteamientos salinianos a través de la semilla que sembraba con *Razón de amor*, siempre con carácter analítico-didáctico, cada vez más filosófico. Si Jiménez evolucionaba desde la contemplación hacia la sublimación de su propio ser —fusión con el infinito—, Pedro

Salinas lo hace desde la contemplación al análisis: contempla desde fuera un mundo fusionado y lo analiza, nunca se funde con él.

Espacio cosmopolita

Del mismo modo que a la poesía de raíces simbolistas era inherente la contemplación del paisaje natural, lo fue a algunas estéticas vanguardistas la visión de la ciudad moderna, aunque no fueron sólo las vanguardias las que adoptaron para su discurso algunos componentes de este nuevo y sugerente espacio. En cualquier caso, es incuestionable que el discurso poético hubo de transformarse para acoger las imágenes nacidas de esta nueva realidad; también las nuevas realidades fueron adaptadas a las tradiciones previas, como señala Cañas (1994: 11), mediante una mitificación de la ciudad moderna: Nueva York como la nueva Babilonia, Manhattan símbolo ambivalente de la libertad o del capitalismo imperialista, etc.

La «poesía urbana» tenía lógicamente unos cimientos anteriores a la creación de estas grandes metrópolis, tan antiguos como la sociedad organizada misma, dando ya lugar a un examen de la relación entre poeta y ciudad que puede rastrearse desde la Antigüedad (Cañas 1994: 25-29): en su *República*, Platón rechaza al poeta por ser un desestabilizador del orden social, aunque Aristóteles en la *Política* sí deja lugar para el poeta en la polis, al que ve como filósofo y fabulador exaltado. Durante el Renacimiento se logra una aparente armonía entre poeta y ciudad, aunque se adelanta ya la discordia entre campo y ciudad en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), de Antonio de Guevara. En el Barroco apenas hay descripciones de la ciudad, pero sí del mundo cortesano, aunque todavía superficiales. Ya en el siglo XVIII se da una aproximación a la «poesía de la ciudad», con motivo de la aparición del centro urbano industrial y la mentalidad científica. En el Romanticismo, la voz poética acogerá en ocasiones la realidad urbana, pero lo hará desde el rechazo y la ironía, configurando al poeta como un «ser humano hipersensible [...] que se empeñará en redimir la urbe apoyándose en un trascendentalismo ligado a la Naturaleza»; se recupera el tema pastoral, y con él, el conflicto ciudad-campo, elevado ahora a conceptos trascendentales que oponían lo «antiespiritual» y lo «espiritual», respectivamente. Revolución industrial y lucha contra la alienación del trabajador y las masas anónimas en favor de una identidad del individuo, que dará

lugar a la concepción de la ciudad como cárcel del ser humano esclavizado, libre sólo en la naturaleza. La poesía de la ciudad se consolidó durante el XIX con Wordsworth (Londres), Baudelaire (París) y Withman (Nueva York). Baudelaire siembra con su conciliación de poesía simbolista natural y poesía de la ciudad —que concibe la actitud hostil con respecto al mundo industrial, pero también la observadora y reflexiva que no desatiende la experiencia interior— un precedente para poetas como Jiménez y Salinas. A principios del siglo XX comienzan a gestarse de un modo generalizado los discursos sobre la ciudad norteamericana¹⁰, que poco a poco provocaron el cese de la lucha del poeta, cuando «constata el caos metafísico que entraña la ciudad, sin esperanza ya de redimirla» (Cañas 1994: 20). Contrapuesto a esta actitud, el discurso vanguardista favoreció una visión positiva del progreso tecnológico, ensalzando sus elementos y adecuando su lenguaje incluso a nivel gráfico a algunas características de la metrópolis, como su ritmo frenético y su construcción caótica, aunque poco después estas visiones de la ciudad se invirtieron, tornándose apocalípticas; eventos clave para esta reorientación fueron el Crack del 29 y las guerras mundiales. Timms señaló, sin embargo, una actitud ya presente en los futuristas del primer tercio del siglo XX que podría dar cuenta del porqué de este cambio aparentemente tan abrupto: estos artistas fascinados por lo tecnológico no nacieron en muchos casos en las ciudades en las que habitaron, o fueron radicalmente ajenos a aquellas a las que viajaron —España, por ejemplo, continuaba siendo en las primeras décadas del siglo XX un país agrario—, y en cualquier caso experimentaron una serie de cambios que precipitaron los «reajustes sociales y mentales» a los que hubieron de aclimatarse; la nueva realidad implantada resultaba artificial y extraña, incómoda y desorientadora para el sujeto por la inestabilidad que conllevaba su constante transformación (cit. por Cañas 1994: 33). Consecuencia de ésta es el matiz elegíaco de la poesía dedicada a Nueva York, como expresa Moss en su antología *New York: Poems* (1980), donde recoge textos de Lorca, Guillén y

¹⁰ Son numerosas las obras españolas dedicadas a los espacios estadounidenses, como las que recoge Guzmán Simón (2004: 119): Camba (*Un año en el otro mundo* y *La ciudad automática*), Araquistáin (*El peligro yanqui*), Moreno Villa (*Pruebas de NY* y *Jacinta la pelirroja*), Miquelarena (... *Pero ellos no tienen bananas. El viaje a NY*), Oteyza (*Anticipolis*), Torres Bodet (*Proserpina rescatada*), Lorca (*Poeta en Nueva York*)... A ellas se suman una serie de obras cuyas lecturas influyeron en los escritores españoles, como *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o *New York* de Paul Morand.

