



Numéro 8 (3) | décembre 2020

Transgresión de la norma en Juan Ramón Jiménez

Transgresión e invención paradójica en Juan Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado, Lírica de una Atlántida*)

Daniel LECLER

Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

Resumen

Basado en las dos obras *Diario de un poeta recién casado* y *Lírica de una Atlántida* este estudio muestra, a través de ciertas figuras de la transgresión, en particular la paradoja o figuras afines, cómo el poeta logra acercar la realidad y la esencia de las cosas, a cierta verdad construyendo así un mundo, el mundo. Pone de manifiesto que el poeta, por vía de la creación poética, sobrepasa los posibles de la filosofía y cómo el acto de nombrar lo innombrable implica una verdadera transgresión de la dicción normativa.

Résumé

Essentiellement basée sur deux œuvres Diario de un poeta recién casado et Lírica de una Atlántida, cette étude montre, à travers quelques figures de la transgression, en particulier celle du paradoxe ou encore d'autres qui en sont proches, comment le poète parvient à approcher la réalité, l'essence des choses ainsi qu'une certaine vérité en construisant ainsi un monde, le monde. Cet article établit que le poète, grâce à la création poétique, va au-delà des possibles qu'offre la philosophie et que l'acte de nommer l'innommable implique une véritable transgression de la diction normative.

Plan

El intento de nombrar: el balbuceo

Comparaciones y paradojas, la necesaria transgresión: “un punto de salida”

La amplitud paradójica: hacia la unidad

Bibliografía

Constamment je suis torturé, et anéanti, sauf lorsque j'écris ;
ainsi, extraordinaire paradoxe, me tourmentant dans le repos,
je trouve mon repos dans les tourments¹.

Pétrarque

[...]
Y los pájaros más solos
cantan como para nadie,
bajan como para todos
al nadie que está en el todo,
al uno que está en la nada.
La felicidad completa:
el ser del no ser supremo,
el no ser del ser supremo².

Juan Ramón Jiménez

El timbre de la voz de un poeta siempre resulta difícil de definir, aunque perfectamente reconocible para el que lo lee a menudo o lo trabaja porque se trata de percibir lo que constituye su esencia, su funcionar vital, íntimo, que habita el hombre que se hizo autor, locutor. Esa esencia que sin cesar parece que se escapa, incluso al mismo poeta, Juan Ramón insiste en ella en una de sus obras fundamentales, pensamos en *Espacio*, publicado en 1954, cuando escribe en las primeras líneas del *Fragmento primero*³:

¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida.

Un constante conflicto interior, un tira y afloja permanente en busca de una unidad nunca lograda, oposiciones, afirmaciones y negaciones, contradicciones y paradojas⁴, son construcciones que sustentan el pensamiento poético y la escritura

¹ François PÉTRARQUE, “De insanabili scribendi morbo”, XIII, 7, 1, in Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, introd., trad., biogr., glos., índice de Pierre BLANC, ed. bilingüe, París, Bordas, 1988, p. 7.

² Juan Ramón JIMÉNEZ, *En el otro costado (1936-1942)*, Lírica de una Atlántida, Alfonso ALEGRE HEITZMAN (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 142.

³ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio*, Gilbert Azam (ed.), Paris, José Corti, 1988, p. 36.

⁴ Adoptamos la definición que nos proporciona Fontanier “Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément *Alliance de mots*, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique”. “Le Paradoxisme semble, au premier abord, appartenir exclusivement à la classe des figures de style ; mais, pour peu qu'on veuille bien y faire attention, on verra qu'il ne pourrait, sans absurdité, être pris à la lettre, et que, quelque facile que puisse en être l'interprétation pour quiconque a quelque usage de la langue, ce n'est pourtant pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre”. FONTANIER, *Les figures du discours*, Gérard GENETTE (intr.), París, Flammarion, 1977, p. 137. La definición que proporciona Georges MOLINIÉ también es interesante: “Le paradoxe (on a dit aussi quelquefois paradoxisme) est une figure macrostructurale, dont il convient de bien saisir la valeur figurée. Traditionnellement, on y voit l'expression d'un énoncé qui contredit l'opinion commune, ce

juanramoniana. Proponemos observar dichas estructuras en dos obras fundamentales de su “obra en marcha”: *Diario de un poeta recién casado* y *Lírica de una Atlántida* en la que está incluido el magistral *Espacio* compuestos en diferentes momentos claves de su producción.

La paradoja de manera general y en particular en la obra poética de Juan Ramón es *une gymnastique de l'esprit* que le permite acercarse a la realidad, a la esencia de las cosas, a una cierta verdad y así construir un mundo, el mundo. Con ella sobrepasa los posibles de la filosofía y entra de lleno en lo que tiene que permitir la poesía. Así, la paradoja en muchos casos se asemeja a un verdadero ejercicio espiritual⁵. Ejercicio que tiene a menudo por objetivo la desposesión; en este sentido tiene un valor casi metafísico. En este intento de nombrar lo innombrable, lo que no se ajusta a las leyes de una lengua comunicativa –a la *doxa*–, observamos una verdadera transgresión de la dicción normativa.

