

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: DE MORE POÉTICO

Antonio Domínguez-Rey

Se analiza el «signo poético» de la obra de Juan Ramón Jiménez a la luz de un texto (desconocido hasta hace muy poco) sobre Spinoza del poeta moguerño, quien «ensambla el ideal de su estética con el de Spinoza: dar cuerpo independiente a las ideas originales en un marco de libertad, es decir, con base ética». Se estudian a continuación algunos valores formales y estilísticos de la obra de Juan Ramón Jiménez en relación con la moderna teoría lingüística.

The "poetic sign" in Juan Ramón Jiménez's work is analysed in the light of a text (unknown until very recently) about Spinoza by this Spanish poet, who "joins the ideal of his aesthetics with that of Spinoza's: to give an independent shape to the original ideas within a frame of freedom, that is, with an ethical basis". Some formal and stylistic values of Juan Ramón Jiménez's work are then studied in relation with modern linguistic theory.

La posible teoría o práctica del signo poético en Juan Ramón Jiménez debemos espigarla, suelta, en observaciones aisladas, notas dispersas, libros, artículos o poemas. Donde estén, responden, más que a un sistema organizado, a una intuición de fondo, coherente. En *Estética y Ética Estética*¹ emprendió, sin embargo, una labor más sistemática. Cabe inferir de él un modo de corpus poético, según hicimos ya en publicación de 1981. Lo tendremos en cuenta a lo largo de este estudio².

¹ Jiménez, J. R.: *Estética y Ética Estética*, Madrid, Aguilar, 1967.

² Domínguez-Rey, A.: «Hacia una poética juanramoniana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378 (oct.-dic. 1981), pp. 547-556.

1. ÉTICA (Spinoza)

Un inédito publicado en 1984, con el título *Spinoza*, nos deja entrever el atractivo por la figura y pensamiento de este filósofo. Sirve también para aclarar el contexto de la *Estética* y *Ética* reunidas³.

Se acerca Juan Ramón Jiménez a la *Ética* de Spinoza en dos ocasiones. La primera, en la voz del doctor Simarro, que le lee fragmentos. La segunda, en compañía de Ramón de Basterra, que «señalaba los blancos del libro con proyecciones de las palabras de Spinoza, que él traducía en forma de rayos, flechas, destellos, ángulos». Compara una y otra lecturas con el diamante y el brillante, respectivamente. Spinoza es «cristal» y «diamante» porque a la transparencia une el melódico silencio metafísico del alma. Tal impresión le produjo la lectura del doctor Simarro. La de Ramón de Basterra, por contra, garabateada, la califica de «brillante... grito, destello, jesto...», aunque él, por lo bajo, contempla las proyecciones «de un modo más sencillo, más recatado y más noble. Más natural sobre todo».

Dos cosas nos interesan aquí. Primero, la admiración por la vida y obra calladas. Segundo, la transformación por la idea.

Efectivamente, Spinoza representa para Jiménez el modelo estético de la *Ética*, así como él pretende ser, en la *Estética*, su original ético. Spinoza es la vida hacia dentro que se hace luminosa por fuera en el pensamiento. Vida y obra juntas. El poeta lo ve «como un diamante humano engarzado en hierro, no como un brillante inhumano montado al aire en oro». Alude a la transparencia del entendimiento y a la forja de la voluntad: idea y trabajo en mutua interacción. La idea labora y el trabajo idealiza. En tal fragua acontece el brillo de lo propio libre, la peculiaridad irreplicable de la vida: «Y en torno de él» —continúa la visión literaria— «las ideas hechas ya vida suya independiente contemplándose desnudas y libres en aquellos otros espejos de su espíritu, sus ojos». Idea y trabajo hechos vida. Pensamiento y acción en los vidrios de la libertad. Esto es la *Ética*. ¿Y la *Estética*?

2. ESTÉTICA

Cuenta Jiménez sus impresiones a medida que el doctor Simarro lee: «Yo veía brotar, surgir en la penumbra las palabras mágicas y unirse llenas de tendencia mejor, en un conjunto melodioso y supremo, formando ideas como orbes de sentido, de conciencia, de belleza y verdad».

He aquí la *Estética*. Las palabras tornan mágicas. ¿Cómo? Atraídas por un orden nuevo que surge en la sensibilidad del poeta. Es la semilla en campo fértil, sí, pero también abonado.

³ Jiménez, J. R.: «Spinoza», *Textos Inéditos de Juan Ramón Jiménez*, Dominical del diario ABC, Madrid, 23-12-1984, p. 46.

2.1. *Melos*

Al rozar la sensibilidad creadora, se llenan «de tendencia mejor». No discurren, no se aposentan buscando la celdilla que les corresponde en una clasificación ordenada. Entran en un campo energético que las impulsa. Conectan con la corriente creadora. Y lo hacen a través del *melos*, por sus resonancias significativas. La palabra es tendencia virtual, impulso latente susceptible de actualizarse en un medio proporcionado.

Encontramos de nuevo el «acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso»⁴, de Bécquer. En uno y otro caso surgen a la luz desde un fondo deslucido, en «penumbra» para Juan Ramón Jiménez, «oscuro» para Bécquer. La iluminación artística es brote espontáneo, natural: un acontecimiento, como la existencia.

«Conjunto melodioso y supremo.» No hay nada más allá. Ni las palabras de la Ética. La melodía es el despliegue dinámico de la virtualidad agazapada. El acto de la potencia. Los poetas actualizan el posible del lenguaje aún no supremo. Aquí es el surtir melodioso del significante, como una música vegetal esparcida.

