

La *Obra* de Juan Ramón Jiménez como elaboración vivida del concepto del absoluto

por

Julio Hans C. Jensen

El infatigable trabajo de Juan Ramón Jiménez en su *Obra* es una conocida anécdota biográfica de la historia literaria del siglo XX español. Este poeta fundamental invirtió gran parte de su vida relejendo y corrigiendo textos ya escritos y publicados con el fin de crear una *Obra definitiva o total*, trabajo del que da fe el número de manuscritos conservados – más de 70.000 entre los archivos de Madrid y Puerto Rico –.¹ JRJ nunca terminó este proyecto monumental, a la vez que nunca cejó en este empeño, lo cual produce una serie de cuestiones de largo alcance teórico en cuanto al estatus de su legado. Por un lado, es posible considerar su trabajo de manera diacrónica, como la serie de publicaciones que aparecieron durante la vida del poeta, las cuales habría que complementar con el vasto material manuscrito de los archivos. Este material puede en gran medida ser datado con fiabilidad y puede también ser organizado en unidades mayores, con lo que se puede llegar a una estructuración del legado juanramoniano.²

Por otro lado, si el trabajo de JRJ es contemplado desde un punto de vista sincrónico, como un *corpus* poético en su simultánea totalidad, aparece una constitución de su obra que permite atisbar los problemas tanto existenciales como especulativos subyacentes a la ambición de escribir una *Obra total*. Esta perspectiva sincrónica aparece si observamos el cuerpo textual que nos dejó JRJ en su totalidad, es decir, todas las versiones de cada poema en verso o prosa, aforismo, conferencia, sus ensayos y artículos, sus cartas y los borradores conservados de sus cartas, los planes de organización de la *Obra*, etc. La diferencia entre este material y el legado póstumo de otros autores reside en la renuncia de JRJ a considerar

sus textos como acabados. Una y otra vez, JRJ volvería sobre textos escritos y publicados para, en sus propias palabras, *revivirlos* y, como consecuencia, introducir cambios mayores o menores o reescribirlos en su totalidad. De la misma manera, sus planes sobre la *Obra* cambiarían a lo largo del tiempo, con lo que el estudioso de la producción juanramoniana se encuentra con un muy considerable número de esquemas sobre cómo debería articularse este megatexto. Considerado como un todo sincrónico, el legado de JRJ se puede contemplar como una *ars combinatoria* prácticamente inagotable. Las posibles configuraciones de unas obras completas basadas en los textos publicados y en los manuscritos de los archivos se aproximan al infinito, ya que gran cantidad de estos manuscritos son versiones diferentes de textos ya editados, mientras que otros no tienen una versión definitiva sino que solamente existen como un número de borradores con tachaduras y correcciones. A esto habría que añadir los aún hoy día heterogéneos canales de publicación de los textos de JRJ: periódicos, revistas de difusión limitada, antologías que incluyen material inédito, ediciones en los más remotos rincones del mundo hispánico y no hispánico, editoriales pequeñas con tiradas reducidas, ediciones no completamente coincidentes de las mismas obras, etc. En este sentido, el legado de JRJ se acerca a la interpretación de Octavio Paz de *Un coup de dés* de Mallarmé como un sistema de permutaciones infinitas (Paz, 1994).

Ricardo Gullón, en una anotación realizada cuando visitó a JRJ en Puerto Rico, hacia el final de la vida del poeta, da una descripción sumamente gráfica de la heterogeneidad del material con el que se encuentra cualquier estudioso que se acerca a los archivos que contienen la obra juanramoniana. Con fecha del 12 de noviembre de 1952, Gullón anotó:

Y a punto de marchar me pasa a la habitación donde guardan el archivo, ordenado por Zenobia, de sus cartas y papeles. Es una estancia reducida, abarrotada de carpetas, sobres, cajas, llenas de original publicado e inédito; uno y otro con numerosas tachaduras y correcciones, casi siempre hechas a lápiz sobre el texto mecanografiado o impreso. Veo una masa inmensa de poemas, borradores en prosa y verso, apuntes, notas, aforismos, en papeles de diferentes clases y tamaño –incluso en el revés de un sobre, en pequeños trozos–; escritos a mano, sin señales de haber sido corregidos ni revisados. Sí; haría falta toda una vida para descifrar y ordenar este laberinto. (Gullón, 1958, pp. 84-85)

La visión de una *Obra definitiva* fue alcanzada por el proceso diacrónico de la reescritura o, expresado dentro de una terminología barthesiana, la *Obra* fue perseguida pero el resultado fue un *Texto* abierto y fragmentado.³

Esta dicotomía barthesiana se puede rastrear en la historia del pensamiento occidental como la contraposición entre el Absoluto y su contrario, la contingencia: La doctrina platónica de las ideas eternas contrapuestas a la volátil realidad sensorial, el juicio final cristiano en contraste con las injusticias de la vida cotidiana, para el renacimiento la antigüedad clásica frente a las formas bárbaras de la edad media, para la ilustración la emancipación de la humanidad en oposición a las desigualdades sociales causadas por el orden feudal o, por dar un último ejemplo, la instauración del paraíso comunista, para el marxismo, en oposición a la opresión del proletariado en la sociedad burguesa. El concepto metafísico del absoluto encontró su crítico en Nietzsche, cuya filosofía, como ya ha sido notado por Habermas, representa la «entrada en lo postmoderno» pues en su estela siguen pensadores como Derrida, Foucault o Lyotard, que exaltan la ausencia de cualquier absoluto para, en su lugar, erigir una metafísica negativa que niega, no ya un absoluto sino incluso cualquier cristalización de sentido o de objetivo vital (tanto colectivo como individual). En lo que sigue, la intención es realizar una reflexión sobre el trabajo en la *Obra* de Juan Ramón Jiménez desde esta perspectiva, es decir, contemplar el destino literario de Juan Ramón como una manifestación o encarnación de una cuestión especulativa de profundas raíces en el pensamiento occidental.