El intento de nombrar: el balbuceo

Llama la atención cuando leemos obras de la altura de *Diario de un poeta recién casado* o de *Espacio* el recurso a estructuras binarias de diversa índole; en muchas de ellas la afirmación precede a la negación inmediata. El poeta incorpora a su texto el balbuceo interior, mental, que lo habita, y da dignidad poética a su propia incapacidad de nombrar⁶. La lengua poética es un verdadero desafío a las leyes que rigen la lengua standard desde el punto de vista semántico. El poeta si no logra nombrar su realidad, una realidad compleja y en el fondo indecible por el lenguaje común, incluso por la misma naturaleza de la lengua, la poesía ofrece una posibilidad de ello con tal que sea transgresiva.

Empezaremos por constatar que *Diario de un poeta recién casado* está salpicado de oposiciones aparentemente incoherentes que algunos críticos se contentaron con leer como una marca de las turbaciones de las que fue víctima el poeta. Esta idea no se puede rechazar por completo, pero no hay que darle tampoco todo el peso que se le suele atribuir, lo cierto es que fue probablemente el punto de partida de una verdadera dinámica poética nacida de un malestar inicial. La dificultad de decir se manifiesta en frases transgresivas, en el límite de lo agramatical, como por ejemplo en “Golfo”:

Es el fin visto,
Y es la nada de antes.
Estoy en todo, y nada es todavía

qui déjà montre assez de la sorte le caractère macrostructural de la figure. On peut préciser la chose en disant qu'il s'agit d'une antithèse à la fois généralisée et maximalisée". Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, París, J'ai lu, 1992, p. 240.

⁵ Véase Daniel LECLER, *Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*, HAL: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00988951>, consultado el 18 de diciembre de 2018, en particular « Chap. III : la métamorphose comme exercice spirituel », p. 374-526.

⁶ Pensamos en el poema conocido “iInteligencia, 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... / iInteligencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!”, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades* (1916-1917), Almudena DEL OLMO ITURRIARTE y Francisco J. DÍAZ DE CASTRO (ed.), in Juan Ramón JIMÉNEZ, *Obra poética*, Victor García DE LA CONCHA (prol.), Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Espasa, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, p. 378.

sino el puerto del sueño⁷.

En estos versos observamos expresiones oscilantes en las que los elementos se oponen buscando una expresión paradójica unificadora que no llega a formularse del todo, y que logrará en otros casos. Es lo que apreciamos en el verso “Estoy en todo, y nada es todavía”, en el que “todo” y “nada” parecen oponerse, pero el encabalgamiento introduce un “sino” agramatical en el verso siguiente que lleva a un mundo onírico sin estructura identificable: “puerto del sueño”. Un esbozo de revelación apunta en parte gracias al juego entre los verbos “ser” y “estar” que declaran que si el locutor logró penetrar las cosas que le rodean todavía no puede con el lenguaje crear la imagen de este mundo, la mente del yo no consigue disipar la bruma interior y marítima que funcionan como un impedimento. La zozobra late permanentemente. Otras veces las oposiciones son mucho más marcadas, gramaticales y revelan dudas en las que el yo permanece como en el poema CII “Tormenta” que reproducimos parcialmente:

No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso, espero un trueno que no oigo [...] No sé si el trueno está o no está [...] No se ve. Y se ven momentáneas luces blancas⁸.

Aquí predominan las antítesis y el poeta no se encamina hacia formulaciones paradójicas que le permiten sobreponer aparentes contradicciones; parece que la realidad se le escapa, permanece en lo innombrable y lo único que formula mediante la palabra “nervioso” y este titubeo retórico es el malestar⁹ del que padece. En *Diario de un poeta recién casado* [me permito remitir a los oyentes a un trabajo reciente que he redactado “Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez” sobre estos temas], el poeta recurre a la antítesis, a la contradicción y a la paradoja porque son para él las posibilidades que tiene para decir lo mudable, lo cambiante que caracteriza la realidad que lo rodea. Así por ejemplo en el poema CLXXIV:

CLXXIV

13 de junio

La luna blanca quita al mar
el mar, y le da el mar. Con su belleza,
en un tranquilo y puro vencimiento,
hace que la verdad ya no lo sea,
y que sea verdad eterna y sola
lo que no lo era.

Sí.

¡Sencillez divina
Que derrotas lo cierto y pones alma
nueva a lo verdadero!
¡Rosa no presentida, que quitara
a la rosa la rosa, que le diera
a la rosa, la rosa!¹⁰

⁷ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), Michael P. PREDMORE (ed.), Cátedra, Madrid, 1998, p. 146-147.

⁸ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), *op. cit.*, p. 177.