2.2. *Orbes significativos*

Las palabras forman, además, «ideas como orbes». Antes entraban, por empuje propio, en *conjuntos*. Ahora, en «orbes». El significante conjunta y suprema. El significado engloba y suprema también. Son «orbes» de «sentido» y «conciencia». La órbita de la sensación y del conocimiento abarca en totalidad, por referencias mutuas, el campo supremo de «belleza y verdad».

El significante invade con su música y el significado engloba con sus relaciones. Pero, además, las ideas son formaciones procedentes del «conjunto melodioso y supremo», por una parte, y de la adquirida «tendencia mejor», por otra. No se trata sólo de ideas iniciales. También éstas participan del *melos* y tienden a lo supremo. Las ideas nuevamente formadas constituyen el campo de la sobresignificación, del sentido poético, que acaece en la conciencia abocado a la «belleza» y «verdad».

2.3. *Nombrar el nombre*

Así procede la creación. Basta una palabra a despertar, «con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía», de nuevo con Bécquer. Ese abrir los ojos, que es un *brotar* para los dos poetas, rehace la existencia; es más, reactualiza el origen del pensamiento en cada poeta. Es éste uno de los filones más profundos de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Busca la palabra total, origen y fuente del pensamiento, recreando la creación como si de Dios se tratara. Y no descansará hasta este fin-principio o nombre de nombres,

⁴ Bécquer, G. A.: *Rimas*, Edic. J. M. Díez Taboada, Madrid, 1965, p. 116.

capaz de integrar, en un acto, el máximo de comprensión y extensión. Es el afán declarado en «El nombre conseguido de los nombres», de *Dios Deseado y Deseante*:

Todos los nombres que yo puse al universo que por ti me recreaba
yo, se me están convirtiendo en uno y en un dios.
El dios que es siempre al fin, el dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo. El Dios. El nombre conseguido de los nombres⁵.

2.4. *Póiesis es noesis*

Una vez más, como en A. Machado, poesía integra conocimiento. Aquí, en Juan Ramón Jiménez, se explicita el cambio operado. A continuación del texto en prosa antes transcrito, mientras lee el doctor Simarro, añade el poeta: «Yo me llevaba luego a mi sueño como constelaciones de ideas nuevas y primeras a la vez. Aquello no era lo de Kant, ni lo de Nietzsche, ni...». Expone Jiménez en estas palabras el quicio de la novedad poética, que consiste, principalmente, en una experiencia original de la idea, en un engarce nuevo de las ya existentes. La idea, por mediación del *melos* y de los orbes, adquiere la novedad de un sentido. Refiriéndose Bécquer a la «poesía de los poetas», la súbita y eléctrica, distinta de la multitudinaria, añade: «cuando se acaba ésta [la de los poetas], se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre».

Juan Ramón Jiménez experimentaba una sensación particular o vivencia estética a medida que oía los fragmentos de Spinoza. Y esto nos da pie para aventurar nuevas hipótesis.

La estructura del artículo permite ir más lejos. Las ideas del auditor Juan Ramón Jiménez están en paralelo con las de Spinoza. Las de éste figuran «hechas ya vida suya independiente». Las de aquél van al «sueño como constelaciones», aún no realizadas. Sin embargo, existe un factor narrativo que nos induce a montar las «ideas hechas ya vida suya» de Spinoza sobre las de Jiménez, no las que acaban de surgirle, sino las que ya surgieron en otras ocasiones. Nos basamos para este cruce en el autor-narrador del texto y en el marco situacional de la escena. Dice en un caso: «Yo veía brotar... en la penumbra»; y en el otro, de Spinoza: «Y yo veo en la penumbra». Lo único que cambia es la ambientación: «noches ricas, junto al fuego», bajo un retrato de Spinoza por Sorolla, la lectura del doctor Simarro; «casa modesta», sumido en su trabajo, el filósofo.

2.5. *Obra*

A través de un montaje cinematográfico, Jiménez ensambla el ideal de su estética con el de Spinoza: dar cuerpo independiente a las ideas originales en un

⁵ Jiménez, J. R.: *Leyenda* (1896-1956), Edic. de A. Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Edit., 1978, p. 662.

marco de libertad, es decir, con base ética. Esto significa el término obra en el conjunto de su vida, reflejo, por otra parte, de la correspondencia teórico-práctica del filósofo. El signo poético de Jiménez aspira a razón antropológica.

3. DÍNAMIS

La «tendencia mejor» de la palabra en proyección creadora es dinámica. Aunque nos recuerda a Bécquer, se distingue de éste, diríamos, por el *tempo*. El sevillano es más galopante. El moguerense retiene la acción. También éste desdobra en dos, como aquél, las formalidades de la poesía: «Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coje esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina. El mío es el segundo»⁶.

Este dinamismo despliega la tendencia antes citada. Coinciden en el ritmo del texto, melodioso. Asistimos a la maestría orfebre del pulidor, como Spinoza. Y en los dos textos surge o brota esa fuerza como de un anónimo y desconocido campo súbito de energías. Está en el aire. Pero tiene un fin que Juan Ramón descubrió en «el nombre de los nombres». Tal fuerza sorprende, como en el caso de la lectura de Spinoza. Y domina. El poeta lo dice expresamente: «Crear es ser dominado para lo bello»⁷. Por tanto, la dinámica o «tendencia mejor» es móvil teleológico, *virtus*, impulso anidado en las palabras «mágicas», pues sus razones son desconocidas.