Testimonios juanramonianos del proyecto de la *Obra*

Quizá el primer testimonio conservado de la intención de JRJ de crear una *Obra definitiva* sea la anotación de Juan Guerrero Ruiz correspondiente a su primer encuentro con el poeta el 27 de mayo de 1913:⁴

Va a publicar todas sus obras; tres libros cada año por lo menos, dos nuevos y uno de los agotados. En breve quiere dar *Libros de Amor*.
 —«*Almas de Violeta* y *Ninfeas* quisiera hacerlos desaparecer; son los libros de la adolescencia. Voy a publicar desde *Arias Tristes*. Tengo una labor muy copiosa, dispuestos para su impresión hasta veintitantos volúmenes.»
 (Guerrero Ruiz, 1961, p. 30)

En esta cita se encuentran *in nuce* las predicciones sobre la publicación de la *Obra* que serán repetidas a lo largo de la vida de JRJ: la formulación de un programa de trabajo muy exigente o – lo que a veces es lo mismo – la inminencia de la aparición de la *Obra*, la mención de nuevos títulos (implícita, en la presente cita, en los «veintitantos volúmenes» preparados para la imprenta) y, finalmente, la integración de los libros en una unidad

superior por medio de la expurgación o reescritura de obras ya publicadas.⁵

La siguiente anotación de Guerrero Ruiz, datada el 15 de mayo de 1915, también hace mención de la intención del poeta de publicar sus obras completas:

Hemos hablado primero de sus libros. Tiene en pruebas, según me ha dicho, el primer volumen de la edición de sus *Obras Completas*, que han de constar de siete volúmenes de 500 páginas, en cada uno de los cuales irán cinco o seis de los libros primeros, publicando de esta forma los 36 tomos que en la actualidad forman su obra. Desde 1912, ésta se ha aumentado con un libro titulado *Sonetos Espirituales*; otro de elogio a Giner de los Ríos: *Elegía a la Memoria de un Hombre Puro*; otro, *La Colina de los Chopos*, del pabellón de la Residencia, que él ha denominado así, etc., que son notas de poesía, paisaje, los niños, etc. (Guerrero Ruiz, 1961, pp. 32-33)

Si bien este plan es considerablemente más detallado que el mencionado en la cita anterior, sigue el mismo patrón que aquella pues, tal y como se desprende de su constitución numérica, ve la producción como un todo acabado y unificado: siete volúmenes de 500 páginas, cada uno de ellos conteniendo cinco o seis de los 36 libros de los que consistiría su obra. Siete años después, en una anotación fechada el 7 de marzo de 1922, Juan Guerrero Ruiz apuntó otra visión de la *Obra*:

Estuvimos mucho tiempo hablando de su obra. Si quisiera podría dar un volumen por mes, hasta unos cien que hoy forman su obra. Muchos libros están acabados, depurados; otros, en borradores todavía. Juan Ramón ve su obra como un todo armónico, perfecto. Dice que si él tuviera tiempo de depurarla como sueña, no quedaría una página que diera sombra a la obra; no quedaría nada de paja, sino sólo y todo obra de plenitud, madura y perfecta. [...]

Yo le he animado mucho a que publique los libros de prosa a que corresponden las elegías andaluzas, que él titula «La muy noble villa de Moguer», «Urium», «Las flores de Moguer», etc. Juan Ramón me contesta que no quiere dar más libros provisionales como los que lleva publicados, ya que no le gustan. Él ve su obra con una perfección tal, que sólo así quiere darla, y como es capaz de mejorarla cada día, no se decide a dejarla... Claro que en esta pugna a que está sometido entre la creación y la labor de depuración se le van pasando los años sin publicar y puede que muera sin ver su obra editada. (Guerrero Ruiz, 1961, pp. 48-49).

Como se puede deducir de esta anotación, JRJ va ganando conciencia del carácter utópico de la *Obra definitiva* a medida que pasan los años, ya que aquí es expresado el riesgo de que la obra nunca sea acabada. La

perfección atemporal que JRJ buscaba en la *Obra* («sólo y todo obra de plenitud, madura y perfecta») aparece aquí confrontada con la condición temporal a la que está atado el poeta empírico, y de esta manera es expresada una conciencia clara de la aporía de su proyecto. No obstante, parece probable que la ausencia de publicaciones de libros desde 1923, año en que aparecieron *Poesía y Belleza*, hasta 1936, año en que fue publicado *Canción*, está causada por el trabajo en su *Obra definitiva*.⁶

Al mismo tiempo, es posible observar, como mínimo, cierta ambigüedad ante este proyecto pues JRJ realizó a lo largo de estos años la publicación de una serie de *cuadernos* – quizá inspirado por las publicaciones vanguardistas, que veían en la revista uno de sus medios de difusión preferidos – en los que iba mostrando el desarrollo de su escritura. Sin embargo, este medio de publicación tiende a enfatizar la provisionalidad de la misma, es decir, apunta en dirección contraria al «ansia de eternidad» que la escritura de JRJ buscaba – tanto la temprana como la madura –. En otras palabras, dejar aparecer la *Obra* por medio de *cuadernos* es equivalente a mostrar la condición de fragmentación que subyace a la misma. Esta ambigüedad fue notada por Pedro Salinas en un artículo de 1932 en el que se refiere a los cuadernos *Unidad y Sucesión* editados por JRJ:

Ya aquel título, *Unidad*, éste, *Sucesión*, dirigen la atención del lector hacia el concepto de creación total, de obra suma concebida con la misma unidad de una vida humana y con el mismo desarrollo en sucesión que ella. Vida humana y poética a la par, una sola las dos, marcada por la inevitable permanencia y la obligada variación, por la unidad y el sucederse. Totalidad. (Salinas, 1970, p. 145).

A pesar del énfasis en la noción de totalidad, este texto implica el conflicto entre linealidad temporal y ambición de totalidad que ha sido desarrollado arriba. Al mismo tiempo, esta cita, entendida bien, no expresa una imposible síntesis ideal de temporalidad y absoluto, pues hace referencia al autor en cuanto ser encarnado, a su experiencia concreta como individuo temporal. De esta manera, el concepto de totalidad que usa Salinas no se refiere a una Totalidad atemporal sino a la conjunción de continuidad y variabilidad en el trabajo de una vida. Esta solución a la aporía de la *Obra total* entre absoluto y contingencia será retomada al final del presente artículo.

La visión de una obra perfectamente homogénea, en la cual cada parte está conectada con la totalidad de una manera coherente y esencial, pertenece a una categoría históricamente dada de la obra de arte, esto es, la concepción del producto artístico como una unidad orgánica en la que

cada parte se remite al todo de la misma manera que en un organismo vivo. Producto del siglo XVIII, la concepción orgánica de la obra de arte es sancionada por figuras del idealismo alemán como Kant, Goethe y Schelling. En la *Crítica del juicio* (1790), Kant compara explícitamente la obra de arte con un organismo natural: «El arte bello debe ser visto como naturaleza, aunque se sea consciente de ella como arte». ⁷ A lo largo del siglo XIX el concepto organicista de la obra de arte permanece como una idea central, y no es hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando las vanguardias deconstruyen este concepto con sus experimentos lúdicos y subversivos, que esta noción es cuestionada de manera fundamental. Aún así, esta idea permanece como fantasma conceptual que ha de ser exorcizado una y otra vez a lo largo del siglo XX, como testifican obras ostentosamente anti-organicistas como las de James Joyce, Marcel Duchamp o Raymond Roussel en cuanto a la literatura, o la producción de Adorno, Lukacs o Barthes en cuanto a la teoría literaria. La obra de arte orgánica desarrolla una forma perfecta por necesidad interior gracias al genio demiúrgico del artista, mientras que las obras de las vanguardias enfatizan su condición de producto elaborado y trabajado. Además, la unidad orgánica de la obra de arte implica una concepción de totalidad metafísica, no sólo con respecto a la obra en sí sino también como cifra del universo. Por el contrario, las vanguardias rechazan tal implicación metafísica al expresar la fragmentación de la obra de arte, la fragmentación de la realidad y a veces incluso renunciando a la creación de sentido como tal (el dadaísmo). De esta manera, la obra de arte organicista es otra manifestación del Absoluto en el período del idealismo filosófico.