Juan Ramón. La metrópolis provoca así un choque entre esperanza y miedo, uno que nace no sólo de esta situación de confusión, sino también de la amenazante alienación que provocó lo que Simmel planteó como una «resistencia del individuo a ser absorbido por la tecnología» (cit. por Cañas 1994: 34). Y de este choque, sentimiento intimidatorio y resistencia, nace también, inevitablemente, una actitud crítica de denuncia. A pesar de ello, la metrópolis acabó instalándose forzosamente en el ser del yo poético, amplificando el malestar del nuevo entorno y modo de vida en una fusión desigual, y dejando al fin una constancia sometida de que «su destierro, iba a ser ya para siempre la ciudad. Y que, aunque nostálgicamente se alejara de vez en cuando al mundo de la naturaleza, su mirada estaría marcada para siempre por el fenómeno urbano» (Cañas 1994: 48). La mitificación positiva de la gran metrópolis, símbolo de lo moderno, de la libertad, del avance, invierte su signo por una mitificación negativa que la transforma en cumbre del imperialismo feroz, actitud que se percibe en algunas composiciones de los años 30, 40 y 50: *futurismo invertido*. La alabanza desorbitada a las nuevas tecnologías y la industria, el cambio del canon estético que las focalizaba, el deseo extremo de avance que encontraba en la ruptura más radical la novedad, la belleza, y el signo de progreso —exaltando así la guerra y la violencia—, quedaron totalmente dislocadas en una cosmovisión similar a la que tuvieron los románticos, comentada unas líneas más arriba. Como ingrediente principal de este futurismo invertido queda el desprestigio de la base ideológica que compartían la mayoría de las vanguardias: una deshumanización a nivel artístico y vital que amenaza con la enajenación del individuo. Aquella de la que hablaba Salinas: «lo que se oye a través de esos extraños aparatos es voz sin boca, habla sin rostro, tono sin persona, voz deshumanizada» (2007: 1411), que en España corrió pareja a la veta poética renovadora inaugurada durante la guerra civil. Cañas señala algunas de las líneas de pensamiento que sigue esta poesía, todas marcadas por ese temor y desprecio de lo urbano, ajenas ya a ese primer y canónico futurismo, pero acordes a las concepciones del futurismo invertido de posguerra:

Desde una perspectiva amplia y abierta se pueden detectar varias líneas de pensamiento asociadas con la visión poética de la ciudad que, de algún modo, se repiten: la presencia de las multitudes, el artificio del escenario urbano, el condicionamiento de la vida diaria por el mercantilismo, el agobio que produce el tráfico, la prisa y el peligro urbano. Desde un punto de vista más individual una serie de tópicos se ha ido creando: la soledad, la vida artificial, el dinero y el interés

como mediadores en todo tipo de relaciones y el miedo personal. Luego ya en un plano más abstracto, la falta de espiritualidad en la ciudad parece un lugar común (1994: 49).

Juan Ramón y Salinas crearon, aunque en épocas distantes, una «poesía de la ciudad» que tomó el tema de la metrópolis como algo observable y analizable, ajeno y extraño, sin llegar a situarse nunca como una parte plena de la misma. Más compleja fue la reacción cosmopolita de Salinas, cuyo conflicto o apreciación ambigua de los nuevos escenarios americanos recuerda a las palabras del arquitecto y diseñador suizo francés Le Corbusier, quien viera en Manhattan «una catástrofe», pero inevitablemente, «una hermosa catástrofe». Apenas señalaré aquí más que unas líneas sobre los espacios metropolitanos en Juan Ramón, pues carecen casi por completo sus poemas del exilio de cualquier vestigio de espacio no natural. Esto resulta sorprendente dado el impacto que la ciudad produjo en la poesía de su primer viaje, aunque sí es posible conocer gracias a sus testimonios la opinión cada vez más empobrecida que tuvo de la ciudad. Sin embargo, sólo queda de la traumática experiencia del exilio una sombra de la ciudad estadounidense: el paisaje oscuro de los *Romances de Coral Gables*, y la ruptura de la conexión entre la naturaleza y el yo poético establecida antes de la guerra en *La estación total*. Gómez Trueba (1995) señala tres tipos de paisaje en la prosa juanramoniana —extensible a su poesía—: natural, rural (Moguer) y urbano, categoría protagonizada por Nueva York. Ya ha sido señalado el papel de esta ciudad en el *Diario de un poeta recién casado*:

Si para la vanguardia la ciudad de Nueva York supuso una aceptación del progreso y una superación del viejo conflicto campo-ciudad, hay aún en el Juan Ramón del *Diario* un prejuicio, quizá no tanto generacional, como personal, que le impide superar dicho conflicto [...]. Aunque el humor y la ironía con las que Juan Ramón se enfrenta a casi todos los paisajes urbanos del *Diario* impiden una visión totalmente moralista de la ciudad [...] no cabe duda de que nuestro poeta denuncia en las prosas de su libro la falta de espiritualidad de la metrópoli y de la sociedad americana (Gómez Trueba 1995: 139-142).

Su actitud hacia ciudades como Madrid —en *Libros de Madrid*— no mostraba tal negatividad, deshaciendo el conflicto entre civilización y naturaleza, dos realidades

integradas en este entorno metropolitano todavía a salvo de la deshumanización americana (Gómez Trueba 1995: 141-142). La América del *Diario*, retratada por medio de poemas en prosa, oscila entre la frialdad y oscuridad ya referida en poemas de alto contenido simbólico como «Túnel ciudadano», otro tipo de paisaje natural más positivo que recupera el colorismo extraviado, irisándose el camino en el viaje «De Boston a New York» o apaciguándose en el espacio abierto y alejado de las «terribles moles de hierro y piedra» de «La casa colonial» (Jiménez 2011: 163), y otros críticos e irónicos pertenecientes a «Recuerdos de América del Este escritos en España». En esta sección, la sociedad sale a relucir en los entornos humorísticos y carnavalescos de los clubs sociales en un tono elevadamente conversacional —«Colony Club», «Author's Club», «National Arts Club», «Cosmopolitan Club»...—, las calles y los medios de transporte, seres individuales, incomunicados y extraños, anuncios en inglés y traducidos, la grotesca y alucinógena —convertida años después en motivo poético— «¡Dulce “Long Island”...!», etc. El vanguardismo va brotando en Nueva York, «el marimacho de las uñas sucias» (Jiménez 2011: 186), sus entornos, sus olores —«unas veces es olor a gallinero [...] otras a grasa de todas las latitudes...» (2011: 169)— y su puerto de «mar amarilloso con espumas sucias, en leve fermentar, como de gaseosa de limón» (2011: 221). La naturaleza era símbolo de vida y renovación; la ciudad, símbolo de muerte sin paz, lugar de muertos vivientes, en oposición a los cementerios, «ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar» (2011: 210) donde «los sueños de estos muertos se oyen [...] es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta» (Jiménez 2011: 166).

En *Dios deseado y deseante* se recupera el entorno urbano en una clave totalmente opuesta con la ciudad de Puerto Rico, antónimo de Nueva York que brota de los entornos naturales integrada en el paisaje marino, no como monstruosidad amenazante sino como reproducción por su blancura y luminosidad del amado Moguer. Gracias a la experiencia puertorriqueña terminan de conformarse en la conciencia del yo los espacios del «ultramar, ultracielo, ultratierra», espacios trascendidos que traen hasta el exilio la patria perdida. Según Naharro-Calderón, se produce en la poesía de exilio de Jiménez un proceso de *heterotopía*:

La Atlántida es en principio la utopía, pero irónicamente para el desterrado poético [...] la utopía ha quedado atrás. No es la tierra prometida sino el paraíso perdido [...]. Llamaré heterotopía al proceso textual por el cual el espacio perdido de origen

queda invertido y accesible para el sujeto desterrado a través del espacio actual y «utópico» de su escritura [...]. La heterotopía será un espacio puente, un espacio espejo [...] que puede llegar a conectar a través de varios niveles comunicativos, el destierro con la patria perdida (1994: 299-300).

Los motivos de la arquitectura blanca, de la cercanía al mar que armoniza naturaleza y ciudad, y de la lengua hispana y la calidez humana, hacen de Puerto Rico un paraíso particular que recupera el perdido y reconcilia al poeta con la ciudad: «Armoniosa suprema, ciudad rica / de arquitecturas graduadas que descifro yo / desde arriba, con ojos reposantes; / música de la cúbica visión de blancos sucedidos / donde coloca el cuerpo alma / su contrastado oasis del volver» (Jiménez 1999: 307); «Muchos pedazos de mi fantasía / arden serenos, lentos en el espejismo / de estas ciudades [...] como nido de entraña. (...) ¿Cómo podré alejarme, / si estos pedazos de mi vida permanecen / con realidad sencilla en él, ese espejismo?» (1999: 320); «Cada mañana veo la ciudad / donde te hallé del todo, dios, esencia, / conciencia, tú, hermosura llena. / La veo abrirse con la estela verespuma [...] en el sinfín abierto, allí, sí, allí, / en un rompiente májico de luces, / está tu despertar» (1999: 314); «ese calor de sangre circulante / en cuerpos con un alma que me quieren, / me miran dulces, me sonríen lentos, / me hablan cariñosos, / en este nido natural» (Jiménez 1999: 345).