Corresponde al poeta domeñar esa energía una vez integrado en su empuje. Los dos momentos aparecen claramente diferenciados, espontaneidad y oficio estético: «Fácil, gracioso nacimiento; proceso riguroso y alegre término perfecto»⁸. El diamante de Spinoza. Al arte se asocia el tesón del orfebre, creando una ciencia poética.

4. COMUNISMO POÉTICO

No basta con la idea. Se precisa un desarrollo técnico, que Jiménez cifrará en el estilo dominado por un ejercicio de pulimentación continua. Y esto comprende toda la vida. El significante poético integra en sí la actividad cotidiana del artista por sucesivas aproximaciones al hálito primigenio. Ética y Estética suponen una «vida gustosa» que conduce a una *Política Poética*⁹. Opone aquí al «arte por el arte» el «trabajo por el trabajo», susceptible de belleza en sí mismo o por relación a otro término que también incluya hermosura. Se trataría de un «estado poético»

⁶ *Páginas Escogidas. Prosa*, Edic. de R. Gullón, Madrid, 1970, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁹ *Política Poética*, Instituto del Libro Español, Madrid, 1936.

en el que cada uno encontrara su lugar en orden al «trabajo gustoso» que le motivase. Lo denomina «comunismo poético».

Interesa resaltar que también se trata de poesía. Por el trabajo, mediante las operaciones productivas, lo innominado de la «penumbra» adquiere nombre, se hace «visible». Con su dinámica operacional, el hombre da rostro a la poesía: «Y al lado del trabajo y en el ocio y el sueño, es decir, nuestra vida completa, trabajará, descansará y soñará con nosotros, como una realidad visible, la Poesía»¹⁰.

Así operaba, en Spinoza, la filosofía. El texto antes citado pone en paridad a la ciencia del pensamiento y al arte de la palabra. Uno y otro cohabitan en la misma celda.

5. LENGUAJE

Juan Ramón Jiménez considera la lengua en sus manifestaciones hablada y escrita. Veremos después que «el mundo de los nombres» era «letra del amor de los hombres»¹¹. Las grafías peculiares de su escritura, además de razones fonéticas, que tratan de igualar grafemas en función de la identidad fonemática, implican otras estéticas, como en el caso de la j y en la adecuación de la escritura al habla¹².

El lenguaje poético busca la *parole*, individualización de la *langue* o, en términos bühlerianos, el producto lingüístico¹³. Sin excluir lo genérico de la *langue*, proyecta sobre lo común rasgos peculiares de realización concreta, individual. Nos resulta conocido el proceso. Dice Machado: «Pero esta nota (la intuición) sine qua non de todo poema necesita, para ser reconocido como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad»¹⁴.

Las intuiciones van en busca del marco lógico, y no viceversa, como pretende la retórica. Las palabras pertenecen al acervo común. El poeta las «prohija» y, diciéndolas, subtiende en lo común la parte individual que le corresponde, así como en lo individual subtiende lo colectivo imprescindible: «la poesía debe tener apariencia comprensible, como los fenómenos naturales; pero, como en ellos, su hierro interior debe poder resistir, en una gradación interminable de relativas concesiones, al inquisidor más vocativo»¹⁵.

El lenguaje, en cuanto «tendencia mejor», es posibilidad, y, en cuanto estilo, realización. Juan Ramón Jiménez se refiere también a ello con expresiones como

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ Cf. folio núm. 166, nota 24.

¹² Cf. Sánchez Romeralo, A.: «Prólogo-Epílogo» a Jiménez, J. R.: *Leyenda*, op. cit., p. XXIII.

¹³ Bühler, K.: *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 68-73.

¹⁴ Machado, A.: *Los Complementarios*, Edic. de M. Alvar, Madrid, Cátedra, 1980, p. 152.

¹⁵ Jiménez, J. R.: *Estética y Ética Estética*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 318.

perenne flujo, que equivale a lo posible —competencia en la teoría generativa—, gracia, logro individual, que sirven para traducir el acto, la realización. Todos tenemos, añade, ojos, dedos, pero no todos poseen las mismas huellas, ni la misma mirada. «No hay dos personas que hablen lo mismo, ni lo mismo en cada instante de su vida»¹⁶. En esto consiste la «labor, perennemente renovada, del espíritu», la *energeia* de Humboldt¹⁷.

Juan Ramón Jiménez, inserto en la corriente idealista¹⁸, conecta con las tesis de B. Croce, continuadas en España, con ligeras variaciones, por los poetas y críticos D. Alonso y C. Bousoño¹⁹.

6. PALABRA

De la conexión con la dinámica universal surge la palabra poética en el halo de las nuevas constelaciones.