No hay duda de que JRJ buscaba crear una *Obra* que fuese la cifra del universo o un universo absoluto idéntico a sí mismo. Esto es expresado en el último poema de la colección *Poesía*:

Quisiera que mi libro
 fuese, como es el cielo por la noche,
 todo verdad presente, sin historia.
 Que, como Él se diera en cada instante,
 todo, con todas sus estrellas; sin
 que niñez, juventud, vejez quitaran
 ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.

(Jiménez, 1959, p. 660).

Como puede inferirse de este texto, el «libro», que se puede interpretar como la *Obra*, debería poseer una presencia pura, tan incuestionable como el firmamento. Además, la *Obra* debería ser atemporal, «todo ver-

dad presente, sin historia», esto es, suspendería la temporalidad lineal. La *Obra* sería, según esta visión, una totalidad que condensaría plenitud de sentido y representación del todo cósmico. La temporalidad (precisamente el factor que impidió la consecución de la *Obra*) ha de ser superada para alcanzar el sentido absoluto.

La idea de una *Obra total* unitaria y orgánica está, en cuanto producto del idealismo filosófico, relacionada con el concepto de subjetividad, ya que la ambición de escribir una obra orgánica completamente cerrada sobre sí misma equivale a la consecución de una subjetividad idéntica a sí misma, es decir, íntegra, sin fisuras ni fragmentaciones. La *Obra* sería una suerte de epitafio monumental de la devoción de JRJ a su trabajo en la poesía, donde el hombre y la obra se fundirían en unidad eterna. De esta manera, la consumación de la *Obra* representaría alcanzar una subjetividad absoluta en la cual el yo empírico, contingente, habría sido superado en sentido hegeliano (*aufgehoben*). El sujeto enunciador de la *Obra definitiva* evidentemente no sería un sujeto corpóreo, inmerso en el mundo material y corruptible, sino un yo textual divino que regiría ilimitadamente en el mundo inmaterial del lenguaje. Al mismo tiempo, esta visión conlleva la disolución del sujeto empírico y autobiográfico y, en este sentido, no es un sujeto humano el objetivo de la *Obra total*, sino más bien una divinidad poética anónima que ha superado la contingencia y las limitaciones del sujeto existencial y biológico.

Si la ambición de crear una *Obra definitiva* lleva a la aporía de reescritura infinita en la que se encontraba inmerso JRJ, esta misma aporía revela a la vez las circunstancias existenciales que inevitablemente subyacen a la producción de una obra de arte. Dicho de otra manera, el proceso creativo está irremediabilmente ligado a un contexto contingente. No sólo el estallido de la Guerra Civil el mismo año en que JRJ empezó la publicación de la *Obra* sino también la multitud de borradores de la organización de la *Obra*, conservados en los archivos juanramonianos, dan testimonio de las condiciones fragmentadas y finitas a las que está atada cualquier persona empírica, en contraste con la visión de un yo absoluto. Este reconocimiento es quizá la razón por la cual JRJ empezó a llamar al proyecto *la Obra en marcha*. La inicial búsqueda de la *Obra* puede considerarse determinada por la idea de la subjetividad absoluta, la cual ha de ser expresada en la poesía. No obstante, esta búsqueda se revela finalmente como condicionada por un sujeto finito, es decir, empírico. Ya que la elaboración de la *Obra* es más fuerte que la consumación atisbada, emerge la naturaleza temporal y transitoria del sujeto autorial. Aunque en general se refería a ella en un tono bastante solemne, la autoconciencia de

JRJ con respecto al aspecto utópico de su empresa es absoluta, ya que es posible encontrar textos irónicos en cuanto al proyecto de la *Obra*. Ejemplo de esto es el poema en prosa inédito «El poeta», cuyo manuscrito se encuentra en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez en la universidad de Río Piedras en Puerto Rico:

Harto ya de tanta duda y tal martirio, se dijo, firme, un día: «No más llevarme los pensamientos al sofá ocioso, a acariciarlos infinitamente; no más soñar y contemplar lo hecho, lo haciéndose y lo por hacer.

«Supondré que he muerto y que otro yo libre de mí nace para aislar mi obra en quintos borradores. Al fin y al cabo, ya he pensado, contemplado y soñado bastante; y la aristocracia última está en no contemplar, no soñar, no pensar dos veces lo mismo.»

Una gran alegría de eterna primavera interior lo llenó todo. Y, loco con su idea definitiva, cantando en las ventanas al sol de la mañana azul, decidió ponerla en práctica al instante. Y... se la llevó al sofá ocioso, a acariciarla infinitamente.⁸

En este poema se lleva a cabo una evidente referencia autobiográfica que exhibe la tensión entre la visión de la *Obra total* y la contingencia temporal del sujeto-poeta empírico, que no puede sino imaginar la perfección en su ensoñación diurna. La inevitable empiricidad del sujeto aparece explícitamente en este texto ya que la persona que ha de constituir su *Obra*, evidentemente un crítico, es alguien «libre de mí», es decir, alguien desvinculado de la circunstancia empírica del yo autorial destinado a acariciar, una y otra vez, su idea en el «sofá ocioso». Si bien este poema no está datado, se puede aventurar que su fecha de composición esté alrededor de los años 1917-18 ya que en el poemario *Eternidades*, publicado en 1918, aparece anunciada una obra de prosa con el título «El sofá ocioso». Esto significa que ya en el momento en que JRJ trabajaba con más intensidad en la *Obra* (en *Piedra y cielo* de 1919, *Poesía* publicado en 1923 y en *Belleza*, también de 1923, aparecen series de poemas bajo el conjunto temático *La Obra*) ya era consciente de su naturaleza utópica.

El desarrollo diacrónico como visión del Absoluto

Si JRJ, por lo menos desde un momento dado, trabajó con plena conciencia de la utopía de su proyecto, al mismo tiempo construyó otra comprensión idealista de su producción, ésta basada en su desarrollo poético. La primera autointerpretación de su evolución poética seguramente fue dada con la publicación en agosto de 1917 de la antología *Poesías escojidas (1899-1917)*. Poco antes de su aparición, el 11 de julio de 1917, Guerrero Ruiz anota los siguientes comentarios de JRJ sobre el libro:

Pasada una hora, Zenobia, cuya simpatía deja maravillado, se marcha a visitar a su madre, y Juan Ramón me ruega le acompañe a la imprenta Fortanet, donde ha de corregir las pruebas de su libro de *Poesías escojidas*. Por el camino me va explicando que se trata de un libro donde se contiene como una historia muda de toda su obra poética. (Guerrero Ruiz, 1961, p. 44).