⁹ Daniel LECLER, “Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”, Huelva, Uhu.es Publicaciones, 2018, en prensa. Captación: <https://vimeo.com/252662150>, consultada el 24/02/2018.

¹⁰ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), *op. cit.*, p. 237.

En este poema de versos libres en que predominan los endecasílabos enfáticos, lo mudable es un elemento altamente significativo; la luna, por la blancura de su luz, permite que el mar revele al yo espectador un aspecto hasta el momento desconocido, y el locutor apuesta para traducir esta realidad cambiante que manifiesta tanto la perdida de la identidad del mar como la adquisición de una nueva, por una formulación antitética aparentemente ilógica : “La luna blanca quita al mar / el mar y le da el mar”. Aquí, la antítesis traduce esta doble realidad, la inscribe en una temporalidad nueva que fija el instante en que coexisten esas dos realidades. En el segundo verso, la belleza, “Con su belleza”, desencadena otra antítesis en los versos dos a seis e invita al lector de nuevo a meditar sobre la verdad relacionada con la belleza: “Con su belleza, / hace que la verdad ya no lo sea, / y que sea verdad eterna y sola / lo que no lo era”. El locutor no sugiere que existan varias verdades, sino más bien que sus caras son complejas y múltiples¹¹ y necesitan la observación del poeta para lograr pasar de lo “cierto” a lo “verdadero” como lo asevera él mismo en los versos nueve y diez. En este poema, por el uso de la antítesis el poeta parece violentar la lógica, transgrede la norma y las convenciones mentales del lector para invitarle a una nueva experiencia más completa, aunque aún no “total”.

En otros casos, el poeta vuelve a usar la antítesis no para que coexistan dos realidades que presenció sino una imagen que vio y otra que forjó en su imaginación. Así en el poema XXXIX “Menos”:

5 de febrero, nublándose

MENOS

¡Todo es menos! El mar
de mi imaginación era el mar grande;
el amor de mi alma sola y fuerte
era sólo el amor.

Más fuera estoy
de todo, estando más adentro
de todo. ¡Yo era solo, yo era solo
—ioh mar, oh amor!— lo más!¹²

Ya desde el principio, gracias al verbo nublar en gerundio, el locutor insiste en una realidad cambiante que resulta difícil de captar y que necesita palabras y recursos novedosos, y transgresores de la norma establecida. En esta composición entre imaginación y realidad se encuentra otra dualidad que linda con lo antitético y se cristaliza en los comparativos “más” y “menos”; aquí esta dualidad tiene como centro no la belleza como anteriormente sino el amor y el mar. El locutor declara que su imaginación sobrepasa una realidad que le parece como decepcionante por achicar su sueño, creando en él cierto malestar. Este juego de oposiciones rebasa a veces los límites de las obras; así leemos en *Espacio* esta frase que hace eco al poema citado: “No, no era todo menos, como dije un día ‘todo es menos’; todo era más, y por haberlo sido, es más morir para ser más del todo más”¹³, aquí la oposición, la antítesis

¹¹ Esta preocupación por fijar lo mudable es también una preocupación de los pintores impresionistas. Véase Daniel LECLER, “Ch. III. Poétique de la couleur et de la lumière”, *L’Âne et la plume. Une lectura de Platero y yo (1907-1916) de Juan Ramón Jiménez*, en prensa.

¹² Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, op. cit., p. 129.

¹³ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio*, op. cit., p. 36.

pasa a ser macroestructural por así decirlo. En este poema la antítesis, sin llegar a ser paradoja, integra lo contingente de la realidad, lo mudable, lo inmanente, en una palabra, lo profundamente humano.

En el poema CXV las antítesis cobran forma de paradojas que son para unas de ellas oxímoros. El poeta parece hablar desde el espacio de la paradoja por excelencia, el “Oasis”:

CXV

New York, Hotel Vauderbilt,
27 de abril.

Oasis

¡Qué ruido sin voces!
¡qué sol sin astro!
iay, qué alegría triste!
¡qué desierto tan lleno y tan sin sombra!

... Y el árbol sólo de mi alma crece
raudo, y con sus ramajes ideales
lo va guardando todo;
y su silencio húmedo
tiende sobre el desierto seco
y lleno todo,
un campo, nido eterno
de soledad, de paz y de dulzura¹⁴.

