

PROCESO CREADOR E IMAGINACIÓN ROMÁNTICA EN JUAN RAMÓN JIMENEZ, TEÓRICO Y POETA (APUNTES PARA UNA POÉTICA)

José David Pujante Sánchez

0. El siglo xx aparece, para la crítica, en casi todas sus manifestaciones, como ajeno a los intereses del viejo Romanticismo; por lo que aparentemente el movimiento romántico murió sin rebasar los umbrales del actual siglo¹. Pero el espíritu romántico había surgido de unas necesidades de los pueblos humano que aún perduran. Se infiltró en las conciencias de los pueblos, por encima de lo que podría considerarse una moda literaria. Y en países donde el movimiento romántico no fue sino una aplicación de fórmulas, como es el caso de España², la actitud romántica —que no puede formularse como pertenencia temporal estricta a un momento de la historia literaria ni entrar en cierto etiquetado didáctico³— podemos rastrearla incluso a lo largo del siglo siguiente, y lo vamos a hacer en uno de los más importantes poetas del siglo xx: Juan Ramón Jiménez.

Algunos hechos poéticos de nuestra literatura contemporánea sólo podemos comprenderlos si partimos de su entronque con el espíritu del Ro-

¹ Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973. También la útil síntesis de A. Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 1979; y las reflexiones del polifacético U. Eco, en *La definición del arte*, (Barcelona, Martínez Roca, 1978), resultado de su primera etapa de estudioso e investigador de la estética contemporánea.

² Cfr. J. Gil de Biedma, «Como en sí mismo, al fin» en *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, págs. 28-29.

³ Nos decía A. Hauser en los años 50: «El Romanticismo (...) acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del Gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte» (Cfr. A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II, Madrid, Guadarrama, 1971, pág. 350).

manticismo. Uno de ellos, a nuestro entender, es la concepción creadora de Juan Ramón, pues la definición romántica que considera al poeta como *conocedor alternativo* al científico y al filósofo, que alcanza con sus medios las parcelas inasequibles a esas dos modalidades de conocimiento que son el método científico y la especulación filosófica (o la creación de sistemas de comprensión generalizadora del mundo), es la base de la que debemos partir para interpretar la actitud juanramoniana que conduce a sus planteamientos teóricos y a su personal cosmogonía, fraguada definitivamente en *Animal de fondo*. La clave del ser poético de Juan Ramón Jiménez está en su actitud frente al mundo. El poeta, desde su *actitud de poeta*, lo mira y, al *verlo en poeta*, lo está *creando* a su imagen y semejanza de poeta. La definitiva puesta en obra de esta idea es *Animal de fondo*⁴.

1. Si bien la obra poética de Juan Ramón Jiménez es la puesta en acto de su *actitud* frente al mundo, no podemos centrarnos exclusivamente en ella a la hora de hacer un discurso coherente sobre su proceso creador. Existe un amplio corpus teórico en el que el poeta reflexiona sobre qué es la poesía y al que nos vamos a referir primeramente. Está formado por sus *conferencias mayores*, que conforman la primera parte del libro *Política poética* tal y como lo planeó el propio Juan Ramón y lo ha llevado a la imprenta Germán Bleiberg⁵. También por su curso sobre el Modernismo⁶. Y, finalmente, por sus apuntes y notas para diarios, actos públicos, etc, y sus cartas⁷. Hay que añadir que casi todo este conjunto de escritos teóricos son producto de madurez. A partir de los años de la guerra civil española es cuando nos deja interesantísimas reflexiones teóricas sobre qué es la poesía, sobre su historia, etc; de forma paralela a sus grandes realizaciones poéticas: *Espacio*, *Animal de fondo*. Pero es importante también que dediquemos un pequeño espacio al crítico adolescente sobre cuyas intuiciones se forjará el gran poeta.

⁴ Cfr. J. D. Pujante, *De lo literario a lo peético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

⁵ J. R. Jiménez, *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982. Gran parte del material que compone el libro ya estaba recogido por Garfias en *La corriente infinita* (1961), *El trabajo gustoso* (1961) y *Estética y Ética estética* (1967).

⁶ *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Madrid, Aguilar, 1962. Este texto es producto de la transcripción de las conferencias que dio Juan Ramón en la Universidad de Puerto Rico, tomadas en cinta magnetofónica, junto con los apuntes tomados en el curso por la propia Zenobia y algunos otros asistentes.

⁷ J. R. Jiménez, *Cartas*, Madrid, Aguilar, 1962. J.R. Jiménez, *Selección de cartas*, Barcelona, Bruguera, 1977. Las notas y apuntes de Juan Ramón se hallan diseminados por los diferentes libros que recopilan su prosa crítico-teórica, ya mencionados al referirnos a las conferencias. Una importante labor de sistematización con respecto a los escritos de crítica y teoría poética es la realizada por F. J. Blasco Pascual en su libro *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pág. 22 y ss.