A pesar de la aseveración de JRJ de que este volumen es una muestra representativa de su evolución diacrónica, el carácter revisionista del libro se desprende ya del índice. Los dos primeros poemarios de JRJ, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, son simplemente omitidos y sustituidos por el título de un libro que nunca apareció, *Anunciación* (título que, a su vez, sugiere la presencia latente de la *Obra* ya desde el arranque de la carrera de JRJ). De los cinco poemas supuestamente provenientes de la primera etapa de la obra juanramoniana, sólo aparece uno que de hecho fue publicado en los primeros libros, «Mayas» de *Ninfeas*, aunque notablemente cambiado en tono y contenido. El tono declamatorio y la abierta temática sexual han sido expurgados del poema revivido y han sido sustituidos por un motivo panerótico expresado en un tono contenido.⁹ De la misma manera, los otros poemas supuestamente escritos entre 1899 y 1901 tienen poco en común con el tono exaltado y la temática decadente de los primeros libros poéticos de JRJ, al igual que la mayor parte de los textos de esta antología han sido revisados de acuerdo con el estilo que JRJ cultivaba en 1917, generalmente caracterizado como la *poesía pura*.¹⁰ Con *Poesías escojidas (1899-1917)*, JRJ buscaba dar una visión de su evolución poética como un desarrollo orgánico y sin rupturas, cuando de hecho los poemas tempranos habían sido revisados de acuerdo con el ideal estético que JRJ cultivaba en 1917. El volumen, por tanto, no es sólo una construcción de su evolución poética, sino que también es una miniatura de una de las muchas *Obras* sincrónicas que JRJ planeó a lo largo de sus años de madurez.

En este libro apareció por primera vez el famoso poema «Vino, primero, pura», que por la crítica ha sido comprendido como una autobiografía poética.¹¹

VINO, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fuí odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.
 Y yo le sonreía.
 Se quedó con la túnica
 de su inocencia antigua.
 Creí de nuevo en ella.
 Y se quitó la túnica,
 y apareció desnuda toda...
 ¡Oh pasión de mi vida, poesía
 desnuda, mía para siempre!

(Jiménez, 1917, pp. 299-300)

Este poema describe un proceso de alternancia entre *pureza* y *fastuosidad*, pues la poesía, personificada como una mujer, se le aparece al sujeto lírico, primero, «vestida de inocencia». A su vez, éste la amó «como un niño» pero gradualmente los dos personajes del poema se alejan el uno del otro como consecuencia del excesivo engalanamiento de la poesía. Este extrañamiento alcanza su culminación en la descripción de la poesía como una especie de «Reina de las nieves», opulenta pero estéril. A partir de aquí, la poesía lleva a cabo un «striptease», como lo ha llamado Ángel González, que invierte el distanciamiento entre los dos, lo que finalmente lleva a la eterna unión pasional entre los amantes al acabar el texto. El final del poema implica la fusión de sujeto y objeto en el proceso creador, poesía y poeta se funden en un abrazo perpetuo, implicando así la profunda identificación de poeta y poesía en la concepción idealista que fue mencionada arriba.

Tanto Ángel González (1981) como Herbert Ramsden (1981) han apuntado lo inadecuado de seguir este poema como una guía para el desarrollo poético de JRJ, ya que el hecho de que fuera publicado en 1917 conlleva que no puede referirse a la producción posterior a ese año, a menos que, podríamos añadir, la producción juanramoniana hubiese encontrado un estado definitivo de estilo y contenido a partir de este momento, algo que, desde luego, no es el caso. Además, la primera fase evocada en el texto no parece remitir a la poesía que JRJ de hecho escribía en ese momento: «Esta etapa no parece corresponder a ningún período real de su tarea creadora, a no ser que se considere a la pureza como sinónimo de ingenuidad.» (González, 1981, p. 63; también Ramsden, 1981, p. 150). Las primeras colecciones de poemas de JRJ desplegaban una temática nihilista y de desasosiego existencial en un tono clamoroso, con lo que es imposible alegar la inocencia o pureza de la primera poesía de la manera que es presentada en el texto.

De una manera paralela a la visión sincrónica y orgánica de la *Obra*, la narrativa desplegada en el presente poema es circular, ya que la poesía

acaba retornando a la pureza inicial pero alcanzando un nivel superior con respecto al principio. Así, el desarrollo descrito en este poema se asemeja al representado en una novela de formación o *Bildungsroman*, en la cual el héroe vuelve al hogar, a sus orígenes, pero con una comprensión del mundo que no poseía en un principio, cerrando la formación de la subjetividad. Dada la unidad de vida y poesía, la evolución subjetiva que es presentada en este poema es la del retorno a un estado primordial después de una falsa autocomprensión. Es notable que este esquema narrativo no contiene ninguna ruptura en el desarrollo sino que lo considera como una evolución gradual, con lo que es subrayada la unidad esencial del desarrollo de obra y subjetividad. La unidad orgánica del desarrollo no puede ser expresada de manera más conspicua que a través de la representación antropomórfica de la poesía: es una y la misma a través del tiempo, sólo cambian los ropajes. Por medio de la culminación de la narración, es transmitida la consecución de una plenitud atemporal a través de un desarrollo interior, es decir, la misma superación de la contingencia que representaría la *Obra total*. Es implicada, por tanto, la consecución de una subjetividad esencial, absoluta, la llegada a la meta vital del sujeto lírico.

Otra conocida versión del desarrollo diacrónico de la obra juanramoniana aparece en las notas al final de *Animal de fondo* (1949), donde JRJ describe su producción como dividida en tres etapas:

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fué éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre. Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. (Jiménez, 1959, p. 1342)

La unidad orgánica del desarrollo es expresada en esta cita por medio del encuentro con el dios juanramoniano de la creatividad poética, ya que esta evolución viene dada desde el principio como una búsqueda de lo divino en la poesía, y el encuentro final estaba prefigurado desde el comienzo, de la misma manera que el árbol está prefigurado en la semilla -. JRJ ya

llevaba el germen del encuentro con dios desde el inicio de su trayectoria y por esta razón su desarrollo poético se articula de manera cíclica: la conciencia poética avanza alcanzando un nivel superior en cada etapa, a la vez que permanece esencialmente idéntica. La divinidad que es encontrada por tres veces es, por tanto, la culminación de un ciclo llevado a cabo por la conciencia poética. El sujeto lírico posee un potencial completo para conseguir la plenitud, y la alcanza por medio de la superación (*Aufhebung* en sentido hegeliano) de cada etapa vital, ya que cada fase incluye a la anterior culminando en «conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo»¹². Al igual que en «Vino primero, pura», obra y vida se funden en una concepción de Totalidad.