A diferencia de Juan Ramón, Salinas otorga un espacio realmente significativo a la metrópolis y sus elementos: si bien es tan solo «Civitas hominum» en contraposición con la «Civitas Dei» natural en algunos poemas de *El contemplado y Confianza*, protagoniza la mayoría de poemas de *Todo más claro*. En la carta 158 del año 1948, Salinas contaba a su amigo Guillén, con respecto a la preparación y composición de esta obra:

Estuve dudando mucho, pero me decidí por ese título, que parece raro en un libro con muchos poemas de preocupación espiritual profunda, y de tonos doloridos [...]. Pero el título se refiere concretamente a la función del poema, y en general de la poesía. Todo, incluso lo más tenebroso y atormentado, es aclarado por el poema» (Guillén y Salinas 1992: 440).

A pesar de algunas declaraciones sobre la impresión positiva que la ciudad norteamericana le produjo¹¹, Salinas incorpora una voz crítica muy diferente a la que se apreciaba en los poemas de entorno natural, adquiriendo el perfil de «poeta satírico-moral» (Díez de Revenga, 2010: 297 y ss.) en esta fase de su poesía, que Guillén denominó «época del moralista satírico» (Guillén y Salinas 1992: 501). Como se percibía en sus ensayos, la deshumanización y alienación de la ciudad estadounidense fueron los principales motivos de preocupación de Salinas durante aquellos años de exilio. En el «Prefacio» a *Todo más claro*, expresaba la degradada situación del ciudadano civilizado moderno, que ha invertido su espacio y ha iniciado un proceso de adaptación a él hasta el punto de convertir en natural para su ser un entorno artificial que antes le era ajeno. Salinas observa en el seno de la ciudad más avanzada la tragedia de la modernidad: «la vuelta del ser al no ser». El poema busca, como «obra de caridad y de claridad», presentar el testimonio del presente tenebroso y dibujar, como le es natural, caminos de luz y espiritualidad (2007: 25-28). A pesar de sus fines poéticos, el tono que adquiere es satírico y crítico —similar al del *Diario*—, ha evolucionado desde la primera admiración por lo cosmopolita hasta una denuncia de su perversión en una reflexión existencialista: futurismo invertido. Muestra de ello es cómo «Salinas irá reprobando uno a uno todos aquellos elementos de la ciudad que antes lo habían seducido [...]. La ciudad norteamericana reaparece así en la poesía de Salinas asociada de nuevo [...] a la negación del absoluto» ([Navarro Domínguez 1996: 211-212](#)).

El mundo moderno es «confuso caudal frenético», monstruoso —en el sentido que Dámaso Alonso le otorgara, como algo extraño o «contrario al orden de la naturaleza» (*DRAE*)— mundo de incertidumbres y sinsentidos, cuyos habitantes avivan el paso por los caminos de asfalto aunque «no hay dónde llegar»; el río de la vida queda simbolizado por la acera geométrica que no ofrece salida para este mundo-laberinto sin «égloga, / ni remanso», y el hombre cegado avanza por la oscuridad guiado sólo por las nuevas constelaciones que crean los titubeos de los semáforos: «Lo rectilíneo de las calles americanas, esa inflexibilidad rectilínea que da la sensación de que la calle no se acaba; sobre todo de noche: cuando se ven unas luces

¹¹ En «Deuda de un poeta», fragmento de 1951, indicó: «Creo que ha sido más bien lo urbano y lo social lo que ha encontrado reflejo en mi poesía [...]. Ese aspecto urbano, las grandes ciudades, y luego, el movimiento de las grandes ciudades, ese maravilloso moverse de la gente de Nueva York...» (cit. por [Navarro Domínguez 1996: 205-206](#)).

rojas, hasta perderse de vista, inevitablemente trazadas como las dos orillas entre las cuales el hombre puede vivir» (Salinas 2007: 437).