En este poema la mención de la fecha y del lugar “New York, Hotel Vauderbilt, 27 de abril” no solo contextualiza el momento de la escritura, sino que hace que se superpongan dos lugares aparentemente opuestos: el Hotel Vauderbilt y el oasis que van a relacionarse gracias al juego del poeta para tomar en cuenta la realidad compleja que resulta ser la suya. En la primera estrofa el locutor va acumulando las paradojas en versos libres y exclamativos puestos de realce ya que coinciden frases y versos para conferir mayor impacto a lo dicho y reforzar quizá esta idea inicial de oasis, es decir de espacio perfectamente delimitado que encierra en si un mundo complejo y sin embargo armonioso. Tres paradojas ocupan los tres primeros versos, “¡Qué ruido sin voces! / ¡qué sol sin astro! / iay, qué alegría triste!”, siendo el último un oximorón perfecto. Las paradojas parecen sumarse para decir una cosa y su contrario, para intentar dar cuenta de la totalidad de una realidad desconocida del poeta, compleja y sin embargo armoniosa que se refleja en la onomatopeya “ay” que puede remitir tanto al pesar como a la alegría. Esta reversibilidad de las cosas se expresa también en lo que podría llamarse una “no rima asonante” invertida “astro” / “sombra”. Los cuatro primeros versos se construyen pues sobre binarismos que llaman la atención del lector porque parecen imposibles, lo invitan a meditar sobre lo que lee y lo llevan a pensar en asociaciones que puedan superar estas transgresiones. La precisión del lugar “Hotel Vauderbilt” es una de las relaciones que puede ofrecer al lector una lectura de estas tensiones binarias. El ruido amortiguado del hotel, la luz potente con un invisible sol que los rascacielos no permiten ver, una sensación curiosa que experimenta el yo después de su nueva vida de casado. Pero a esta superposición posible de estos dos lugares, el Hotel y el Oasis, el poeta habla ante

¹⁴ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), op. cit., p. 185.

todo de la esencia compleja de lo real. La segunda estrofa conecta el proceso creativo y su percepción de la realidad evocada en la primera¹⁵.

La presencia de antítesis, de oposiciones, de oxímoros, de paradojas son pues manifestaciones tanto de lo proteiforme de la realidad, de su complejidad como de la dificultad del yo para nombrarla, de ahí la multiplicación de imágenes binarias a veces opuestas, otras no, en la obra del andaluz universal.

Comparaciones y paradojas, la necesaria transgresión: “un punto de salida”

Como recuerda Milagros Torres en su trabajo sobre los sonetos de Lope (*Rimas*, 1602): “Dos parece ser el número clave que organiza en buena medida la realidad”¹⁶. Esta aseveración es aplicable, en gran parte, a la obra juanramoniana por la profusión de binarismos presentes en ella. En su empeño por decir la realidad en su complejidad íntegra, hecha de modulaciones y contradicciones impensable para nuestra limitada razón, el poeta recurre, como vimos, no solo a antítesis, a oxímoros sino a paradojas y comparaciones que son como vías para trascender lo que constituye la realidad y que la razón no logra concebir. Como escribe María Zambrano en *Filosofía y poesía*: “La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la coa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás”¹⁷. En este sentido no tiene otra solución sino transgredir la norma tanto lingüística como mental, la cual consiste en empeñarse para que desaparezca todo lo que pasa el límite de esta escuadra simbólica que antaño usaban los que trabajaban las piedras o la madera¹⁸.

Entre otros fenómenos transgresores, la paradoja es una manera recurrente de acercarse a la realidad que resulta fundamental en la obra de Juan Ramón Jiménez. Así, el uso de esta figura macroestructural es un elemento constitutivo fundamental de su poética como atestiguan algunos textos. A veces, esas paradojas incluso

¹⁵ Esta visión de la creación como crecimiento interior se encuentra también por ejemplo en *Espacio* en el Fragmento primero en que se lee: “Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: ‘Termíñate en ti mismo como yo.’”, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio*, *op. cit.*, p. 40. Este proceso se relaciona profundamente con las imágenes del mar con el cual el poeta se conecta y conecta su obra, así por ejemplo el poema XLI precisamente titulado “Mar”. Nos contentaremos con citar los cuatro primeros versos: “Parece mar, que luchas / —ioh desorden sin fin, hierro incessante! — / por encontrarte o porque yo te encuentre.”, J. R. JIMÉNEZ, *Diario...*, *op. cit.*, p. 130. También puede citarse el poema CLXIX: “Ya solo hay que pensar en lo que eres, / mar. Tu alma completa / en tu cuerpo completo; /todo tú, igual que un libro / leído ya del todo, y muchas veces, / que con su fin ha puesto / fin a las fantasías”, *ibid.*, p. 233-234.

¹⁶ Prosigue escribiendo “no digo que sea el único —ahí están los pitagóricos para hablarnos de la variedad de cifras que componen el universo— pero la potencia creativa del número dos algo tiene que ver con algo que nos escapa en lo real: el cuerpo es un doble unido por un eje de simetría, el ritmo temporal de la luz, día y noche, esta regido por la dualidad, dos son los cuerpos que se enlazan básicamente en el amor, independientemente de su sexo, dos son los sexos que procrean, dos finalmente, por abreviar la lista interminable, los estados de lo orgánico, vida y muerte. Podemos encontrar, evidentemente organizaciones simbólicas de lo real en torno a innumerables cifras, entre las cuales destacan la serie básica de uno a nueve. Dos es incluso, al parecer, la base del misterioso mundo de la informática. Dos es pues el número del conflicto”, Milagros TORRES, *Lope o el laberinto de la intimidad: estudio de 100 sonetos (‘Rima’, 1604)*, en prensa.