En consecuencia con la idea de la poesía como absoluto, las descripciones de JRJ del desarrollo de su poesía muestran una inmanencia total, pues no hay ninguna referencia a circunstancias exteriores, existenciales ni intertextuales, esto es, contingentes. En estas versiones de su evolución poética, su trayectoria es como la de un astro, cuyas revoluciones están guiadas por una fuerza inmanente: «Wie das Gestirn, ohne Hast, aber ohne Rast» / «Como el astro, sin aceleración pero sin descanso», como rezan los versos de Goethe que JRJ usaba como epígrafe en sus obras de madurez. El impulso de la evolución proviene únicamente del mundo interior del sujeto, y ésta es la razón por la que JRJ considera su obra un *corpus* textual con una profunda unidad que culmina en una superación hegeliana: «mi destinada época tercera, que supone las otras dos». Un movimiento es descrito desde una posición inicial con una conciencia limitada hasta una conciencia total donde la primera fase sólo es comprendida desde la perspectiva de la última.

A pesar de que el absoluto está insertado en el tiempo, su aparición es una superación de la temporalidad, lo cual invita a realizar un paralelismo entre las ideas de JRJ y la noción clasicista de la evolución estética. En el ámbito de las artes, la antigüedad como estética normativa representaba un marco referencial gracias al cual se podía articular la evolución temporal. Hasta finales del siglo XVIII, a las artes no se les suponía capacidad de progreso ya que una referencia de perfección absoluta venía dada con los modelos de la antigüedad. El esquema evolutivo que se seguía en ese momento era precisamente cíclico, pues a las artes se les atribuía una alternancia entre periodos de formas exageradas y bárbaras y otros periodos de armonía y adecuación a las normas clásicas.¹³ Es digno de notar que este modelo historiográfico coincide con el representado en «Vino, primero, pura», con lo que se podría aventurar que la gravitación en torno

a un centro que articula la evolución (también presente en las notas al final de *Animal de fondo*), es una manera de remitirse a un absoluto y, por tanto, de superar la contingencia. A través de la manifestación de un fundamento esencial, la temporalidad y mutabilidad que amenaza con disolver al yo (en el caso de los individuos) y a las culturas (en el caso de los colectivos como naciones o imperios), son neutralizadas.

Desde esta perspectiva aparece, además, un concepto especulativo que puede explicar el contraste entre las visiones de la *Obra total* y el resultado fragmentado: la noción romántica de *perfectibilidad infinita*. Condorcet formuló este concepto en su *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794), el cual fue retomado por los románticos alemanes. Según este modelo, la evolución histórica es un proceso abierto, infinito, que no posee un objetivo o meta. En vez estar dirigida a un estado final de plenitud y libertad humana, tal y como es concebida la historia por la ilustración, la idea de perfectibilidad infinita considera la evolución histórica como descentrada, es decir, sin ningún principio que sería consumado con su culminación, si bien se mantiene el aspecto positivo de perseguir un objetivo colectivo. Ernst Behler ha mostrado (Behler 1989) cómo este concepto emerge a consecuencia de la Revolución Francesa. Al considerar los sangrientos acontecimientos que siguieron a la revolución como una posible contradicción a las aspiraciones de libertad política y cultural formuladas por el espíritu de la ilustración, los primeros románticos encontraron en el concepto de perfectibilidad infinita la manera de mantener el proyecto emancipatorio. La experiencia de un cambio de época en ese momento histórico es, a pesar de este factor de continuidad, expresado por medio del cuestionamiento de tanto un objetivo final de la historia como del clasicismo absoluto en el arte. Cualquier desarrollo, sea la formación de la comunidad política y social o la historia de las artes, es considerado en movimiento perpetuo. En contraposición a las teorías clasicistas que ponían un clasicismo absoluto en el cual el arte había conseguido la máxima perfección, Friedrich Schlegel consideraba la plenitud del arte un objetivo imposible de alcanzar. En consecuencia, definió a la poesía romántica como en un estado de devenir permanente, precisamente inmersa en un proceso de perfectibilidad infinita.¹⁴ De la misma manera, la idea de la obra de arte orgánica es inadecuada en un paradigma en el cual un acabamiento perfecto es una imposibilidad. Por esta razón, el fragmento o la obra inacabada son las formas representativas del concepto de perfectibilidad infinita, ya que exhiben lo contrario a la perfección formal de la obra de arte orgánica.¹⁵

Aparece, así, la conciencia de ruptura del absoluto en una etapa histórica en que todavía se generarían figuras del absoluto (Hegel, Marx, el positivismo) y se entra, propiamente dicho, en la época moderna. Como ha notado recientemente Peter Bürger, en la modernidad estética se conserva la conciencia de la ausencia de absoluto al mismo tiempo que el arte permanece ligado a un principio metafísico de unidad (Bürger, 2001, pp. 154-170). Ésta es la razón histórica por la que JRJ se encontró sumido en el proceso de reescritura infinita. El que JRJ nunca alcanzara a completar su *Obra definitiva* no es debido a una falta de tenacidad sino a la condición moderna del absoluto fragmentado. JRJ fue perseguido toda su vida por la visión de la *Obra* y aunque por un lado percibía la imposibilidad de la realización de este proyecto, perseveró en él hasta que la edad le impidió trabajar. En este sentido, Juan Ramón Jiménez encarnó el concepto de perfectibilidad infinita al atisbar y perseguir el absoluto pero sin llegar a alcanzarlo nunca. En contraste con este concepto de modernidad (absoluto fragmentado), la postmodernidad se presentaría como la mencionada metafísica negativa en la cual todos los principios se disuelven en una marea de tradiciones, organizaciones locales y restos de tiempos y sitios inconexos, es decir, en un anti-sistema o anti-estructura de diferencias. En la modernidad el centro o la meta utópicos hacen posible mantener la estructuralidad de la estructura, por decirlo de manera derrideana, mientras que el contenido de la estructura está destinado a permanecer eternamente diferido. Exactamente, ésta es la trayectoria de JRJ: Al no alcanzar nunca la meta, el trabajo en la *Obra* permaneció en las infinitas sustituciones de las correcciones, centradas, no obstante, en la idea del sujeto absoluto.

Finitud e identidad subjetiva

En una carta a José Revueltas, fechada el 12 de julio de 1943, JRJ deja manifiesta la imposibilidad de alcanzar la perfección de la *Obra*:

Yo no creo en la perfección; creería en la 'perfección sucesiva imposible', como en la 'posible sucesiva imperfección'. En este momento tengo más labor escrita que nunca. Si yo me considerara perfecto, es decir, estéril por acabamiento perfecto, para mí o para los otros, cortarí mi vida de su libertad. [...] Ordenar no es terminar, es empezar. (Jiménez, 1977, p. 52).