La modernidad frívola e intrascendente queda encarnada por el mundo del cine y sus máscaras, donde «la belleza se hace, adolescente, / se deshace, elegía, y se rehace» en los salones de estética y maquillaje, rompiendo el ciclo vital natural. Salinas introduce en este poema, «Hombre en la orilla», desde una perspectiva irónica y burlesca, elementos y personajes del mundo moderno y las tecnologías, ofreciendo un retrato que recuerda a los de la última sección del *Diario* de Jiménez: la película, los actores, los dólares, la empresa, el imperio, las sucursales, las mecanógrafas... discurso que también hereda el estilo mixto de aquellos poemas al intercalarse en él menciones al viaje probablemente en autobús —«¡Alto! Parada.) [...] (Verde. ¡En marcha!) [...] (Parada. Calle diez. Sube más gente)»—, también recurso habitual de Jiménez en muchas de sus obras tanto en prosa como en verso, funcionando las ventanas del tren, autobús, barco, etc. como marco para la observación. Ya en este poema inaugura el símbolo de ecos vanguardistas que retoma en el poema «Cero», la «O», signo gráfico del abismo, y quizás del mundo cerrado, sin escapatoria, al que se enfrenta el ser humano: «Adondequiera que mires, / al automóvil o al cínife, / al beso, al agua, al reló, / allí estará: / la O es tu alrededor [...] tan sólo por una muerte / tiene salida la O» (Salinas 2007: 49 y ss.).

El yo pleno frente al mar deviene, por el contrario, en este mundo en constante movimiento destructor, tan solo «pobre imagen de cine» (2007: 73), y al contrario de la experiencia de vitalidad y renacimiento que ofrecía la naturaleza, siente que en la gran ciudad «la vida me confirma / por hijo suyo, inevitable muerto» (2007: 77). Gran elegía de la modernidad. El confundido hombre moderno «ve destellos [...] pero ¿claridades? No. / Verde, rojo, rojo, verde», y son «los cláxones y bocinas desaladas», no las «tubas de los ángeles» las que «avisan a las almas» (2007: 49 y ss.); «Nocturno de los avisos» (2007: 87 y ss.) constituye, siguiendo estas ideas, un gran retrato de este mundo de signos vacíos del que hablaba Pardo (1991), signos hueros que no remiten a nada natural, luces que inventan nuevas constelaciones sin significado, sonidos que entonan músicas propagandísticas, calles geométricas y numeradas, ruedas que en tropel avanzan por senderos oscuros. Salinas introduce en este discurso mixto algunos de los elementos que ya adelantaba el *Diario* con el

poema «La luna»¹², como las marcas y los carteles propagandísticos luminosos y en inglés: «¡Lucky Strike, Lucky Strike!» ¡Qué refulgencia! [...] “White Horse. Caballo Blanco”. ¿Whisky? [...] “¡Dientes blancos, ciudad los dientes blancos!” [...] “Coca Cola”». Pero a pesar de esta iluminación todo son cegadores mensajes que confunden al ser humano y le mantienen en un estado alienador: «¡Cuántas más luces hay, más hay, de dudas!». A pesar del poder del mercantilismo, «el alba no se alquila», y el yo poético busca detrás de las luces «las antiguas», aquella imperecedera «publicidad de Dios», mensaje espiritual de las estrellas que rebasa el artificial ahora colmado del sentido universal. Como las estrellas, otros rastros de naturaleza imponen su fuerza vital y resurgen bajo los cimientos de este mundo creado, yerba que recordando a Lorca crece «entre las losas / de tantas oficinas» (Salinas 2007: 129), primavera que no duda en nacer; y como ella, el hombre derrotado, el yo poético sigue su lucha: «Soy el que acusa al enemigo malo: / al gran fraude del mundo, a la mecánica [...] soy un alma / que no lleva reló [...] El inventor, al fin de tantos siglos, / del gran pecado original: su vida» (Salinas 2007: 132).

A diferencia de Juan Ramón, Salinas nunca llega a fusionar ciudad y naturaleza en un entorno amable, pues la ciudad sigue siendo la amenaza. El utilitarismo, codicia, e insolidaridad de la sociedad del consumo que puede percibirse en algunos poemas de *El contemplado* como «Civitas Dei» (2007: 192), la mejor muestra del enfrentamiento entre ciudad y naturaleza:

la moral antigua consistía en enseñar al hombre a limitar sus necesidades, a vivir feliz con pocas cosas. La moral, inmoral, moderna consiste en excitar sus deseos, en avivar sus apetitos por las cosas materiales, en empujarle a necesitar más y más cosas. Todo, claro, para que la industria pueda vender sus productos. Nuevo ejemplo de la monstruosa inversión del mundo moderno, porque resulta que en vez de ser las cosas para el hombre, éste es para ellas («Carta a Margarita», cit. por Escartín Gual en Salinas 2013: 230).