1.1. Resulta evidente a todo estudioso que el Juan Ramón Jiménez adolescente muestra muchos rasgos de carácter romántico, en temas y en tono. No sólo en su obra creativa presenta una perfilada actitud romántica; el mismo modo de enfrentarse críticamente a la obra de otros autores lo manifiesta. Estamos pensando, al decir esto, en la crítica que hizo, a sus 18 años, del libro de Villaespesa *La copa del rey de Thule*. En ella muestra interés por el tono general de la obra; así como con el espíritu que se respira en la composición. Para la atmósfera lírica va todo su interés. Y desprecia la crítica atomizada, la búsqueda del fallo técnico concreto. No le interesan los aspectos formales particularizados del texto y busca la globalidad. Este desprecio por lo formal nace del espiritualismo romántico, que por lo demás se muestra deshilachado y desasistido de todo trabajo de mesa (al menos en apariencia). Estas son sus palabras:

«(...) bien pudiera el crítico elevarse y juzgar la obra desde un punto universal (...) De otro modo se destroza la obra y se hace más bien crítica formal que absoluta»⁸

Cuando uno estudia detenidamente la obra de Juan Ramón Jiménez, no le resulta fácil decir que estos *resabios* románticos desaparecen rápidamente, para dar lugar al poeta modernista. La fácil taxonomía que han hecho muchos críticos estudiosos de la obra del poeta de Moguer, si bien simplifica y esquematiza su compleja producción, falsea tanto la realidad que no es rentable, pues conduce a innumerables errores. Aquí vamos a defender que al menos en su actitud creativa perdura el Romanticismo.

En la obra de Juan Ramón Jiménez, el plan textual (macrotexto⁹) varía según él va evolucionando, desde la visión del mundo decadentista y asumiendo culturalmente en su juventud temprana, hasta la adquisición de una perspectiva propia en la que se siente cómodo y él mismo, seguro ante su verdad. Paralelamente va consolidándose, en el terreno del procedimiento creativo, la única vía auténtica que puede seguir toda poesía —según el propio Juan Ramón—, la que los teorizadores románticos ingleses habían defendido: crear por el proceso imaginativo los propios mundos, la *realidad* poética que trasciende la realidad sensible.

⁸ J. R. Jiménez, *Libros de prosa: 1*, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 211.

⁹ Cfr. el cap. IV, «La lingüística del texto», del libro de A. García Berrio *La lingüística moderna* (Barcelona, Planeta, 1977). También A. García Berrio y A. Vera Luján, *Fundamentos de teoría lingüística*, Madrid, Alberto Corazón, 1977; cuyo cap. V, «El nivel textual», es una revisión ampliada del antes citado. Y, sobre todo, para el concepto que nos ocupa, A. García Berrio, «Lingüística del texto y tipología lírica», en J. S. Petőfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1979, pág. 309-366.

A partir de *Diario de un poeta recién casado*¹⁰, seguimos encontrando las estructuras organizativas que caracterizaban lo nuclear de las primeras obras del poeta, pero la lengua poética juanramoniana cada vez va adquiriendo una mayor riqueza significativa, un significado transracional que hace del propio lenguaje un simple sistema de apoyo. Cada vez más el poema se va haciendo automático; menos trabajo consciente, más inspiración.

No es de extrañar que lo mítico tome auge, con el paso del tiempo, en el mundo del poeta. Lo religioso y lo mítico —al igual que lo artístico— se valen de un lenguaje común para explicar significaciones excepcionales. La poesía está en el mismo plano simbólico de lo mítico. Una y otro hacen el esfuerzo titánico de expresar, con un medio defectuoso que intenta conseguirlo hasta romper sus cauces, lo que no se sabe jamás cómo se ha llegado a expresar una vez que se ha realizado la paradoja. La poesía es, pues, la expresión por medio del lenguaje de lo inexpresable, al menos con el lenguaje.

1.2. Las conferencias «El trabajo gustoso», «Poesía y Literatura» y «Poesía cerrada y poesía abierta» (junto a alguna otra) van a ser punto central de nuestra atención en este apartado; sin embargo vamos a comenzar considerando unas «Notas sobre poesía y poética» que recoge Francisco Garfias en su recopilación de textos juanramonianos *Estética y Ética estética*. Uno de los fragmentos que las componen es especialmente significativo por la luz que da sobre su concepción del proceso creador en el aspecto que a nosotros nos interesa en este trabajo:

«Si el poeta (el hombre) —dice Juan Ramón Jiménez— se contenta con la realidad visible para su canto exaltado, no pasará de ahí esa realidad en su vida. Si piensa y sueña y expresa otras realidades, las invisibles, que él clarivé, su expresión, su pensamiento, su sueño quizá las cuaje»¹¹.

Juan Ramón Jiménez habla de dos realidades: la visible y la invisible. La primera la *ven* sus ojos; el proceso es algo físico, habitual. Sin embargo para llegar a la realidad invisible Juan Ramón Jiménez inventa un verbo: clariver. En nuestra lengua *clarividente* es quien ve claro, pero también quien tiene capacidad de penetración, incluso quien ve más allá de lo físico. Ya el verbo «contentarse» indica que para Juan Ramón Jiménez ver la realidad visible es quedarse a mitad de camino. El poeta de verdad no puede ser el

¹⁰ J. R. Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Barcelona, Labor, 1970.

¹¹ J. R. Jiménez, *Estética y Ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 93-94.

que inventaría lo que la naturaleza ofrece a sus ojos. Hay que penetrarla, buscar las últimas claves —ocultas a primera vista— de la comprensión del universo, y esforzarse en expresarlas. El esfuerzo —y esto es, según nuestra interpretación, fundamental— radica en la expresión. Pues él ya *clarivé* esa otra realidad desde su posición de poeta mudo, dado que la poesía es uno de los modos de alcanzar el ser humano estados de contemplación de lo inefable —lo veremos al tratar de la conferencia «Poesía y Literatura», éxtasis en el que se trasciende la realidad conocida en la experiencia diaria. Juan Ramón hace suyas las palabras de Jorge Santayana, cuando dice:

«(...) la poesía es algo secreto y puro, una percepción mágica que enciende el entendimiento un instante, así como los reflejos en el agua, inquietos y fugitivos»¹².