¹⁷ María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 22.

¹⁸ « Escuela usada por los que trabajan las piedras, la madera, etc., para arreglar las piezas de modo que ajusten unas con otras [...] », María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1982, p. 521.

producen comparaciones en que el poeta precisa su poética. Así es el caso con imágenes paradójicas que toman por base, por ejemplo, el mar. En el *Diario* pensamos, entre otros, en el poema titulado “Mares, soles”¹⁹ en que la paradoja viene a ser una alabanza a la mujer amada, un microcosmos:

Mar de retorno. *Diario*
14 de Junio.

Mares, soles

En el breve celeste de tu ojo
el mar, tan pequeño, es tan inmenso
como el mar, todo en él —nubes, espumas,
sol, gaviotas—,
se repite, en idéntica belleza
a la luz que le entra (sube) de tu alma.
[...]

Aquí, mediante la paradoja, el poeta construye otra realidad la del amor que siente por la mujer amada, en que se funden cielo, mar, color; la figura retórica da acceso a un mundo al que da existencia propia gracias a la observación “Mirar, a veces, es pensar”²⁰ escribe el poeta, a un mirar que se metamorfosea en pensamiento, pero solo indirectamente y huyendo de los conceptos²¹. Esta transgresión de la razón vuelve a encontrarse en el poema CLXIX²² del 14 de junio en que se lee:

Ya solo hay que pensar en lo que eres,
mar. Tu alma completa
en tu cuerpo completo;
todo tú, igual que un libro
leído ya del todo, y muchas veces,
que con su *fin* ha puesto
fin a las fantasías.

Mar digerido, mar pensado,
mar en biblioteca,
mar de menos en la nostalgia abierta,
de más en el aguardo
de las visiones no gozadas!

Mar, mar, mar, mar
Monótono, minuto del reloj diario,
Latido igual del corazón diario;
ya solo hay que pensar en lo que eres,
no hay que pensar en lo que eres,
¡oh mar inadvertido, no escuchado
de los oídos ya, ya no mirado
de los ojos, oh mar!

¹⁹ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), *op. cit.*, p. 322-323.

²⁰ Juan Ramón JIMÉNEZ, “Elegía alegre”, *Diario de un poeta recién casado* 1916, Michael P. PREDMORE (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 312.

²¹ “La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás” escribe María Zambrano, *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, p. 22.

²² Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916), *op. cit.*, p. 233-234. Nosotros subrayamos.

En esta composición, “El logos, –palabra y razón– se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional”²³. El proceso paradójico respaldado por repeticiones y paralelismos de construcción resulta mucho más complejo; insiste en el pensar y en el no pensar evocado anteriormente. Dicho de otro modo, en un pensar peculiar, transgresor, propio de la poesía y fundamental en la escritura juaramoniana. En un pensar capaz de reunir varios aspectos de una realidad polifacética en que para aludir a una obra de Claudel, *L’œil écoute*. Pero es de notar que en este poema la paradoja cuyo eje es el mar, se vincula íntimamente con el propio proceso de creación del poeta de Moguer “todo tú, igual que un libro”, escribe.

Volvemos a topar con una idea similar en el segundo fragmento de *Espacio* en que el poeta se empeña en fundir en una misma realidad la vida y la muerte, la nada y el todo, el amor, la eternidad de la creación combinando oxímoros, comparaciones, antítesis o oposiciones, metáforas:

Allí la vida está más cerca de la muerte, la vida que es la muerte en movimiento, porque es la eternidad de lo creado, el nada más, el todo, el nada más y el todo confundidos, el todo por la escala del amor en los ojos hermosos que se anegan en sus aguas mismas, unos en otros, grises o negros como los colores del nardo y de la rosa [...]²⁴.

En estas líneas el poeta logra decir lo que el lenguaje cotidiano no puede mediante una dicción que interpela al lector, aunque permanezca elíptica a veces, incluso enigmática, tomando en cuenta, lo visible y lo que no lo es, las apariencias es decir lo diminuto²⁵ que no quiere excluir de su poesía, de la creación del mundo que lleva a cabo²⁶. En este fragmento anula el hiato que la razón cultiva entre vida y muerte para sobrepasarlo “la vida es la muerte en movimiento” escribe Juan Ramón insistiendo en un proceso único, el de la transformación, de la metamorfosis de las cosas. Pero de inmediato vinculado íntimamente con la paradoja y con este afán de sobreponer las contradicciones aparentes, surge otro tema en que se plasma el afán del poeta, el de armonía y de unidad, “el nada más, el todo, el nada más y el todo confundidos” declama el yo poeta. Como si esas metamorfosis sucesivas, percibidas por el poeta, tendiesen hacia la unidad.