Frente al mar, «lonja sin codicia» donde «tierra, cielo y mar, / en mercaderías / de espuma arena, sol, nube, / felices trafican» (Salinas 2007: 182), las bellezas se

¹² «Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja, a derecha e izquierda. La botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos... [...] —¡La luna! [...] ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?» (Salinas 2011: 183).

intercambian «inocentes / de la mercadería», y cuya «riqueza es la luz, la sin moneda», se alza la «gran ciudad de los negocios, / la ciudad enemiga». Poblada por «fantasmas impacientes» incapaces de una contemplación como la que el yo experimenta frente a la naturaleza —«están los ojos / a sueldo, en oficinas»—, la ciudad rompe con la eternidad marítima —«Aquel aire infinito lo han contado; números se respiran»— y ofrece un futuro «aritmético» de «astrales estadísticas» que se ha deshecho tanto del misterio, como de la esperanza. El romanticismo se quiebra en las radios que como «eléctricas bandadas agoreras, / cantoras de noticias» hacen que a su paso mueran las «oscuras golondrinas», y en los presupuestos de los amantes —«costes de su dicha»— que «se matan por un hilo» telefónico; el ser deshumanizado y desapasionado recibe de los maniqués la «moral desde vitrinas: / ni sufrir ni gozar, ni bien ni mal, / perfección de la línea», y los «vagos corazones» van apagándose. La espiritualidad es descuartizada por un ventilador que «deshoja una Biblia». Y el ser humano baila «lo que la orquesta toca», al son dictado por las tecnologías que le ciernen en un «embolismo / que no tiene salida».

La ciudad americana deviene en la poesía de Salinas, como apunta Navarro Domínguez, símbolo «de un futuro tanto más amenazador cuanto que es justamente el “no futuro” con el que amenazan la ciencia y la técnica en la era nuclear» (1996: 215): muestra de las consecuencias terribles de esta amenaza es la guerra que Salinas introduce especialmente en dos poemas, «El viento y la guerra» y «Cero», arrasadora «invitación al llanto» por una humanidad deshecha a través de sus creaciones deshumanizadoras que la empujaban hacia una muerte en vida figurada, y hacia una muerte total con el «cero», terrible y nihilista «autor de nada» que es la moderna tecnología armamentística. Desde las alturas¹³, el paisaje se deshumaniza y las pequeñas bellezas son ignoradas, distanciamiento que invita al ser humano poderoso a sentirse superior —¿divino?— y hace que la visión humana se desvanezca. Tan solo «geometría. Abstractos / colores sin habitantes» como reflejan los mapas son las ciudades, el enemigo humano es observado como espacio vacío, y el ataque se vuelve despiadado: «a un mapa distante ¿quién / le tiene lástima?». A través de un léxico del dolor y la destrucción —polvo, ruina, humo, vago de escombros, miedo, pánico...— se poetiza el receso de la humanidad hasta su desintegración: ya des-

¹³ Cabe recordar que se trata de una perspectiva nueva nacida de las posibilidades que brinda la modernidad, traspasada en el futurismo a la «aeropoesía» y a la «aeropintura» de Tullio Crali, entre otros.

humanizado, se fragmenta —«la mano trunca / blanca, en el suelo, sin su brazo, huérfana»—, y con su espacio, que es al fin deshecha «tierra sin forma, pobre arcilla», el ser humano se funde en «piedra que late», ruinas que retrotraen al yo hasta el ser primitivo en una triste visión global de la humanidad. La destrucción moderna de un mundo de raíces en la Antigüedad conlleva una destrucción atemporal, atentado de todos los tiempos y civilizaciones de la historia: «tantas perfecciones abolidas [...]. No piso la materia; en su pedriza / piso el mayor dolor, tiempo deshecho (...) piso añicos de tiempo [...] lo que era suma en un instante es polvo. / ¡Qué derroche de siglos, un momento!». Presente destruido, pasado corrompido, y futuro sin esperanza, espacio donde «lo que va a ser expira en los umbrales / del ser», «esparcidas ruinas de futuro» donde el porvenir se torna nada: «¡Tan hermosas, las vísperas! / ¡Y muertas!» (Salinas 2007: 139-157).

CONCLUSIONES

A continuación propongo brevemente una consecución de elementos agrupados en binomios contrapuestos que funciona como propuesta final para una clasificación de la poesía espacial en las condiciones estéticas y vivenciales de Juan Ramón y Salinas, pudiendo servir de precedente para posteriores estudios sobre los distintos tipos de respuestas poéticas ante las mismas. La división inicial entre espacio natural y espacio cosmopolita determina las posteriores contraposiciones, dando lugar a una diversificación del lenguaje, la percepción de la realidad, el ritmo, el tono, etc., que determinará dos tipos de estéticas reelaboradas: simbolista y vanguardista.