El problema del poeta que habla sólo está en llegar a «cuajar» en expresión —antes en idea— esa realidad que él intuye. Tanto el problema de la expresión como el alcance comprensivo del poeta, son de raigambre romántica. Es fácil identificar el *clariver* juanramoniano con la mística intuición de la poesía romántica.

Para Juan Ramón Jiménez la poesía predispone por el sentimiento a conseguir un estado de contemplación de lo inefable similar al misticismo o al amor. Y esta concepción, tan romántica, según Juan Ramón es la de toda auténtica poesía, la de antes y la de después del propio movimiento romántico¹³. Desde luego no podemos dudar de que la concepción romántica estaba ya en los clásicos, pero su formulación moderna nace de dicho movimiento. Juan Ramón Jiménez llega a su través a perfilar unos importantes matices personales que estudiaremos más adelante. Ya en este texto que estamos analizando observamos, en la igualdad inicial entre poeta y hombre, la concepción juanramoniana de que todos los humanos son aptos para la experiencia poética —y no exclusivamente como lectores—. Cree él con firmeza que lo de ser poeta es cuestión de actitud, es un modo de ponerse ante el mundo, una manera de afrontarlo, de conocerlo en suma. Así pues, la manifestación textual lineal¹⁴ de la experiencia poética no da carácter

¹² J. R. Jiménez, «A Luis Cernuda» en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 177.

¹³ Cfr. J. R. Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, op. cit., págs. 224-225; también J. R. Jiménez, «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)» en *Estética y Ética estética*, op. cit., pág. 156.

¹⁴ Cfr. A. García Berrio, «Situación de la teoría textual», en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, op. cit., págs. 53-98.

lirico al texto. No podemos evitar señalar que lo dicho se opone a la opinión, poco matizada y extrañamente generalizada, sobre el elitismo juanramoniano. El aparentemente menos *social* de los poetas españoles del siglo XX se muestra como defensor de lo humano en su teoría de lo poético, postergando la tradición platónica del privilegio divino y afirmando que todo hombre lleva en sí un poeta. Por eso empieza diciendo: «Si el poeta (el hombre)...» Este defensor de lo humano pide una poesía «con naturaleza (sangre, yerba, fuego, arena, nube, aire)»¹⁵. No gusta de los «poetas virtuosos», que carecen de lo «más decisivo en poesía» y lo suplen con «la labia fluente del ingenio». Frente a esto, Juan Ramón Jiménez siente como poetas a quienes «clarivén lo ilimitado», pues «hay un más allá en inmanencia, un más allá moral, y que el poeta es el que puede comprender, contener y expresar esa imanencia sin límites»¹⁶. Juan Ramón Jiménez desprecia el ejercicio escolar poético, lo academicista, lo *clasicista*, es decir «originalidad con imitación, (...) lo más opuesto a lo clásico»¹⁷.

En su conferencia «Crisis de espíritu en la poesía española contemporánea» insiste en un Góngora que no es universal por su falta de *espíritu*¹⁸. Para él sólo son, en el inicio del siglo XX —período que trata la conferencia—, poderosas personalidades poéticas: Unamuno y Rubén Darío; estrechamente relacionados con Gustavo Adolfo Bécquer, primer poeta contemporáneo. Con ellos —sigue opinando Jiménez— nace el Modernismo: el único cauce de verdadera poesía en el nuevo siglo. Los llama «los dos extraordinarios tesoros de expresión y alma»¹⁹. Les siguen de cerca A. Machado y él mismo. El espíritu se pierde, sin embargo, en los poetas de la gran guerra (1914-1918).

La necesidad del *espíritu*, la poesía como corriente infinita, sucesiva de sí misma, y otros temas capitales que se tocan en esta conferencia, y que circundan su originaria concepción romántico-creadora, vamos a considerarlos inmediatamente tomando como centro de referencia lo que podemos considerar el más completo, profundo y coherente corpus teórico-poético de Juan Ramón Jiménez, las tres conferencias ya anunciadas: «El trabajo gustoso», «Poesía y Literatura» y «Poesía cerrada y poesía abierta».

1.3. «El trabajo gustoso» fue ofrecida por Juan Ramón Jiménez en la

¹⁵ J. R. Jiménez, *Estética y Ética estética*, op. cit., pág. 93.

¹⁶ J. R. Jiménez, *Estética y Ética estética*, op. cit., pág. 95.

¹⁷ J. R. Jiménez, *Estética y Ética estética*, op. cit., pág. 91. Cfr. F. J. Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón*, op. cit. págs. 307-309.

¹⁸ J. R. Jiménez, «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)» en *Estética y Ética estética*, op. cit. pág. 152. Esta conferencia ha sido incluida posteriormente por G. Bleiberg en el libro *Política poética*, op. cit., págs. 37-57.

¹⁹ J. R. Jiménez, «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea», op. cit., pág. 154.

Residencia de Estudiantes, el 15 de junio de 1936. Y posteriormente la repitió en la Universidad de Puerto Rico, el 29 de septiembre del mismo año. Considerablemente posteriores son las otras dos: 1940 y 1948, por este orden.