Ese impulso, traducido por alma, emoción, voz, será el verdadero contenido del poema. La emoción es a la palabra lo que la savia al vegetal. El significante se inscribe en y por la órbita del significado, porque, cuando adquiere relevancia por sí mismo, se significa ya, como un fondo. El orbe de la palabra es también tensión de canto. Todo conjura, desde las raíces, a la fragancia de la luz. Existe como un antelatio premonitorio, una gracia. En *Piedra y Cielo*, el poema «Antes de cantarte» anuncia un canto antes del canto, que no puede ser otro que el rítmico del pensamiento, la magia del texto sobre Spinoza, la fluencia emotiva. Dice:

¡Canción mía, canta antes de cantar; da a quien te mire antes de cantarte,
tu emoción y tu gracia; emánate de tí fresca y fragante!²⁰

Esta prelatencia de la forma ya es formal en sí misma. Contiene su propio contenido. La poesía de Juan Ramón Jiménez nos sitúa de lleno en la forma de la sustancia o en ésta formándose. Es la forma que se significa, de H. Focillon: «le contenu fondamental de la forme est un contenu *formel*»²¹. Se trata del dentro de la obra. El poeta quiere convertir en poesía la intención, el arranque, sus preámbulos. Lo demás será emanación, técnica, estilo, hasta la idea misma, una emoción corpórea, la protopalabra tendente al infinito, diríamos con K. Rahner: «A estas palabras aunantes y conjuradoras, mensajeras ante todo de la Realidad, señoras de nosotros, nacidas del corazón, proclamadoras, regaladas, éstas quisiera yo

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ Cf. Valverde, J. M.ª: *Guillermo de Humboldt y la Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1955, p. 36.

¹⁸ Domínguez-Rey, A.: «Hacia una poética juanramoniana», *op. cit.*, p. 552.

¹⁹ Cf. Bousoño, C.: *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 59-62.

²⁰ Jiménez, J. R.: *Leyenda*, *op. cit.*, p. 449.

²¹ Focillon, H.: *La Vie des Formes*. Cito por *De Montaigne à Louis de Broglie, Textes Philosophiques Réunis par Ch. Brunold et J. Jacob*, París, Belin, 1965, p. 325.

llamar palabras originales o protopalabras. A las otras podríamos denominarlas las confeccionadas, técnicas palabras útiles»²². La canción de Juan Ramón Jiménez quisiera nacer, en todo emisor o receptor-emisor, hasta con su propia voz, confundida con lo eterno:

Canción; tú eres vida mía, y vivirás, vivirás;
y las bocas que te canten, cantarán eternidad²³.

Esta obsesión de palabra total desemboca en otra: el deseo de nombrarlo todo, como si asistiéramos al primer instante del Génesis. En la composición titulada «A un poeta» nos incita a nominar la existencia ante la amenaza fulgurante del futuro. El nombre se convierte en salvación del ser, y no por nominalismo, sino por esencialidad aprehendida. «Creemos los nombres», dice. «Derivarán ... hombres / ... cosas / ... amor ... / rosas ...», pero, por encima de todo, «... quedará el mundo de los nombres, / letra del amor de los hombres»²⁴.

Nombrar y escribir es amar. La obra poética se alimenta de amor fundante, divino en ese aspecto. La palabra del poeta inquiera el orto genesiaco, donde ser y hacer sean la misma cosa. Al final del «Fragmento primero» de *Espacio* se enfrenta con las imágenes, que son sustancia impresa en los nombres, y prorrumpe, uniéndolas en acto esencial: «¿Vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos!»²⁵.

7. IDEA-SENTIDO

Esta identidad exige otra previa, consustancial también, la operada entre significante y significado para corporeizar, como afirma K. Rahner, el pensamiento, y con él lo Real. En otro poema, titulado «Inmortalidad», de *Poesía en verso*, afirma la transustanciación de la palabra en vivo organismo:

Tú, palabra de mi boca, animada
de este sentido que te doy,
te haces mi cuerpo con mi alma²⁶

Estamos otra vez ante un fenómeno de sobresignificación. A la palabra ya existente, dotada, por tanto, de significante y significado propios, usuales, el poeta le otorga un nuevo *sentido*. El significante y el significado de base se transforman,

²² Rahner, K.: «Sacerdote y poeta», prólogo a Blajot, J.: *La Hora sin Tiempo*, Barcelona, J. Flors Ed., 1958, pp. 11-12.

²³ Jiménez, J. R.: «Canción», *Leyenda*, *op. cit.*, p. 472.

²⁴ *Ibid.*, p. 274.

²⁵ *Ibid.*, p. 612.

²⁶ *Ibid.*: «Inmortalidad», *Poesía (en Verso) (1917-1923)*, Madrid, Edit. Rivadeneira, 1923, p. 33.

juntos, en el cuerpo de la nueva alma que los habita. Idea es apertura de sentido cuando la vida conecta con la dinámica o empuje de la naturaleza²⁷. A este mismo concepto vuelve en «Poeta y palabra», de *La Estación Total*, convertida toda la persona en verbo: «La carne, el alma, unas / de él (el poeta), en su aire, son entonces palabra: principio y fin»²⁸.

El sobrenombre añadido al que la palabra tiene de por sí es más bien una educación, un desvelamiento de otra dimensión en la realidad. En palabras de Heidegger, que interpretan este fenómeno diferenciador del acto poético: «Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra»²⁹. A tal novedad y fundamento de signo primero y total aspira la obra de Jiménez. Por eso busca un cuerpo de formas insustituibles en la continua sustitución del idioma.