La amplitud paradójica: hacia la unidad

El poema titulado “Con mi mitad allí”, incluido en *Dios desado y deseante*, ilustra el fenómeno de manera bastante clara, aunque distinta ya que a veces este proceso paradójico vuelve a aparecer en casos que no son *estricto sensu* paradojas pero que lindan con ellas. Así, ciertos procedimientos juanramonianos no se ajustan del todo a las categorías retóricas prefijadas, existen tendencias paradójicas que llevan más lejos el proceso visto que incluyen tensiones poéticas entre elementos distantes y contrastados en el tiempo que encuentran su unidad o armonización en el poema. De hecho, por medio de una paradoja en un sentido más amplio y totalmente asumida,

²³ María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, op. cit., p. 33.

²⁴ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio*, op. cit., p. 74.

²⁵ Véase al respecto el capítulo L. “Flor del camino”, *Platero y yo* (Elegía andaluza) –1916-1917–, Jorge URRUTIA (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 182.

²⁶ “Me dicen: —¿Qué hace usted? — Nada. Estoy creando el mundo”, J. R. JIMÉNEZ, *Ideología (1897-1957). Metamorfosis*, IV, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO (ed.), Barcelona, Anthropos, 1990, af. 1482, p. 254.

en el poema “Con mi mitad allí” la voz poemática declara no solo que tiende hacia la unidad, sino que la logró.

Con mi mitad allí

¡Mi plata aquí en el sur, en este sur,
conciencia en plata lucidera, palpitando
en la mañana limpia,
cuando la primavera saca flor a mis entrañas!

Mi plata, aquí, respuesta de la plata
que soñaba esta plata en la mañana limpia
de mi Moguer de plata,
de mi Puerto de Plata,
de mi Cádiz de plata,
niño yo triste soñando siempre
el ultramar, con la ultratierra, el ultracielo.

Y el ultracielo estaba aquí
con esta tierra, la ultratierra,
este ultramar, con este mar;
y aquí, en este ultramar, mi hombre encontró,
norte y sur, su conciencia plenitente,
porque ésta le faltaba,

Y estoy alegre de alegría llena,
Con mi mitad allí, mi allí, complementándome,
pues que ya tengo mi totalidad,
la plata mía aquí en el sur, en este sur²⁷.

En esta composición de veintiún versos libres, aunque no es el asunto de este trabajo, es de notar que desde el punto de vista lingüístico si el poeta respeta la lengua y el sistema que la rige, transgrede la norma²⁸ inventando palabras, lo que resulta bastante corriente en Juan Ramón²⁹. Es el caso con los vocablos “lucidera”, “ultratierra”, “ultracielo”, estas últimas palabras construidas sobre el modelo de “ultramar”, del verbo “soñar” en participio presente (quizás una hibridación de “soñar” y de “desear”) y del vocablo “plenitente” en el verso veintiuno “plenitente”, mezcla quizá de plenitud y de omnipotente lo que implícitamente da del poeta una visión de demiurgo³⁰.

En este poema, el yo evoca dos espacios distintos, el americano por una parte que ocupa más bien la segunda estrofa, y el andaluz, por otra, la tercera, dos espacios pues que el locutor relaciona con otros tres “soñeados”, el ultramar, la ultratierra, el ultracielo, y, por lo tanto, con tres elementos naturales distintos: el agua, la tierra, el aire; solo el fuego está aparentemente ausente. Al evocar dos espacios cara a cara y

²⁷ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida (1936-1954)*, op. cit., p. 302.

²⁸ Entendemos por norma una “regla” presentada como modelo que se ha de respetar. No entendemos por norma el sentido de lo que es común, “normal”, corriente o habitual. No nos referimos a la práctica de una lengua, a lo que se suele decir comúnmente.

²⁹ Estudiar en la obra de Juan Ramón las palabras que inventa, los mecanismos que presiden a su elaboración y el sentido que producen constituiría un tema de investigación particularmente interesante.

³⁰ “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.’ Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir.” Escribe J. R. JIMÉNEZ en *Espacio, Lírica de una Atlántida*, op. cit., p. 96.

que ocupan cada uno dos estrofas, la voz poemática convoca también dos tiempos, el de la edad adulta y de la vejez, en el sur de América “este sur” donde reside el poeta (v. 1 y 21), y, gracias a verso de arte menor, el de la niñez pasada en Andalucía (Moguer verso siete, el puerto de Cádiz verso ocho y nueve³¹). Es de notar que, aunque con sentidos distintos, el sur viene a abrir la composición “¡Mi plata aquí en el sur, en este sur”, verso uno, y a cerrarla “la plata mía aquí en el sur, en este sur” dando al poema una forma perfecta, circular, aunque el verso uno no se repita exactamente; pasamos de “¡Mi plata aquí” a “la plata mía aquí” lo que contribuye a insistir en un caminar vital y poético que hizo que esta apropiación total fuese posible y que se cristalizase en el paso del pronombre posesivo “mi” al adjetivo “mío”.