El autoimpuesto camino al infinito es aquí relacionado con la cuestión de la finitud individual, pues la creatividad y la corrección interminable es equiparada a la vida mientras que el acabamiento de la *Obra* equivaldría a la muerte. Se observa de esta manera un claro distanciamiento de una concepción clásica del desarrollo histórico y una igualmente clara ad-

herencia a la noción de la perfectibilidad infinita. De manera paralela a la concepción clásica, que veía en la normativa estética un absoluto, la ilustración y el idealismo comprendían el transcurso de la historia en términos del sujeto, ya que éste era el centro que determinaba la meta de la historia. De la misma manera, la idea de la plenitud de la subjetividad posee la misma concepción de un punto final de perfección absoluta, imposible de superar. Este punto final, a su vez, significa la superación de la finitud, dado que perfección y plenitud son categorías atemporales. En otras palabras, la finitud adquiere un significado diferente según se adopte una posición clasicista o moderna, pues desde la primera la finitud se supera por medio de un absoluto alcanzable, mientras que desde la segunda posición la finitud individual es inevitable y sólo se puede aspirar a perseverar en un ideal inalcanzable. Se podría hacer referencia a la distinción hegeliana entre un infinito bueno y otro malo, el primero remitiéndose a la eternidad del absoluto, es decir, a la plenitud de una unidad que incluye la totalidad, mientras que el segundo significa una mera sucesión temporal inacabable (Frank, 1979, 187; Behler, 1988). Transportado al ámbito del sujeto, el primer infinito equivaldría a una subjetividad plena e idéntica a sí misma mientras que el segundo infinito se correspondería con una subjetividad abierta y carente de esencialidad. Si la primera es equivalente a una *Obra* perfecta que superase la temporalidad y la contingencia, la subjetividad mencionada en segundo lugar representa un texto fragmentado que exhibe la sujeción a la contingencia y a la temporalidad inacabable. La llegada a la meta, al absoluto, significaría una especie de vida eterna, un equilibrio total, mientras que el concepto de perfectibilidad infinita significa la imposibilidad de alcanzar este estado ya que la finitud, es decir, la contingencia, truncará este proceso.

Podría parecer que el conflicto entre la *Obra definitiva* y la experiencia de la perfectibilidad infinita es irresoluble, implicando por una parte un sujeto absoluto sin ataduras al mundo físico o, por otra parte, una subjetividad no-esencializada bajo el signo de la mutabilidad infinita. El propio JRJ propone, sin embargo, una tercera vía que conecta la constitución de la subjetividad y el ser existencial. Especialmente en sus años de madurez, JRJ presentaba su obra poética en conexión con sus experiencias vitales, es decir, concebía poesía y vida como entrelazadas en la experiencia vital concreta. Ejemplo de esto es el ensayo «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en el cual relata su desarrollo poético, cuyo punto de inflexión sería el *Diario de un poeta recién casado* (1917), unido a una serie de experiencias biográficas.

El *Diario* fue saludado como un segundo primer libro mío y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía *Ninfeas*; era yo mismo en lo mismo que yo quería. [...] La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un «gran incendio poético», dijo uno). En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas*.

(Jiménez, 1961b, 231-232, cursivado del autor)

Aun cuando el motivo cíclico todavía está presente (como se desprende del quiasmo «un segundo primer libro mío y el primero de una segunda época», así como de que ya *soñaba* este libro cuando escribió su primera colección de poemas), la experiencia del viaje en 1916 a los EE.UU. para casarse con Zenobia Camprubí Aymar es mencionada como la causa del inicio de la *segunda época*.¹⁶ Si bien se puede discutir en qué medida el *Diario* es homogéneo con libros como *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía o Belleza*, desde luego es un «punto de partidas» ya que su heterogeneidad y su voluntad de experimentación indica varios caminos que la poesía juanramoniana podría haber seguido desde ese punto.¹⁷ No obstante, lo que interesa enfatizar en este momento es la referencia a la vida personal de JRJ como el fundamento de su escritura poética. A través de la referencia autobiográfica se produce una definición subjetiva que preserva el perfil del individuo, la identidad biográfica de la persona Juan Ramón Jiménez, y que no coincide con ninguna de las dos constituciones de la subjetividad mencionadas hasta ahora (sujeto absoluto *versus* no-identidad del yo causada por la mutabilidad infinita).

En *Temps et récit*, Paul Ricoeur ha desarrollado el concepto de *identidad narrativa*, el cual se puede aplicar tanto a individuos como a colectivos y tiene la función de definir un sujeto agente en el tiempo («¿quién ha hecho esto?»). El concepto de identidad narrativa evita tanto la idea del sujeto como un ser esencializado e inmutable, como la noción del sujeto en permanente mutabilidad, portador sin contenido de máscaras lingüísticas. Por medio de las narraciones que individuos tanto como colectivos cuentan sobre sí mismos, es configurada una identidad que no es estable ni inmutable sino variable y cohesiva al mismo tiempo (es *esa* misma persona a la que le suceden los acontecimientos narrados). A pesar de que JRJ nunca redactó su autobiografía, dio cuenta en numerosas ocasiones de la conexión entre su vida, en cuanto experiencias concretas, y su obra. Aparece de esta manera una tercera forma de constituir la subjetividad, esto es, a través del relato de la conexión entre su producción poética y sus experiencias vividas. En la anotación correspondiente al 17 de diciembre

de 1953, Ricardo Gullón anotó la intención de JRJ de publicar toda su *Obra* en el orden en que aparecieron sus libros:

Voy a dar, por orden cronológico, la obra total. El fin de la primera época son los *Sonetos espirituales*. Mi renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario*. El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y muchos años después, gracias también al mar, con ocasión del viaje a la Argentina, surge *Dios deseado y deseante*. (Gullón, 1958, p. 120).

Una organización tripartita de la *Obra* es planteada, sugiriendo la evolución cíclica que fue citada anteriormente en las notas al final de *Animal de fondo*. Sin embargo, la referencia a la vida personal de JRJ modifica la comprensión de la subjetividad expresada allí, puesto que ahora necesariamente se trata de un sujeto empírico influenciado por circunstancias exteriores a él.¹⁸ La *Obra* es, desde esta perspectiva, no el producto de un sujeto absoluto que se ha liberado de su forma empírica sino el de un sujeto empírico que ha experimentado tanto continuidad como ruptura en el desarrollo de su vida. En vez de un sujeto absoluto sin contorno corporal, el sujeto que enuncia estas palabras es un sujeto que recibe y procesa impresiones del mundo que le circunda. De la misma manera, la *Obra*, tal y como es presentada en esta última cita, no es de una sincronía perfecta sino que refleja el desarrollo de su autor a lo largo del tiempo.

No obstante, JRJ imaginó todavía otra manera de legar una *Obra* que incorporara sus vivencias y a la vez poseyera una sincronía total:

...mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo. Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez?, esta corrección. (Jiménez, 1978, p. XI).