8. FONDO-FORMA

En general, Jiménez se atiene a la dicotomía forma-fondo³⁰, más como técnica explicativa que como realidades confirmadas. Cuando se refiere a forma, entenderemos mejor técnica, procedimiento, que es su dominio. Y aún aquí ha de ser su función simultánea a la del contenido³¹. Por eso no extraña oírle decir, en la conferencia sobre el Modernismo, que «En poesía la forma es la mitad»³². Y para Hjelmslev, en lingüística, forma y sustancia son mutuamente complementarias en el interior de cada plano³³. La función de la forma poética consiste en animar la palabra por el sentido. Tal proceso es también consustancial. Atañe al significante y al significado. Es decir, existe un procedimiento formal que actúa en los dos niveles. Prueba de ello será la distinción que introduce, en la palabra, entre significación y expresión. Son partes con diferentes valencias. El significante puede no estar a la altura expresiva del contenido, o viceversa. Entonces actúan los procesos formales, aplicando la «tendencia» de cada cual. «Existen palabras

²⁷ «En literatura, a veces, las ideas parecen desprovistas de sentido...; un día, por una coincidencia entre un acto de vida y la idea literaria, ésta se abre como un tesoro.» Jiménez, J. R.: *Estética...*, *op. cit.*, p. 239.

²⁸ *Leyenda*, *op. cit.*, p. 559.

²⁹ Heidegger, M.: «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Arte y Poesía*, México, FCE, 1973, p. 137.

³⁰ Jiménez, J. R.: *Estética...*, *op. cit.*, pp. 152, 160, 267, 289.

³¹ *Ibid.*, p. 235.

³² *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Edic. de R. Gullón y E. Fernández, México, Aguilar, 1962, p. 80.

³³ Hjelmslev, L.: «La stratification du langage», *Essais Linguistiques*, París, Édit. de Minuit, 1971, p. 54.

que no expresan el concepto absoluto que significan tan bien como otras que lo significan sólo relativamente, pero cuya armonía o alguna otra cualidad son decisivas y capaces de alterarlas en su aplicación»³⁴.

En este caso, la contribución del significante al resplandor del significado es una forma, porque lo altera y cumplimenta: aporta la parte significativa ausente. Vinogradov describe estos fenómenos como «nuances périphériques de la signification et du timbre émotionnel»³⁵. Además del significante y del significado, sus relaciones son también formas actuantes. Por ellas adviene el sentido a la palabra.

9. ESTILO

En esto consiste la esencia del estilo. Integra lo peculiar del ser en el lenguaje. Formaliza la expresión significada del sentido. Efecto de la forma fundante, no tiene carácter de instrumento o matiz retórico. Se refiere a él Juan Ramón Jiménez como a la «forma verdadera y suficiente», del poema «Mensajera de la estación total»³⁶: «¿Y a qué venía, a qué venía? Venía sólo a no acabar, a perseguir en / sí toda la luz, a iluminar en sí toda la vida con forma verdadera y suficiente».

De esta iluminación participa el estilo. Lo define como «el exacto, el único camino expresivo de nuestro ser; el hallazgo definitivo del hilo irrompible de nuestro viviente laberinto; nuestra inagotable y gustosa «corriente»³⁷. Es la dinámica del «acento». Contiene gracia, impone ejercicio, dominio de la forma. Entra en él la expresión, pero sólo como práctica para el goce estético³⁸.

Nos inclinamos a pensar que Juan Ramón Jiménez distingue entre técnica expresiva, equiparada con la retórica, y forma interna, generante de estilo. La expresión retórica considera el eje más visible, o audible, de la poesía. La forma interna incide en el núcleo del sentido. Aquélla refiere el movimiento performativo del significante y del significado en orden a matices de mutuo eco. La interna es ya contenido: «En mí, perfección no quiere decir acabamiento de estilo, sino de idea». Y también: «Depuración de la forma es “únicamente” depuración de la idea»³⁹. Diríamos hoy, con Hjelmslev, que a través de la forma operan significante y significado, generando estilo. Idea y forma coinciden. El significante decide el número y limitación de los valores del contenido⁴⁰. Tal operación es ya en sí misma acabamiento de idea. El impulso del significante hacia la numeración del significado es un reflejo del impulso que el sentido, significándose, le confiere. El sentido

³⁴ Jiménez, J. R.: *Estética...*, *op. cit.*, p. 356.

³⁵ Vinogradov, V. V.: «Des tâches de la stylistique», *Théorie de la Littérature. Textes des Formalistes Russes Réunis par T. Todorov*, París, Édit. du Seuil, 1965, p. 109.

³⁶ Jiménez, J.R.: *Leyenda*, *op. cit.*, p. 579.

³⁷ *Estética*, *op. cit.*, p. 386; cf. *etiam*, p. 216.

³⁸ *Ibid.*, pp. 167, 311.

³⁹ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁰ Hjelmslev, L.: «La structure morphologique», *Essais Linguistiques*, *op. cit.*, p. 126.

abarca en Jiménez las dos acepciones propias que le corresponden: *dirección* y *reenvío*⁴¹. La «tendencia mejor» de la forma implica sucesivos reclamos o redundancias. Para Jiménez se trata de algo más que de una coocurrencia transformada en adecuación⁴². Exige un antelativo. La distinción entre técnica y forma es pertinente. Alude aquélla al manejo, a las formas segundas de K. Rahner, heredadas del común vecindaje lingüístico. Estructuran, por tanto, el significante y el significado de uso. Mas la forma atiende a la *dirección* y al *reenvío*, insertos ya en el proceso de la sustancia. Sólo así puede entenderse, desde Juan Ramón Jiménez, la dicotomía entre *significación de las formas* y *de las sustancias*⁴³, si a éstas les damos estatuto de contenidos, no de sustancia gestándose o puliéndose para darse «visible», como la poesía. Esta forma es ascenso a «grito original», a «“verdad redescubierta”, primitiva o nueva según el caso»⁴⁴. Así pues, partiendo de Hjelmslev, parece mejor inclinarse a considerar en el contenido al significante y al significado, reservando la forma para la relación solidaria entre los dos, como prefieren I. Coteanu y E. Vasiliu⁴⁵, siempre y cuando esa relación implique ya sentido.