En la primera de estas conferencias intenta Juan Ramón Jiménez ofrecernos para *poeta* una definición más amplia que la encerrada en el estrecho concepto de escritor de poemas. Dice:

«Cuando el hombre tiene que hacerse una casa, su casa en medio de la naturaleza, que lo da y lo recibe a la vez, puede hacerla sin amor ni idea o con idea y amor, con poesía (...) El hombre vivirá así contento en la casa que se ha hecho a su gusto en la tierra y que la naturaleza ha hecho, con él suya»²⁰.

El texto que acabamos de transcribir corresponde a uno de los momentos culminantes de la reflexión teórico-poética de Juan Ramón Jiménez. En él está esa concepción madura sobre la poesía que alumbra todo el final creativo del poeta en América: la del poema como «trabajo gustoso», más allá del oficio de escritor. Poema es el mimo que pone el jardinero en sus hortensias, poemas es la absorta inclinación del regante del Generafe que escucha y entiende lo que murmura el agua. Y jardinero y regante son poetas. «Trabajar a gusto es armonía física y moral —dice Juan Ramón—, es poesía libre, es paz ambiente»²¹. Todos los hombres somos poetas —siguiendo a Ortega: poetas por vocación, aunque no todos le seamos fieles a nuestra vocación—: «Todos hemos nacido del pueblo, de la naturaleza, y todos —sigue diciendo Juan Ramón— llevamos dentro esa poesía original, paradisiaca, que es natural unión, nuestro comunismo. (...) La mejor semilla social política»²².

La poesía como actitud vital es una consideración que lleva a Juan Ramón Jiménez a hablar de una *política poética*, «porque la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia, y un político debe ser siempre un hombre justo, un poeta; y su política, justicia y poesía»²³.

Esta forma de plantear la poesía es de origen romántico. Por una parte la armonía con las cosas que nos rodean, la capacidad de *leer* en el agua, en los colores de la hortensia; por otra, la entrega (el trabajo gustoso). Todo conduce a la comprensión del mundo en su totalidad, a la ataraxia, al equilibrio emotivo entre hombre y naturaleza que tan pocas veces se da en la

²⁰ J. R. Jiménez, «El trabajo gustoso» en *Política poética*, op. cit., pág. 21.

²¹ J. R. Jiménez, «El trabajo gustoso» en *Política poética*, op. cit., pág. 22.

²² J. R. Jiménez, «El trabajo gustoso» en *Política poética*, op. cit. pág. 32.

²³ J. R. Jiménez, «El trabajo gustoso» en *Política poética*, op. cit., pág. 33.

poesía occidental y que encontramos en la poesía romántica como suma aspiración, por ejemplo en Wordsworth²⁴. Contra el poema como juego de ingeniero se había alzado el Romanticismo²⁵, y es uno de los puntos clave de la *poética* juanramoniana. Así lo hace ver en conferencias como «Poesía y literatura», «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea» y «Poesía cerrada y poesía abierta».

En «Poesía y literatura» (1940), conferencia dada en American Hispanic Institute, Miami, hace el poeta una diferencia neta entre lo que entiende por *poesía* (que cuando es escrita es expresión de lo inefable) y *literatura* (expresión de lo fable). La literatura —escritura necesariamente— es «estado de cultura»; la poesía, «estado de gracia, anterior y posterior a la cultura»²⁶.

La poesía es la que consigue la belleza; la poesía es una actitud vital. La literatura sólo conoce en parte, porque en parte conocemos —tradición platónica que está presente en Juan Ramón Jiménez—. Y, siguiendo la versión cristiana del «ahora vemos por espejo, oscuramente», Juan Ramón nos dice: «La pretenciosa literatura tiene que contentarse con llegar por un complicado rito, a la belleza espejeada»²⁷. Nunca alcanza la *epignosis*. Literatura era lo que hacían los clasicistas, defensores de la poesía como discurso adornado (*ornatus*, según una tradición retórica acreditada²⁸). La belleza absoluta

²⁴ El Wordsworth al que nos referimos no es el que defiende en sus poemas cierta moral, hace elogio de la iglesia o diserta sobre el pecado; sino el que busca las divinas revelaciones —dicho con palabras de Paul de Reul—: «En la intuición directa de cara a la naturaleza. Es un nuevo misticismo, sin aparato ni emblemas, que, volcado sobre las cosas, ha acabado por ver y comprender un más allá: el universo entero» (P. de Reul, *William Wordsworth*, Barcelona, Júcar, 1982, pág. 33.)

²⁵ La teoría expresiva se opone a la aristotélica que encuentra la génesis histórica del arte en el natural instinto de imitar y la natural tendencia a encontrar goce en el ver imitaciones. Como dice M. H. Abrams en *El espejo y la lámpara*, en la teoría romántica «la causa suprema de la poesía no es, como en Aristóteles, una causa formal determinada primariamente por las acciones y cualidades humanas imitadas; ni, como en la crítica neoclásica, una causa final, el efecto que se propone ejercitar sobre el auditorio; sino, en vez de ellos, una causa eficiente —el impulso, dentro del poeta, de sentimientos y deseos que buscan expresión, o la compulsión de la imaginación «creadora» que, como Dios creador, tiene su fuente interna de movimiento» (M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 46); y M. Praz: «Contra la abstracción intelectualista de la *poetic diction* dieciochesca, agotada por el uso convencional, Wordsworth inaugura un nuevo género de *calidad junctura*, un lenguaje cuyos términos sencillos están cargados con el máximo de sugestión». (M. Praz, *La literatura inglesa. Del Romanticismo al siglo XX*, Buenos Aires, Losada, 1976, pág. 37).