A) *Espacio ontológico / espacio topográfico*. Se ha experimentado en los anteriores apartados una oscilación entre lo topográfico-reelaborado y lo ontológico-creado, entre la *imitatio* y la *inventio*. Aunque la reelaboración se apreciaba en los poemas cosmopolitas primeros de Juan Ramón —aquellos del *Diario* entre el costumbrismo satírico y la deformación vanguardista— y en algunos espacios naturales, en el exilio evolucionó hasta una creación puramente imaginativa, de conciencia, y la prueba final de la misma es el espacio «heterotópico» del «ultramar, ultratierra, ultra-cielo». Algo similar sucede con el mar puertorriqueño y la ciudad de Nueva York de Salinas, si bien reelaborados a primera luz, espacios creados y

confrontados al fin, ascendidos hasta sus puras esencias que nunca encuentran la armonía de Jiménez: *Civitas Dei* de signo positivo espiritual, y *Civitas hominum* de signo negativo material. La contemplación exterior se sustituye por una contemplación interior. Incluso lo topográfico en ambos autores queda antes o después marcado por la trascendencia del simbolismo; al fin y al cabo, la creación está motivada por espacios reales sometidos a la particular mirada contemplativa del poeta, y en términos de Bachelard, a la imaginación poética de su conciencia.

B) *Contemplación / descripción*. Contemplar, el «santo ocio del alma» de san Juan de la Cruz, es la actividad primera a la que se entregan ambos poetas. A través de la contemplación, el paisaje adquiere una significación profunda al constituirse «materia de elevada visión intelectual, despertando y estimulando la vida del espíritu, porque se observa, por medio de la figura, la forma, y a través de la forma, la idea» (Gómez Trueba 1995: 123); y además, el hábito que supone este tipo de visión trascendente reiterada, produce una experiencia pseudomística en el poeta que desemboca en la alienación, perdiéndose «la distinción entre el yo y el no-yo» (Marichal 1976: 67), y labrándose en la mirada del poeta un nuevo hábitat, paisaje particular. La contemplación de lo natural permite concebir el universo como totalidad, lo que da lugar a una comunión entre el aquí y el más allá, fusionando lo visible e invisible para alumbrar el símbolo de la ensoñación, lo creado, como indicó Salinas:

El primero, y elemental, es ver [...]. El segundo grado es mirar: ya en mirar hay elección [...]. Y se llega al tercer grado: contemplar. Eso es lo supremo: una vez escogido lo que nos llama más la atención al corazón, se lo contempla, es decir se fija la vista en ello, se pone en la vista la voluntad de penetrarlo con el alma, y así va uno apoderándose de ello. [...] La forma superior de conocimiento es la contemplación» (cit. por Escartín Gual, en Salinas 2013: 262).

Frente a esta acción apegada a las esencias, la visión de los espacios metropolitanos supone una aproximación mucho más superficial que enfoca las máscaras de la naturaleza y lo humano, los signos vacíos de un espacio que carece de una trascendencia real, y cuya acción enajenadora no funda un vínculo espiritual sino una deshumanización. Este espacio opaco se ve inevitablemente sometido a una reelaboración en la poesía, al reportaje poético.

C) *Macrocosmos / microcosmos*. La naturaleza final de ambos poetas invita a concebirla en tanto que universo de redondez, conjunto de elementos interconectados que forman parte del ciclo natural. La unidad universal inherente a los paisajes naturales es la que siembra en la mente de los poetas la idea de infinitud, estar en un sitio y en todos a un mismo tiempo: el mundo natural es un inmenso macrocosmos que conjuga en su seno todo tiempo, todo espacio y a todo ser, incluido el poeta en la obra de Jiménez —plenitud que no termina de cuajar en la obra de Salinas, cuyo yo poético encarna un microcosmos cercano al macrocosmos natural, pero distinto a él—. La ciudad de Nueva York, por otro lado, compone un microcosmos aislado del resto de metrópolis mundiales, no un segmento de una esencia cosmopolita mayor que la contenga. Ente particular incapaz de conectar con las ciudades españolas que cercena al ser, haciendo imposible su plena integración en el espacio, y oprimiéndolo.

D) *Espacio de la memoria / espacio del olvido*. Como consecuencia de esta concepción del espacio natural como macrocosmos y del urbano como microcosmos aislado, se forma el primero como espacio de la memoria por excelencia gracias a su capacidad conectora (*heterotopía*), vía de superación de la nostalgia del exilio y su dolor, y el segundo como espacio del olvido, incapaz de remitir al cosmos primero, desconocido e intimidante. Tierras, mares, cielos de España y América son armonizados, Moguer viene a habitar en el yo poético de Jiménez y los jardines y playas de antaño en el de Salinas, independientemente de sus situaciones geográficas; y tan solo la ciudad de Puerto Rico con su mar es capaz de vencer esta distinción entre ambos tipos de espacio que jamás lograría una gran ciudad norteamericana.