10. SUSTITUCIÓN

Jiménez introduce, como la lingüística, una prueba de *sustitución* para identificar las unidades imprescindibles y medir, de este modo, la intensidad de un poema. Sirve de método y de criterio valorativo: «Si un verso o una estrofa pueden ser fácilmente sustituidos y sin pérdida, eran vulgares»⁴⁶. Aunque surja después de larga detención, la poesía es inmediata en cuanto a la forma. Que podamos verificar la sustitución, que exista metáfora, no quiere decir que toda la lengua deba transformarse para ser poética. El desvío es método en lingüística, mas no proceder poemático. El lenguaje de Berceo, mínimamente sustituido o desviado, es altamente poético. «En arte, todo ha de sugerir por sí mismo, dentro de su medio propio, no por traslaciones fáciles —a un cuadro de peces no hay que ponerle un marco de redoma»⁴⁷. El significado determina su propia expresión, que, además de significante del contenido, se convierte en componente suyo. La expresión y el contenido, en términos hjelmslevianos, conmutan formas y sustancias⁴⁸, por lo que ambos planos se fijan y transforman en componentes del signo. Mallarmé, por ejemplo, es poeta insustituible.

⁴¹ Greimas, A. J.: *En torno al Sentido. Ensayos Semióticos*, Madrid, Edit. Fragua, 1973, p. 66.

⁴² *Ibid.*, p. 325.

⁴³ *Ibid.*, p. 330.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁵ Coteanu, I., et Vasiliu, E.: «Conținut și formă în limbă», *Psychologie du Langage*, II, Paris, 1960, pp. 9-18. Citado P. Miclău, *Le signe linguistique*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 72.

⁴⁶ Jiménez, J.R.: *Estética...*, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁸ Cf. la conmutación en Hjelmslev, L.: «La structure fondamentale du langage», *Prolégomènes à une Théorie du Langage*, Paris, Édit. de Minuit, 1968-1971, pp. 224-226.

Las continuas metamorfosis de sus poemas nada dicen contra la esencialidad de la forma exigida e insustituible. Al contrario, la refuerzan. Cuando corrige o transforma, descubre que aún no había logrado la expresión necesaria y suficiente. «Yo corrijo sin forzar nada; leo el romance de mi otro tiempo y, al oírlo leyendo, se me transforma él mismo con lo que tiene en jermen. Es como un desarrollo natural de un niño en un joven, en un hombre»⁴⁹.

En estas palabras, Juan Ramón Jiménez se aplica a sí mismo el concepto de poesía tradicional que descubre en el pueblo: «lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional»⁵⁰. Emisor-receptor, primero, y receptor-emisor, después, convierte, a la postre, lo tradicional en popular⁵¹. Actúa lo colectivo en él a través del carácter *langue* de los textos, fusionado con la «tendencia mejor» despierta en su individualidad poemática. Así sucedía con las ideas, escuchando los fragmentos de la *Ética* de Spinoza. Este «jermen» actualiza el «principio de evolución interna», de M. Pelayo, y el *estado latente*, de M. Pidal⁵². El «jermen» es también «acento orijinal», punto de proyección que posibilita, latente, «la sustitución verdadera», por muchos años que medien entre uno y otro momentos: «Al corregir viviéndolos mis poemas antiguos, les dejo lo anecdótico que tenían de fundamento, o lo imaginado, con el acento orijinal. Lo que les quito es el añadido tonto, y a cambio de la sustitución verdadera, que, aunque no la señalé entonces, quedó grabada en mi recuerdo como pidiéndome que lo salvara»⁵³.

11. POESÍA

Idea y palabra apuntan en la misma dirección: el sentimiento. Como A. Machado, Juan Ramón Jiménez pertenece al movimiento neorromántico que, desde el simbolismo en literatura y el intuicionismo, vital o fenomenológico, en filosofía, atraviesa diferentes estilos y escuelas de pensamiento. «El sentimentalismo es el grado sumo del intelectualismo»⁵⁴. Creemos que esta afirmación es también una de las consecuencias exageradas del neokantismo en la estética, probablemente recibida a través de la Institución Libre de Enseñanza, bajo la impronta del krausismo, y los poetas románticos ingleses. Sentimiento y pensamiento han de hermanarse en la unidad precisa de expresión, para no aparecer aislados en imágenes mutiladas del hombre total, tan afectivo y esteta cuanto inteligente: «si el libro es —¿todo?— nuestro corazón, echémosle toda la frente,

⁴⁹ Citado en el «Prólogo-Epílogo» de A. Sánchez Romeralo a *Leyenda*, *op. cit.*, p. XIX.

⁵⁰ Citado en Alvar, M.: «Tradicionalidad y popularismo en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378 (oct.-dic. 1981), p. 520.

⁵¹ Menéndez Pidal, R.: *Los Romances de América y Otros Estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 74 y 73, respectivamente, para estos dos conceptos.

⁵² Cf. Alvar, M.: *Romancero Viejo y Tradicional*, México, Edit. Porrúa, 1979, p. XXV; Domínguez-Rey, A.: *Antología de la Poesía Medieval Española*, t. 2, Madrid, Narcea, 1981, pp. 12-13.