²⁶ J. R. Jiménez, «Poesía y literatura» en *Política poética*, op. cit., pág. 86.

²⁷ J. R. Jiménez, «Poesía y literatura» en *Política poética*, op. cit., pág. 84.

²⁸ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984, vol. I, pág. 386. Tras esto siempre están presentes las históricas dualidades «ingenium ars», «docere —delectare» y «res— verba» (Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, Barcelona, Planeta, vol. I, Libro II, capítulos I y VI). Durante gran parte del siglo XVIII, de las dualidades horacianas, se subrayan como esencialmente poéticas

se llega a conocer si «la merecemos con nuestra inquietud y nuestro entusiasmo»²⁹. Esa es la actitud que adopta el hombre-poeta, la actitud que lo eleva hasta la belleza absoluta sin necesidad de ser el *medio* de ningún dios posible. (Y esto es lo que lo lleva del platonismo al panteísmo). «Yo no creo —dice— que el poeta necesite de ningún dios; puede ser un medio, ya que el Dios del hombre es en verdad un medio que el hombre ha inventado o confirmado para poder comunicarse con lo absoluto. Así, Dios puede ser un poeta o un poeta puede ser dios»³⁰. Habría que matizar en este punto algo que no queda aclarado en esta cita de Juan Ramón Jiménez, pero es evidente en su producción de esta misma época. Nos referimos al aspecto estético de este panteísmo juanramoniano. Si volvemos sobre lo considerado, veremos que con la poesía se consigue *la belleza absoluta*. De este absoluto habla Juan Ramón. Y sí lo aclararemos al hablar de *Animal de fondo*. Para entonces dejamos esta matización; ahora bien, es inevitable que hagamos una relación con Keats y sus famosos versos: «Beauty ist, truth beauty, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know»³¹.

En esta misma conferencia que estamos analizando se define la poesía como fusión de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer. Hay estados de contemplación de lo inefable; para esos estados el hombre se dispone por el sentimiento, el pensamiento y el acento. Y el resultado es la emoción universal, muda o escrita.

La entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible e invisible, a través del sentimiento, es lo que propugnaban los románticos. Juan Ramón Jiménez pone el interés en el poeta, como los teóricos románticos que, en la larga tradición que viene del Pseudo-Longino, explican lo lírico. «El lenguaje sublime —dice el anónimo tratadista— conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis»³². Para Juan Ramón Jiménez la poesía no es un medio de producir éxtasis en los otros (receptores), sino de llegar al éxtasis uno mismo. Si en el Romanticismo la interpretación del Pseudo-Longino va por este mismo derrotero —las emociones son consideradas por sí mismas—, algo queda de interés comunicativo a terceros (el problema del lenguaje que existe en el poeta romántico nos lo indica: en

«delectare», «ars» y «res»: arte y cultura, imitación del universo externo y de los modelos literarios. Esto en el terreno poético, pues en el resto es un momento didáctico importante. Indudablemente el Romanticismo va a traer consigo el predominio del genio poético («ingenium») y del poeta furioso, inspirado (respecto a su progenie, cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, op. cit., vol. I págs. 263 y ss.). Y como poeta que penetra, iluminando, las cosas de la naturaleza, es un «docente».

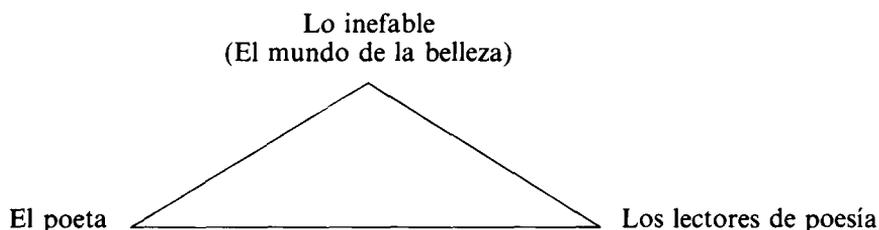
²⁹ J. R. Jiménez, «Poesía y literatura» en *Política poética*, op. cit., pág. 83.

³⁰ J. R. Jiménez, «Poesía y literatura» en *Política poética*, op. cit., pág. 84.

³¹ J. Keats, *Poetical Works*, London, Oxford University Press, 1970, pág. 210.

³² Pseudo-Longino, *Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos, 1979, págs. 148-149.

España es significativo el caso de Bécquer). En la concepción juanramoniana no hay, al parecer, necesidad de un triángulo comunicativo:



No es necesaria la escritura para vivir la poesía, para experimentar el dinamismo total extático. Escribir la poesía es limitarse. En poesía escrita no se puede llegar nunca del todo. Si la poesía es un modo de manifestarse el hombre, no hace falta escribirla. «Creo —dice Juan Ramón— que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, *lo que queda*, la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de *lo que queda*, hasta llegar un día a no escribir»³³. La poesía acaba formulándose como el comportamiento diario del poeta, lo que el poeta es: «Si no hubiera lengua, la poesía sería expresada con gestos, sonrisas, miradas, como en realidad hace el poeta mejor»³⁴. De este modo, Juan Ramón Jiménez camina —pero en sentido inverso— por los pasos que supone Alfonso Reyes en el proceso comunicativo humano: Va del gesto oral hacia el estadio intermedio que está entre el rayo adánico y aquél: La expresión con sonrisas, miradas, gestos corporales³⁵.