Así pues, en el poema, dos espacios y dos tiempos están frente a frente, un presente y un pasado, un aquí y un allí. Sería de suponer que todo los opusiese, que se instalase entre ellos un hiato, una separación y que generase una carencia por parte del locutor, pero, la última estrofa encierra la máxima paradoja: “Y estoy alegre de alegría llena, / con mi mitad allí, mi allí complementándome, / pues que ya tengo mi totalidad, / la plata mía aquí en el sur, en este sur”. Aquí, la paradoja supera lo que no puede concebir nuestra razón a saber que de esta fragmentación y lejanía nazca la armonía y la unión “ya tengo mi totalidad”. Surge entonces una pregunta ¿cómo puede entenderse la resolución de tal contradicción?

Esta imagen platónica, hasta cierto punto, de las dos mitades que se unen para constituir la totalidad del poeta se explica en parte por la acción fundamental de la memoria. En esta composición el poeta recuerda una infancia moguereña con sus paisajes, sus cavilaciones y sus emociones y, gracias a este recordar desde América logra conocerse y adquirir plena conciencia de él, de ahí desde el segundo verso la alusión a esta “conciencia en plata lucidera” que provoca, en el verso dieciocho, la alegría total del yo “Y estoy alegre de alegría llena”. Digamos de paso que la expresión “Y estoy alegre de alegría llena” se encuentra en el límite de lo esperable gramaticalmente puesto que esperaríamos un pleonasio “de alegría lleno”, sin embargo es la propia alegría la que está llena de sí misma lo que es mucho más potente poéticamente hablando. Una alegría, pues, que si bien resulta ocasional viene a ser plena, gracias al recuerdo que permite el conocimiento. Este proceso lo resume magistralmente María Zambrano en *Filosofía y poesía* cuando escribe “Conocer es recordarse, y recordarse es reconocerse en lo que es, como siendo, es reconocerse en unidad”³².

Al respecto, leemos en los aforismos que “El pasado no puede pasar, no puede ser nunca pasado, porque está en la memoria de cada hombre. / Cada hombre lo empieza de nuevo en su idea presente y lo va pasando al eterno futruo”³³. En este equilibrio entre el recordar y el olvidar reside gran parte del proceso creativo de Juan Ramón, así declara: “Cada mañana voy a la playa del ayer y recojo (solo) lo depurado por la mar de la noche, lo encendido por la aurora”³⁴ precisando en otro aforismo, como una explicación que la memoria es a menudo “madrina de la verdad”³⁵.

Esta conciencia de lo uno, de este eterno futuro como lo llama, que encuentra su raíz en expresiones o tendencias paradójicas, en las que se incluyen tensiones

³¹ El pueblo de Moguer, la ciudad de Cádiz, están evocados por ejemplo en *Diario de un poeta recién cedido*.

³² María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, op. cit., p. 31.

³³ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Ideolojía (1897-1957). Metamorfosis*, IV, op. cit., Af. 4019, p. 737.

³⁴ *Ibid.*, Af. 2526, p. 413.

³⁵ *Ibid.*, Af. 652, p. 132.

poéticas entre elementos distantes y contrastados en el tiempo que encuentran su unidad o armonización en el poema. Pensamos, y será el último ejemplo al que aludiremos, en un magnífico extracto del fragmento uno de *Espacio*. Este trozo en que aparece un perro que ladra al sol caído, un perro que forma parte de esta galería de perros que ladran al sol que muere en la literatura y en las artes en general, de perros errantes o, como en Goya³⁶, que ocupan un “lugar frontera”, que habitan un límite que anhelan superar, transgredir y cuyo ladrido materializa este afán de más allá, de unión de varios espacios y tiempos, en una palabra este afán de totalidad. En este fragmento de *Espacio* se superponen los espacios, los tiempos, incluso los perros y nos encaminamos hacia la conciencia del yo que le va a dar, aunque momentáneamente, una sensación de unidad:

¡Sí, todo, todo ha sido más y todo será más! No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más más grande. No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Corral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambiases ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo³⁷.

En estas líneas el poeta no solo se pone en escena, sino que el propio paisaje entra en la mirada del yo observador formando así una unidad³⁸. Ambos se interpenetran para constituir una sola y única entidad. Aquí, pensamos en lo que escribe Gilles Deleuze y que podría aplicarse a nuestro fragmento “[...] *un espace du dedans, qui sera tout entier co-présent à l'espace du dehors sur la ligne du pli*” o cuando añade que “*penser, c'est plier, c'est doubler le dehors d'un dedans qui lui est coextensif*”³⁹. El trabajo creativo de Juan Ramón Jiménez busca este pliegue en el que el yo se aloja, aunque de manera efímera⁴⁰. En estas expresiones o tendencias paradójicas se establece entre los términos, una(s) comparación(es), implícita(s) o no, que a menudo implican la memoria; las modalidades de la expresión paradójica permiten sobrepasar una contradicción inicial aparentemente opuesta a la razón normativa y la transgrede. Gracias a este acto transgresivo, el yo alcanza lo uno y como escribe Michel Collot “*À ce point d'indistinction entre la conscience et le monde, on ne sait plus où se situe le sujet*”⁴¹. Se superponen espacios y tiempos, se funden el mundo

³⁶ Francisco de GOYA, *Cabeza de perro* (1819-1923), Huile sur plâtre transférée sur toile, 131,5 × 79,3 cm, Gassier-Wilson: 1621, Museo del Prado, Madrid.