E) *Ritmo pausado / ritmo frenético*. O ciclo natural y motor eléctrico. De forma paradójica, el macrocosmos crea con su redondez, y a pesar de su inmensidad, un circuito cerrado que lentamente se realiza y renueva, mientras que el microcosmos urbano ofrece en su geometría rectilínea salidas miles que se persiguen en busca de salvación, pero que carecen de desembocadura: un estatismo que cerca al ser humano mortuoriamente. Los elementos naturales habitan el macrocosmos y lo recorren amorosamente articulados, con la certidumbre del siempre volver: «el mar

del corazón late despacio / en una calma que parece eterna» (Jiménez 2011: 225). Su movimiento primitivo e innato —estaciones, ocaso, florecer, olas...— induce a concebir la eternidad en su ahora, conjunto de tiempos aglomerados en un presente sin fin. Los seres humanos habitan su particular microcosmos que recorren corriendo y sin un fin determinado por tratarse de un espacio artificial que les es extraño, para el que no están naturalmente codificados. La velocidad de sus vidas es la de la Modernidad, la de la luz y el sonido que viajan por el cableado, la de los nuevos medios de transporte: «llo por mi morir, que va corriendo / aquí en mi pulso sin poder pararlo, / porque la vida, dicen, dicen, dicen, / es eso, es un correr, sin paradero» (Salinas 2007: 76).

F) *El ser humano / las masas*. O el «hombre selecto» y el «hombre masa» orteguiano. Tanto el yo poético juanramoniano como el saliniano encarnan el individuo distante con respecto a la muchedumbre urbana, seres caricaturizados desde el escepticismo por Jiménez en el *Diario* y por Salinas en *Todo más claro*, personajes frívolos de la gran ciudad que apenas tienen más papel que el de habitantes des-humanizados de un mundo paradójicamente solitario, y creador y destructivo (visión peyorativa que analiza Cañas 1994: 30 y ss.). Funcionan como contraposición al sensible poeta, habitante del macrocosmos natural con la capacidad de la contemplación e incluso de la comunión total con su entorno. La aceptación y humanización de esas masas tan solo llega matizada al final de las obras de ambos autores, cuando Jiménez acepta la compañía puertorriqueña y Salinas encuentra en la naturaleza la conexión ancestral con la humanidad que no hallaba en la metrópolis: «soy un momento / de esa larga mirada que te ojea, / desde ayer, desde hoy, desde mañana, / paralela del tiempo [...] herencia inagotable» (Salinas 2007: 201).

Las imágenes naturales y cosmopolitas, como ha sido señalado en las introducciones teóricas a ambos tipos de espacio, pueden rastrearse a lo largo de toda la historia de la literatura. Este breve estudio no pretende ser más que una inicial propuesta del peso de estos espacios en una etapa y situación determinados para el ejercicio creativo del poeta. Sin embargo, la intuición rápidamente permite conectar tiempos, espacios y creaciones a partir de los últimos binomios propuestos, algunos previos a las creaciones de Salinas y Jiménez y otros coetáneos, que serán mi

objeto de estudio de los años venideros; otros, en fin, posteriores, como José Hierro con su particular binomio alucinación/reportaje, nacido de los espacios estadounidenses.

La poesía emprende caminos interminables con sus procedimientos ilimitados, y lo hace en un marco que le es propio, en tanto que creadora y habitante del mismo: el poético mundo nuevo que fragua en su seno.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- G. BACHELARD (1957), *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 1965.
- D. CAÑAS (1994), *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- J. E. CIRLOT (1991), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- F. J. DÍEZ DE REVENGA (2010), «Pedro Salinas en América. Las Américas de Pedro Salinas», en *El 27 en América*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación, pp. 295-318.
- M. T. GÓMEZ TRUEBA (1958), *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad.
- J. GUILLÉN y P. SALINAS (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- R. GULLÓN (1958), *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus.
- F. GUZMÁN SIMÓN (2004), *Postales de Nueva York. La mirada neoyorkina de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca*, Córdoba, Litopress.
- J. R. JIMÉNEZ (1961a), *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar.
- J. R. JIMÉNEZ (1961b), *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar.
- J. R. JIMÉNEZ (1994), *La estación total con Las canciones de la nueva luz*, Barcelona, Tusquets.
- J. R. JIMÉNEZ (1999), *Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- J. R. JIMÉNEZ (2010), *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- J. R. JIMÉNEZ (2011), *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, Cátedra.
- J. MARICHAL (1976), *Tres voces de Pedro Salinas*, Barcelona, Taller de Ediciones.
- J. M. NAHARRO-CALDERÓN (1991), ed., *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas*, Barcelona, Anthropos.

- J. M. NAHARRO-CALDERÓN (1994), *Entre el exilio y el interior, el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos.
- E. NAVARRO DOMÍNGUEZ (1996), [«Entre el paisaje y el símbolo, la ciudad norteamericana en la poesía de Pedro Salinas»](#), *Revista de Estudios Norteamericanos*, 4, pp. 203-215.
- E. OROZCO (1968), *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española.
- P. R. ORSON (1967), *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- J. L. PARDO (1991), *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- P. SALINAS (2007), *Obras completas II. Ensayos completos*, Navarra, Cátedra.
- P. SALINAS (2013), *Poesía inédita*, ed. M. Escartín Gual, Madrid, Cátedra.