En el estudio de lo poético, históricamente considerado, siempre se supone una comunicación lingüística. Se habla de *lengua literaria* y de *lengua poética*. Mucho se ha teorizado sobre sus características, las diferencias entre sí y con la lengua estándar, etc.³⁶; pero en Juan Ramón Jiménez lo poético

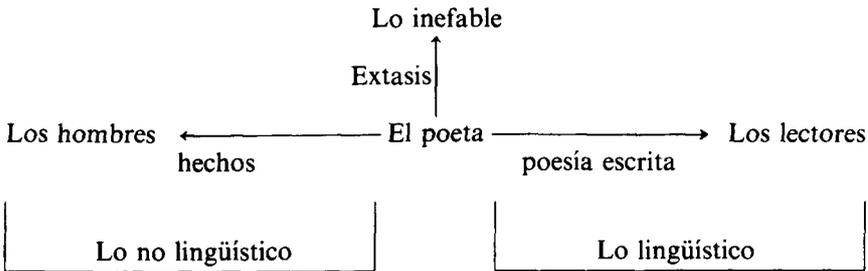
³³ J. R. Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 177.

³⁴ J. R. Jiménez, *La corriente infinita*, op. cit., pág. 220.

³⁵ A. Reyes. *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 12.14.

³⁶ Para conocer el amplio panorama de teorías y escuelas que en nuestro siglo han tratado de desentrañar el problema de la lengua literaria, es muy útil la lectura de los libros de A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso* (Planeta, Barcelona, 1973), y de J. M. Pozuelo, *La lengua literaria* (Ágora, Málaga, 1983). Junto a ellos, la aportación esclarecedora sobre literaridad/poeticidad de A. García Berrio en «Lingüística, Literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)» en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General*

no entraña una comunicación de este tipo. Como lo poético no tiene que pertenecer al ámbito de lo lingüístico, ¡cuánto menos al de lo literario! En todo caso, como manifestación humana, entraría en las consideraciones semióticas. Indudablemente el Romanticismo no llega a estos extremos, pero su carácter de arte popular enraiza con la preponderancia que da Juan Ramón a lo poético en cuanto elemento revolucionario social, y en tanto le quita importancia como hecho literario, artificioso y necesariamente selectivo. Frente al triángulo comunicativo, la situación —vista al modo de Juan Ramón Jiménez— sería así:



y *Comparada*, vol. II, págs. 125-170.

Como dice Lázaro Carreter: «Una caracterización general y moderadamente aceptable del hecho literario sólo ha sido posible desde el momento en que se ha reconocido en las obras artísticas el carácter de signo» (F. Lázaro Carreter, *Estudios de Lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 176). Una obra artística es un acto de comunicación, en el que nos encontramos necesariamente un emisor, un receptor, un contexto, un código, un mensaje y un canal, de acuerdo con el esquema de comunicación lingüística de R. Jakobson (R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, págs. 347-395). El profesor Lázaro Carreter, en su artículo «La literatura como fenómeno comunicativo», procura acercarnos a la delimitación entre lo literario y lo no literario, frontera insegura, considerando opuestamente, los elementos comunicativos, en una comunicación literaria y en otra que no lo sea. Al adoptar el punto de vista del *contexto*, nos dice que «no existe un contexto necesariamente compartido por el destinatario y el emisor» (*op. cit.*, pág. 182) en la comunicación literaria. No es necesario salir del recinto de la obra para su comprensión, pues el mensaje literario remite esencialmente a sí mismo.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, él no entiende que haya separación entre el universo significativo de la obra y lo real. La no coincidencia de contexto de producción y contexto de recepción no lo conduce a considerar significativamente autónoma la obra poética, ya que no valora la obra por sí misma, como un texto de significación inmanente, ajeno al mundo. La obra literaria tiene una referencia contextual común al emisor y al receptor (realidad visible), y dicha obra no es sino una personal reconstrucción de dicha realidad; y cuando no es así, porque el contexto del emisor es exclusivamente suyo (realidad invisible: lo inefable), se da la experiencia poética; y la obra poética, su traducción con las limitaciones que ello entraña. Puede haber entonces dos modos de traducir: oral (obra poética) y gestualmente. La segunda es más productiva que la primera.

El éxtasis poético atañe sólo al poeta, pero por sus *hechos* llega la experiencia poética a toda la humanidad. Esto no cierra la posibilidad de la *manifestación escrita*. La parte izquierda del esquema no exige restricciones de tipo cultural, atañe a lo humano universal. Siempre que miremos hacia la derecha, hallaremos limitaciones a «esa gran poesía original, paradisiaca, que es natural unión, nuestro comunismo»³⁷.

Si el Romanticismo se caracterizó por una egocéntrica presunción de que la experiencia poética propia era experiencia de validez universal, en el esquema que muestra la concepción juanramoniana del hecho poético encontramos una base común. El poeta es un privilegiado —privilegio relativo, pues, en su ambiguo populismo aristocrático, Juan Ramón afirma que a todos los hombres les es concedida esta misma posibilidad—; es privilegiada su posición, que lo entronca con lo inefable, a través del éxtasis; y su experiencia estática es comienzo de un nuevo modo de proceder social, de una política, de una ética de valor general, cuyo evangelio el poeta predica, aplicable a toda la sociedad. El poeta así se muestra un hombre de espíritu.