⁵³ Jiménez: *Estética...*, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 235, 247, 252.

como ceniza, encima. Si es —¿toda?— nuestra frente, encendámosle debajo el corazón. Rescuerdo siempre»⁵⁵. Concibe asimismo un triple escalonamiento de formas abstraídas similar al realizado por el filósofo en cuanto al particular, las cualidades y la noción abstraída del ser: «el sentimentalismo se ejercita primero en temas usuales: los niños, las flores, los pájaros; después, en colores, en músicas, en fragancia; más tarde, cuando llegue a la perfección, en sentimientos abstractos»⁵⁶.

Por esta vía de ascesis alcanza la unión central amorosa, donde se juntan lo contemplado y el contemplador. Conocer afectivo que consiste en un conocerse profundizando en la vida y en las esferas del yo, modalidad propia del krausismo en España a través de la filosofía de J. Sanz del Río⁵⁷. De hecho, la poética de Juan Ramón Jiménez, contemplada desde el impulso hacia el nombre de los nombres, es un calco del sistema doctrinal krausista: análisis primeramente de lo múltiple, nombrándolo en gradaciones cuánticas y cualitativas de la naturaleza y de la sensación; síntesis final en el absoluto, en «El nombre de los nombres».

Este amor desemboca en la contemplación: «Cuando contemplamos con pasión quieta, seguida, permanente un ser, un existir, con embeleso y gusto estático, vamos poco a poco fundiéndonos con ellos hasta que, de pronto, salta entre ellos y nosotros el amor, súbito conocimiento entero que determina la emoción»⁵⁸.

Contemplación, trabajo, vida retirada, ética, ciencia, arte... eran actividades recomendadas entre los seguidores del krausismo, interesados además en las fuentes del panteísmo español, enlazando, entre otros, con Aben Masarra, Avicebrón, Santa Teresa y San Juan de la Cruz⁵⁹.

La conexión emotiva de pensamiento, sentimiento y palabra justa engendra la poesía: «Pensamiento y sentimiento íntimos expresados con la palabra necesaria y suficiente»⁶⁰. Otras veces la define, en esta trayectoria de contemplación mística, como «La luz de nuestra propia clarividencia, la voz de nuestra misma infabilidad»⁶¹. También: «La poesía: un raptó apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción estén fundidas en una sola esencia libre y pura»⁶². Observamos en estas palabras la identificación de Estética y Ética, en libertad y pureza conjunta. Entre otras notas que la caracterizan, señala: naturalidad, gracia, don⁶³.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 253. Esta fórmula recoge, a su modo, la idea croceana del sentimiento o estado de ánimo no como contenido particular, sino como «el universo mirado *subspecie intuitionis*». Cf. Croce, B.: *Breviario de Estética*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1979, p. 41.

⁵⁷ Cf. Hirschberger, J.: *Historia de la filosofía, II*, Barcelona, Edit. Herder, 1965, pp. 444-446.

⁵⁸ Jiménez, J. R.: *Estética...*, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁹ Hirschberger, J.: *op. cit.*, p. 446.

⁶⁰ Jiménez: *Estética...*, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹ *Ibid.*, p. 162. Cf. otras definiciones en pp. 241, 295.

⁶² *Ibid.*, p. 300.

⁶³ *Ibid.*, pp. 169, 247, 316, 353.

Lo que más resalta en todos estos perfiles y atributos es la palabra *acento*, que reúne en sí el tono, las particularidades de voz y espíritu. Sirve para diferenciar lo genérico⁶⁴ y expande las emociones. «El acento sale de lo hondo de la emoción contemplativa, del dinamismo estático, porque el movimiento jeneral le quita fuerza a la voz humana»⁶⁵. Ese dinamismo se refiere al canto antes del canto, que veíamos, al punto de expansión de todas las formas. Por eso el trabajo de la inteligencia, duro y exigente, da por fruto el reconcentramiento de la idea, pura intuición. Y en tal reducto, como en una redoma, jaula de cristal o «torre de marfil», intiman cosas, palabras, alma y el continuo «otro» que se revela, evanescente, en cada aprehensión⁶⁶. Centro intensivo, fragua de formas, sintetiza lo universal⁶⁷. A su trasluz, se transforman los contenidos: «Las ideas varían en un horario sentimental cuyas horas recorren toda la gama del iris»⁶⁸. Alcanza, de este modo, «el horizonte recojido» o «centro indudable», de *La Estación Total*: la palabra «inmanente»⁶⁹.

12. EL NOMBRE EXACTO

En *Eternidades*⁷⁰ encontramos un poema muy significativo a este propósito. Reaparece en *Leyenda* con otra estructura y con el título de «El nombre exacto». Lo reproduzco en la versión segunda, pero separando con barras los versos de la primera:

¡INTELIGENCIA, dame / el nombre exacto de las cosas! ... / Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas; / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas ... / ¡Inteligencia, dame / el nombre exacto, y⁷¹ tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!⁷²

La nueva transcripción ha eliminado elementos tensionales tan vivos en la primera como los encabalgamientos. Allí señalan el «acento», la contención ahogada del titanismo prometeico, el desgarrar del grito y el asombro de la admiración. En *Leyenda*, por contra, esos formantes han desaparecido casi del todo. A las pausas vibrantes del penúltimo verso, añade una copulativa, anticipando el polisíndeton, diferente también en uno y otro poemas. Allí, el posesivo se yergue hierático,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 159, 362, 378.

⁶⁶ Cf. en este sentido los poemas «La otra forma» y «El otoñado», de *La Estación Total*, *apud Leyenda*, pp. 549-550.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 295, 334.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 244; cf. *etiam*, p. 247.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 548, 558.