³⁷ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio, Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van* (1936-1954), *op. cit.*, p. 101.

³⁸ Para dar un ejemplo de este diálogo interior del poeta entre su interioridad y el mundo que lo rodea solo citaremos dos ejemplos. El primero pertenece a *Romance de Coral Gables* y se titula “Árboles hombres”, en este poema se establece una relación privilegiada entre el yo y los árboles. El poema se cierra sobre estos versos “Y ya muy tarde, ayer tarde, / oí hablar a los árboles”. Como una especie de eco significativo, el segundo está sacado del “Fragmento primero” de *Espacio*: “Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: ‘terminate en ti mismo como yo’”. J. R. JIMÉNEZ, *Lírica de una Atlántida* (1936-1954), *op. cit.*, respectivamente p. 132 y 97. Para dar otro ejemplo de esta comunión con lo exterior

³⁹ Gilles DELEUZE, *Foucault*, París, Minuit, 1986, p. 126.

⁴⁰ A propósito de la búsqueda de la unidad por parte del poeta y del filósofo resulta esclarecedor. Escribe al respecto: “Así es, sin duda: el poeta alcanza su unidad en el poema más pronto que el filósofo. La unidad de la poesía baja en seguida a encarnarse en el poema y por ello se consume de aprisa.”, M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ Michel COLLOT, *La pensée-paysage*, Lonrai, Acte Sud / ENSP, 2011, p. 32.

exterior y el mundo interior del poeta, el yo poético y el yo personal para desembocar en una plenitud, en una plena conciencia⁴².

⁴² Al final de este trabajo, quiero insistir en la importancia del paisaje en la obra de Juan Ramón, al respecto pensamos llevar a cabo un trabajo que quisiéramos extenso sobre esta cuestión. Para concluir estas líneas me parece interesante citar unas líneas escritas por Michel Collot: “*Cette ‘idéalité d’horizon’ est au fondement même d’une ‘pensée-paysage’ qui transgresse les dichotomies habituelles de la pensée conceptuelle, non seulement celles du sensible et de l’intelligible, du visible et de l’invisible, mais aussi celles du sujet et de l’objet, de l’espace et de la pensée, du corps et de l’esprit, de la nature et de la culture*”, M. COLLOT, *La pensée-paysage*, op. cit., p. 27.

Bibliografía

- CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute*, París, Folio, 1990.
- COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Lonrai, Acte Sud / ENSP, 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, París, Minuit, 1986.
- FONTANIER, *Les figures du discours*, Gérard GENETTE (intr.), París, Flammarion, 1977.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Espacio*, Gilbert AZAM (ed.), París, José Corti, 1988.
- , *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*, Antonio SÁNCHEZ ROMERALO (ed.), Barcelona, Anthropos, 1990.
- , *Platero y yo (Elegía andaluza) -1916-1917-*, Jorge URRUTIA (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- , *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Michael P. PREDMORE (ed.), Cátedra, Madrid, 1998.
- , *En el otro costado (1936-1942). Lírica de una Atlántida*, Alfonso ALEGRE HEITZMAN (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- , *Eternidades (1916-1917)*, Almudena DEL OLMO ITURRIARTE y Francisco J. DÍAZ DE CASTRO (ed.), in Juan Ramón JIMÉNEZ, *Obra poética*, Victor García DE LA CONCHA (prol.), Javier BLASCO y Teresa GÓMEZ TRUEBA (ed.), Madrid, Espasa, Biblioteca de Literatura Universal, 2005.
- LECLER, Daniel, « Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez », Huelva, Uhu.es Publicaciones, 2018, en prensa. Captación: <https://vimeo.com/252662150>.
- , *Métamorphose et spiritualité dans Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez*, HAL: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00988951>, consultado el 18 de diciembre de 2018.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1982.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, París, J'ai lu, 1992.
- PÉTRARQUE, François, “De insanabili scribendi morbo”, XIII, 7, 1, in *Pétrarque, Canzoniere, Le Chansonnier*, introd., trad., biogr., glos., índice de Pierre BLANC, ed. bilingü, París, Bordas, 1988.
- TORRES, Milagros, *Lope o el laberinto de la intimidad: estudio de 100 sonetos ('Rima', 1604)*, en prensa.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de cultura económica, 2008.