Cuando Juan Ramón Jiménez hace un estudio (rastreo) de la poesía en nuestra historia literaria lejana («Poesía cerrada y poesía abierta», conferencia dada en Montevideo, 16-VIII-48) y reciente («Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea»), separa la poesía sin *espíritu* —sin *ángel* y sin *duende*, dicho a la andaluza— de la poesía que lo tiene, de la poesía que es espíritu. A la primera la llama *poesía cerrada* y la ubica en Castilla. Es una poesía de lo fable, con forma corporal: bien palabreada y gramaticada, virtuosista, equilibrada de forma y de ritmo, de color y sonido. Frente a ésta se sitúa *la poesía abierta*, ubicada en el litoral; la poesía de lo inefable, con forma espiritual. «La forma poética perfecta —dice— sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar»³⁸. Poesía mágica, misteriosa, idealista, medievalista, goticoriental.

En la conferencia «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea» dirá: «Como todo nuestro ser se funda en el espíritu, del que la materia es sólo retén, la poesía de nuestro ser, la poesía, al perder de nuestro espíritu, pierde integridad, pierde ser, se hace cosa mueble, adjunta, objeto separado de vitrina, ciencia pura o arte puro, no poesía pura.»³⁹

2. Si hasta ahora hemos escuchado al poeta que teorizaba sobre el hecho poético, y nos hemos encontrado con un propugnador de lo lírico

³⁷ J. R. Jiménez, «El trabajo gustoso», en *Política poética, op. cit.*, pág. 32.

³⁸ J. R. Jiménez, «Poesía cerrada y poesía abierta», en *Política poética, op. cit.*, pág. 208.

³⁹ J. R. Jiménez, «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea», en *Estética y Ética estética*, págs. 157-158.

vivo, germen de lo mejor del hombre, que se atrevía a despreciar, como sombra de la auténtica experiencia poética, los poemas y, aún más, llegada a desdeñar lo literario; a partir de este momento afrontamos las ansias del poeta escritor.

Animal de fondo nace después de las grandes construcciones que representaron el *Diario de un poeta recién casado* y *Espacio*. En él está toda la experiencia de esas dos obras. Por tanto la arquitectura de *Animal de fondo* es la más madura planificación del poeta y de lo que en él puede considerarse un libro poético concebido desde su raíz como tal. El primer poema es como el germen del que salen todos los demás, y ya en él unas partes reclaman ávidamente a otras, unas estrofas nacen fatalmente de desarrollar partes de las otras. En *Animal de fondo* el hombre Juan Ramón se adentra en el poeta que es para conseguir una personal cosmogonía lírica, nacida de su intuición (imaginación) de poeta. La mayor verdad del mundo se alcanza en la visión que el hombre consigue desde la actitud del lírico. El mundo es lo que el poeta ve; y viéndolo y comprendiéndolo («conciencia mía» dice), lo crea. El mundo *es* a través de él; tal y como él lo ve. Y él lo ve como poeta («conciencia mía de lo hermoso»).

El poeta no niega la realidad exterior, pero él sabe más. Ha conocido la realidad invisible en el éxtasis, lo que lo hace poeta. La experiencia estática se puede traducir en hechos o en poesía. Esta última será la interpretación nominadora del mundo visible a través del mundo visible para obtener la mayor aproximación a la verdad. El poeta es iluminador del mundo al crear su interpretación más exacta. Esa creación se plasma sobre unos papeles: los poemas. Al ofrecer el poeta su personal comprensión del mundo a los otros, no se puede garantizar que esos otros lleguen hasta lo último en el entendimiento, pero sí captan y viven la emoción del esfuerzo del poeta, y quizás también otras muchas emociones derivadas y ciertas tangencialidades pasionales de experiencia.

La realidad invisible no es participable, sólo se la conoce en el éxtasis. Pero el poeta (hombre con experiencia estática) ve la realidad visible con una iluminación que le viene de su experiencia poética; ve en ella, reflejados, los destellos de la luz de lo inefable. La poesía es, pues, la más exacta interpretación de la realidad visible. Es su más exacta traducción. De ahí la obsesión del poeta por la exactitud del nombre. Ya que la poesía ofrece una cosmogonía, la más verdad y en la que el poeta quiere aposentarse.

El proceso es similar al del Romanticismo. La diferencia la hallamos en que en los poetas románticos, ingleses sobre todo, la teoría del imaginación estaba sustentada por consideraciones metafísicas y religiosas. En Juan Ramón, en cambio, no hay más religión que la del poeta creador, hecho demiurgo él mismo, esencialmente divino. Esta última idea está también presente en algunos románticos, por ejemplo Blake, que considera la imaginación como Dios operando en el alma humana. Para Coleridge, la imaginación participa de la actividad creadora de Dios. Para Juan Ramón

Jiménez, la conciencia poética es identificable con la divinidad. Dios y poeta son uno por la conciencia poética:

«eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.»⁴⁰

Cualquier recurso a la metafísica o a la explicación panteísta es un error. Esta es una historia cosmogónica lírica. Es una nueva mitología en la que el hombre es elevado a la divinidad por medio de la poesía. Si eliminamos esa circunstancia, nada tiene sentido. Por la misma razón, al dios de *Animal de fondo* se le define como «el nombre conseguido a los hombres»; porque es el dios del mundo más verdadero creado con nombres; porque es un dios lírico, se le llama dios de esta nombradía.