⁷⁰ *Eternidades*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 95.

⁷¹ Esta conjunción no figuraba en la primera redacción.

⁷² *Leyenda*, *op. cit.*, p. 422.

como reuniendo en su comprensión la extensión dialéctica del objeto y del sujeto —«y suyo, y mío»—, dos bandas en la órbita de la inteligencia. Sin embargo, en *Leyenda*, es la música melodiosa del polisíndeton enriquecido la que suena. Los tres puntos pronominales están disueltos en la misma superficie envolvente del canto.

La transformación es comprensible desde miradores tales como «la vibrante palabra muda» de «Poeta y palabra», en *La Estación Total*. Las metamorfosis⁷³ sucesivas de Juan Ramón Jiménez recogen el temperamento y la estación irisada de su horario sentimental. A estas alturas se encuentra ya sumido en la palabra «inmanente». Por eso torna horizontal la mayor parte de sus poemas. Pero el «jermen» continúa. La palabra dejó de ser «instrumento de comunicación» y se transformó «en forma de la contemplación». Así interpreta un poeta de hoy el tránsito «del proceso discursivo a la visión intelectual» en Miguel de Molinos, partiendo de un concepto de Nicolás de Cusa⁷⁴. Cabe recordar ahora el «dinamismo estático» del *acento*, anterior a las articulaciones de la voz, como el canto antes del canto, «porque el movimiento jeneral le quita fuerza a la voz humana»⁷⁵.

En estas expresiones contradictorias, cercanas al lenguaje de la mística, hemos de ver el centro nuclear de la ansiada fundamentación de sí mismos en el autoconocimiento expresivo. Conocer exige reconcentración. Es, por un instante, actividad puntual, agua quieta. Heidegger describe esta tersura móvil, distinguiéndola del «falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento», como «reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones», pues se trata de «una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad»⁷⁶.

A esta unidad de conciencia quietista, heredada de Taulero y Miguel de Molinos, dimanante, se refiere también Valle-Inclán en varias páginas de *La Lámpara Maravillosa*, señalando que «Todas las cosas se mueven por estar quietas»⁷⁷. Asimismo, O. Paz percibe en la conciliación de los extremos, por unidad de conciencia, recíprocos el movimiento y la quietud, visionados en el punto crespito y «erótico» del conocer, la fusión esencial de la naturaleza: «en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo —forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad— alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento»⁷⁸.

⁷³ «Soy un metamorfoseador sucesivo y destinado.» Cf. A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. XIII.

⁷⁴ Valente, J. A.: *La Piedra y el Centro*, Madrid, Taurus, 1983, p. 76.

⁷⁵ Jiménez, J. R.: *Estética...*, *op. cit.*, pp. 59, 362, 378.

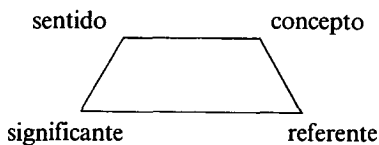
⁷⁶ Heidegger, M.: «Hölderlin y la esencia de la poesía», *op. cit.*, p. 143; «El origen de la obra de arte», *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷ Valle-Inclán, R. del: *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios Espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 100.

⁷⁸ Paz, O.: *El Arco y la Lira*, México, FCE, 1973, p. 25.

13. EL TRAPECIO SEMIÓTICO

Atendiendo a las características estudiadas, podemos educir un trapecio semiótico⁷⁹ cuyos ángulos ocupan, en la base mayor, *significante* y *referente*, y en la menor, *sentido* y *concepto*, según la figura siguiente:



Creemos recoger en él los vértices fundamentales del signo poético juanramoniano: la expresión o *significante*, que formaría, con el *concepto*, el signo o palabra de uso, de la que se parte en toda actuación lingüística, poética o no; el *sentido* o sobresignificación que opera el poeta, por experiencia intuitiva, en el signo de *langue*; y el *referente*, múltiple o unitario. En Juan Ramón Jiménez se perfila, a través de otros, como el absoluto.

Ofrece, además, varias ventajas de orden lingüístico. Trazando dos diagonales y punteando la base mayor, obtenemos lo fundamental de los triángulos semióticos de C. K. Ogden e I. A. Richards⁸⁰ y de S. Ullmann⁸¹. Por otra parte, reproduce el trapecio de K. Heger⁸², con variaciones notables en cuanto a la terminología, sobre todo en lo concerniente al *sentido*.

ANTONIO DOMÍNGUEZ-REY

⁷⁹ Domínguez-Rey, A.: «Hacia una poética juanramoniana», *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Cf. Ogden, C. K.; Richards, I. A.: *The Meaning of Meaning*, London, Routledge-Kegan Paul Ltd., 1960, p. 11; en la edic. española: *El Significado del Significado*, Barcelona, Paidós, 1984 (1.ª reimpresión), p. 36.

⁸¹ Ullmann, S.: *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1962, p. 69. En lengua española: *Introducción a la Semántica Francesa*, CSIC, Madrid, 1965, p. 28.

⁸² Heger, K.: «Les bases méthodologiques de l'onomasologie et du classement par concepts», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, III, 1, 1965, pp. 7-32; cf. *etiam*: «La sémantique et la dichotomie de langue et parole», *ibid.*, VIII, 1, 1969; *etiam* Baldinger, K.: *Teoría Semántica*, *op. cit.*, pp. 155-161.