El deseo de corregir la obra de toda una vida el último día antes de morir condensa perfectamente la aporía entre la visión de una *Obra total* absolutamente sincrónica y las condiciones procesales que necesariamente la subyacen. En esta última cita, la meta de la *Obra* es el sujeto en su determinación biográfica, «todo yo», con lo que la *Obra total* convergería con el sujeto empírico. Sólo de esta manera se podría superar el proceso de perfectibilidad infinita, y precisamente a través de la finitud del sujeto, ya que es esta condición la que pondría fin al trabajo infinito de corrección. Si a JRJ le hubiese sido posible corregir su inmensa producción el último día de su vida (día es, estrictamente hablando, metonimia por instante) entonces todos sus poemas habrían sido *revividos* de acuerdo con su experiencia vital. Su *Obra* sería la suma de su vida, un todo orgánico y

armónico resonando en una sólo tonalidad ya que el todo habría sido revivido desde esta perspectiva vital y temporal. Desde luego que ésta es aún otra visión utópica de la *Obra*, pero es notable que JRJ considera aquí al sujeto autobiográfico como el centro de su trabajo en la poesía, y que de esta manera renuncia a la idea de un sujeto absoluto como manera de superar la finitud. La *Obra* que resultaría de este sujeto no sería una obra atemporal sino una que incluiría la temporalidad y contingencia que experimentó la persona biográfica Juan Ramón Jiménez. Esta posición implica, a su vez, que su obra se inserta en el tiempo histórico y en la sucesión de la cultura, al igual que significa que la finitud sólo se «supera» (en el sentido de dejar un legado para la posteridad) por medio de una obra poética insertada en el tiempo, no por medio de la creación de un monumento abstracto separado del tiempo.

Desde esta perspectiva, la reescritura de JRJ de poemas escritos 30 ó 40 años atrás, se puede comprender como un trabajo mnemónico que *revive* el pasado por medio de la relectura y la reescritura. El trabajo en la *Obra* representa, así, la memoria individual del autor puesto que sólo el autor puede cambiar un texto poético una vez escrito. Por medio de su insistencia en *revivir* sus poemas, JRJ insuflaba nueva vida en las memorias personales que para él inevitablemente subyacían a sus textos. El recuerdo estrictamente personal de una experiencia, necesariamente se desvanece en el medio impersonal del lenguaje en cuanto es plasmada como texto, pero mientras estuviera en vida, JRJ podía revivir sus textos como testimonios de sus experiencias personales. Desde una perspectiva biográfica, ésta puede ser la razón por la que JRJ se sumergió en el proceso de relectura y reescritura, ya que se volvió, en las palabras que Ricœur recoge de Proust, lector de sí mismo.¹⁹ Si la noción de la *Obra* por un lado representa una forma acabada y de valor universal, al mismo tiempo es un trabajo estrictamente personal de rememoración y autocomprensión.

Julio Hans C. Jensen
Universidad de Copenhague

Notas

1. Un testimonio de esta intención es una carta que JRJ dirigió al ilustre romanista alemán Ernst Robert Curtius con fecha del 27 de setiembre de 1924 : « Debo decir a usted, sin embargo, que casi nada de lo que le mando, ni de lo que he publicado hasta el día, lo considero sino como « *material poético* » para la *Obra* definitiva que voy –¿este otoño ?– a empezar a publicar en hojas sueltas diarias. A mis 42 años –y después de 25 de incesante trabajo con la Belleza –, siento, pienso, veo claramente que ahora es cuando comienzo; y si vivo 15 ó 20 años más, creo que podré ver realizada mi *Obra* – que, de modo informe, existe ya toda–. » (Jiménez, 1960, p. 217).

2. De hecho está muy próxima la aparición de una edición de las *Obras* de JRJ, en la colección *Clásicos castellanos*, en la que se incluye gran parte del material inédito de los archivos. Esta publicación, dirigida por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, contribuirá a renovar la visión del legado juanramoniano, en especial en lo que concierne a la prosa, de la que en la actualidad sólo se conoce una mínima parte.
3. Barthes, Roland, «De l'œuvre au texte», Barthes, *Œuvres complètes*, tomo 2, pp. 1211-1217, Paris 1994.
4. Juan Guerrero Ruiz era un admirador ferviente de JRJ que realizaba resúmenes de los temas sobre los que conversaban él y el poeta. Estas anotaciones fueron publicadas póstumamente en 1961 bajo el título *Juan Ramón de viva voz*, libro que ha sido reeditado recientemente.
5. El revisionismo llevado a cabo por JRJ con respecto a su producción no sólo aparece en su visión de la *Obra*, sino que puede observarse ya en su tercer libro de poesías, *Rimas* (1902). En este poemario aparecen poemas revisados que ya habían sido publicados en sus dos primeras colecciones de poemas, *Almas de violeta* y *Ninfeas* (ambos 1900). Esto significa que la reescritura y reedición de textos ya escritos y publicados arranca prácticamente con el comienzo mismo de la producción juanramoniana. De la misma manera, la mención de títulos que posteriormente no verían la luz del día también aparece en un primer momento de la carrera poética de JRJ, ya que en *Ninfeas* son anunciados cuatro libros que posteriormente no aparecerían (*Besos de oro*, *El Poema de las Canciones*, *Siempre viva* y *Laureles Rosas*). Es posible deducir de esto que JRJ contemplaba su obra como un todo desde el arranque mismo de su trayectoria poética, ya que la intención de corregir y reescribir poemas ya escritos y publicados implica la conciencia de un *work in progress* guiado por una idea de totalidad que, por otra parte, va cambiando de carácter.
6. JRJ empezó la publicación de su *Obra* en 1936 con el volumen *Canción*, que sería el primero de 21 tomos organizados de acuerdo a géneros: siete libros comprenderían su obra poética, siete su prosa y siete consistirían de apéndices. El que un tercio de su *Obra* estuviese compuesta por apéndices podría indicar una cierta ironía hacia el proyecto de la *Obra*, posibilidad sobre la cual se volverá en lo que sigue. La guerra civil mandó a Juan Ramón y Zenobia al exilio y truncó el proyecto aunque, con Antonio Sánchez Romeralo, se debería plantear la pregunta, «¿se habría realizado aquel gran proyecto de no interponerse la guerra civil española?» (Sánchez Romeralo en Jiménez 1982, p. 14).
7. «Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist», Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 45.
8. Signatura J-1 Poemas en prosa 172. Aparecerá con el no. LXXXVI en el libro *Poemas en prosa II y III*, ed. de Julio Jensen, en la edición de próxima aparición de las *Obras en prosa* de JRJ, bajo la dirección de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe.

9. Para una adecuada comprensión de la poesía temprana juanramoniana, son indispensables los trabajos de Richard Cardwell, en especial su monografía, *Juan R. Jiménez. The Modernist Apprenticeship 1895-1900*.
10. El uso del término *Poesía pura* es bastante abstracto ya que no se refiere a ningún estilo ni temática determinada sino a la misma esencia poética, inefable por definición. «Fondo y forma actualizan, mejor o peor, la poesía pura, pero ésta, en cualquier caso, es anterior a ambos.» (Blasco, 1981, p. 285). Blasco muestra la relación de la concepción de pureza poética de JRJ con la noción de la *Generación del 27* y con el debate en Francia entre Bremond y Valéry en los años veinte. Se desprende de la discusión de Blasco que poesía pura es un término polivalente a lo largo de la historia de la poesía moderna, sin que posea ningún contenido consensual. Por otra parte, Herbert Ramsden (1981) ha trazado un análisis sumamente iluminativo del proceso de *depuración* que atravesó la escritura juanramoniana desde la producción temprana a la madura, formulando los cambios estilísticos por los que su evolución atravesó.
11. «No hace falta mucha imaginación interpretativa para seguir al hilo de estos versos las fases de las concepciones de lo poético en Juan Ramón Jiménez» (Salinas, 1970, p. 21). «En [esta] poesía que va trazando su trayectoria poética [Juan Ramón] nos ha dado la más cabal autobiografía poética que concretó jamás poeta alguno» (Díez-Canedo, 1944, p. 58). «Juan Ramón repasa, en esquemas magistrales, su evolución poética» (Díaz-Plaja, 1958, p. 230).
12. «Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del universo es dios... Entonces mi dios es mi obra porque mi obra es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día puestas mis manos en dios, mi dios, dándole forma a mi dios. Dios, entonces, es mi forma.» (manuscrito inédito, citado por Blasco, 1981, p. 242).
13. La formulación más conspicua de esta teoría de ciclos estéticos probablemente se encuentre en la obra de Voltaire *Le siècle de Louis XIV* (1751), en la cual son descritos cuatro puntos culminantes de la historia de la humanidad. En cada uno de estos puntos, las artes alcanzaron la máxima perfección, erigiendo así un ejemplo para las épocas venideras. Ver Behler, 1989, 67-81.
14. «Andere Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen.» (citado por Behler, 1989, 285).

15. Behler muestra cómo Coleridge de hecho considera la unidad orgánica de la obra de arte como un ideal sujeto a la perfectibilidad infinita (Behler 1989, pp. 226-236).
16. Jiménez también expresó esta idea del *Diario* como el cambio decisivo en su producción en sus conversaciones con Ricardo Gullón, tal y como se desprende de la anotación de éste correspondiente al 17 de diciembre de 1952: «Mi renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario*. El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta; así nace el *Diario*, y muchos años después, gracias también al mar, con ocasión del viaje a Argentina, surge *Dios deseado y deseante*.» (Gullón, 1958, p. 120). El mismo esquema evolutivo es descrito en la carta abierta a Luis Cernuda: «Se escribió que el *Diario* era un segundo primer libro mío. La coincidencia de amor y mar grande, y América, obró el prodigio.» (Jiménez, 1961^a, p. 174).
17. Paraíso de Leal suscribe esta idea al notar que el *Diario* no fue seguido por obras en la misma línea, sino que fue «[u]na especie de muestra de lo que el poeta hubiera escrito si las circunstancias de su vida hubieran sido otras.» (Paraíso de Leal, 1976, p. 70).
18. Un testimonio de lo que significó para JRJ el viaje a Argentina en 1948 se puede leer en un artículo escrito por el psiquiatra que se ocupó de él en un periodo de depresiones. Según este documento, las depresiones fueron en gran medida vencidas gracias a la visita a Argentina. Lidz, T. «Juan Ramón Jiménez. A Remembrance», *The Yale Review*, LI, pp. 342-344.
19. «Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées.» (Ricœur, 1985, p. 443).

Bibliografía

- Behler, E. (1988): Zum Verhältnis von Hegel und Friedrich Schlegel in der Theorie der Unendlichkeit. *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 11, Tübingen, pp. 127-147.
- Behler, E. (1989): *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Schöningh, München.
- Blasco, J. (1981): *La poética de Juan Ramón Jiménez. Contexto, desarrollo y sistema*. Publicaciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Bürger, P. (2001): *Das Altern der Moderne: Schriften zur bildenden Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Cardwell, R. (1977): *Juan R. Jiménez. The Modernist Apprenticeship 1895-1900*. Colloquium, Berlin.
- Frank, M. (1979): *Die unendliche Fahrt*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.

- González, Á. (1981): *Juan Ramón Jiménez. Estudio*. Júcar, Madrid.
- Guerrero Ruiz, J. (1961): *Juan Ramón de viva voz*. Ínsula, Madrid.
- Gullón, R (1958): *Conversaciones con Juan Ramón*. Taurus, Madrid.
- Jiménez, J.R. (1917): *Poesías escojidas (1899-1917)*, New York, The Hispanic Society of America.
- Jiménez, J.R. (1959): *Libros de poesía*. Aguilar, Madrid.
- Jiménez, J.R. (1960): *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, edición preparada por Francisco Garfías, Taurus, Madrid.
- Jiménez, J.R. (1961a): *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid
- Jiménez, J.R. (1961b): *El trabajo gustoso*. Aguilar, Madrid.
- Jiménez, J.R. (1977): *Cartas literarias*. Bruguera, Barcelona.
- Jiménez, J.R. (1978): *Leyenda* (ed. de Antonio Sánchez Romeralo). Cupsa, Madrid.
- Jiménez, J.R. (1982): *Poesías últimas escojidas (1918-1958)*, edición y prólogo Antonio Sánchez Romeralo, Espasa-Calpe, Madrid.
- Paraíso de Leal, I. (1976): *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*. Alhambra, Madrid.
- Paz, O. (1994): *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Círculo de lectores, Barcelona.
- Ramsden, H. (1981): *Depuración and Poesía Pura in the Work of Juan Ramón Jiménez. Renaissance and Modern Studies*, XXV, Nottingham, pp. 121-154.
- Ricœur, P (1985): *Temps et récit. 3 : Le temps raconté*. Seuil, Paris.
- Salinas, P. (1970): *Sucesión*, de Juan Ramón Jiménez. *Ensayos de literatura hispánica*. Aguilar, Madrid.

Resumen

En el presente artículo, el trabajo de Juan Ramón Jiménez en su *Obra* es analizado como una manifestación del conflicto especulativo entre los conceptos de Absoluto y contingencia. A través de su infatigable labor correctora, JRJ encarnó la condición moderna de vivir bajo el signo del absoluto fragmentado. La visión de una *Obra total* que nunca fue alcanzada representa la aspiración a una subjetividad que ha superado la contingencia y la finitud, mientras que la fragmentación con la que se encuentra el estudioso que se adentra en los archivos juanramonianos que guardan el inmenso material destinado a la *Obra*, equivaldría a una subjetividad abierta, no esencializada. No obstante, es posible inferir una concepción de sujeto de las ideas de JRJ de su obra, que incluye la experiencia vivida en su determinación biográfica.