Juan Ramón Jiménez no toma del hinduismo la fusión con un dios-naturaleza sin más, como se ha pretendido⁴¹. La poesía del último Juan Ramón resulta una experiencia distinta del puro calco del oriental universo divinizado que es uno con el yo, en la manifestación de Brahman como Viraj; porque en Juan Ramón Jiménez hay un elemento fundamental que no existe en la filosofía oriental y que ningún crítico parece considerar, nos referimos al aspecto poético: *Animal de fondo* es la construcción de un mundo poético, un esfuerzo de traducción-creación de la realidad visible, dándole una mayor proyección significativa a través de la experiencia poética. No se puede hablar a la ligera, como se ha hecho, de panteísmo en *Animal de fondo*, eliminando todo el contenido lírico-simbólico que impregna los conceptos de *demiurgo*, *todo lo nombrado*, el *conocimiento* de todo a través de la palabra y la *creación* de todo porque se le da nombre, y el final resumen de ese *todo* en el hallazgo del nombre total y cifra que es el nombre conseguido de los nombres.

No se pueden negar las influencias oriental y cristiana, pero ellas cobran un valor nuevo en la obra poética, donde esos *materiales* de otras culturas y otros cultos van vacíos de su contenido para alcanzar un segundo significado⁴², propio, en la obra de arte. Lejos de ver en esta cosmovisión

⁴⁰ J. R. Jiménez, *Dios deseado y deseante*, Aguilar, Madrid, 1964, pág. 49.

⁴¹ Cfr. C. Santos-Escudero, *Simbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en «Dios deseado y deseante»)*, Gredos, Madrid, 1975.

⁴² «La unión de segmentos del texto unos con otros. La formación a causa de esto de significados complementarios según el principio de transcodificación interna y la nivelación de los segmentos del texto que los convierte en sinónimos estructurales y que forma sentidos complementarios según el principio de transcodificación externa —dice Lotman— constituyen el fundamento del mecanismo del texto artístico» (Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1978, pág. 105).

juanramoniana una teología universalizadora; no encontramos en ella sino una personal visión del mundo, una visión reducida unilateralmente a la visión de un poeta desde su perspectiva de creador.

Podemos decir que *Animal de fondo* representa la culminación de la falta de interés del poeta por todo lo que no sea su poesía. Es el resultado del *olvido* de todo lo exterior sensible y real, para vivir en el poema, en el mundo de la creación lírica. El verbo cobra vida y todo lo de fuera no es sino el reflejo o la sombra de las verdades que encierra el mundo de los nombres, carne verbal del ámbito poemático. Juan Ramón Jiménez convierte su mundo de palabras en única realidad de interés personal; crea una unión mística entre el hacedor que él es y la conciencia suya de hacedor (yo poético y dios), y anula para su experiencia todo lo que no tiene que ver con lo lírico. El poeta abandona su doble naturaleza, deja de ser hombre y poeta para ser sólo poeta, para vivir en poeta, y ser poesía escribiéndola, superando incluso la obsesión de la hoja en blanco como único símbolo del paso del *hacer al ser* en poesía.

Los románticos también sustituían, sin negarlo, el mundo cotidiano por el del espíritu. Juan Ramón Jiménez, partiendo del mundo romántico en lo que respecta a su actitud creadora, radicaliza esta separación, sancionada desde que al final del siglo XVIII la filosofía kantiana dio autonomía a la estética⁴³.

3. Valga como resumen de cuanto hemos dicho hasta ahora nuestra división de la actitud juanramoniana frente al fenómeno poético en dos

⁴³ Este trabajo se puede abordar con otros presupuestos. No era nuestra intención agotar las posibilidades de asedio y vamos a sugerir, precisamente al finalizar, una distinta.

Si bien la influencia histórica-romántica ha sido la base de nuestra terminada disertación —es Juan Ramón Jiménez el primero en decir que el Simbolismo es hijo del Romanticismo inglés («El romanticismo, es decir Poe, Browning, Keats y Shelley, determina el simbolismo»; R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, pág. 132)—; podríamos habernos adentrado en el tema basando nuestro trabajo en la influencia sobre el Andalúz Universal de ciertos poetas clásicos que ya presuponen la postura creativa del Romanticismo. El más significativo: San Juan de la Cruz.

Dice el místico carmelita en el capítulo 29 del libro II de la *Subida del Monte Carmelo*:

«Estas palabras sucesivas, siempre que acaecen es cuando está el espíritu recogido y embebido en alguna consideración muy atento, y, en aquella misma materia que piensa, él mismo va discurrendo de uno en otro y formando palabras y razones muy a propósito, con tanta facilidad y distinción y tales cosas no sabidas de él va razonando y descubriendo acerca de aquello, sino que otra persona interiormente lo va razonando, o respondiendo, o enseñando» (Madrid, B.A.C., pág. 552).

¿No es ésta una descripción del proceso creador al modo defendido en este trabajo? Indudablemente con todos los matices de lugar, época y circunstancia personal.

posiciones que, si no son contrarias, al menos hay que calificarlas de claramente dispares.

El teórico Juan Ramón, más libre, pretende romper con la servidumbre del fenómeno poético para con el acto comunicativo. Afirma en sus escritos teóricos la existencia de una realidad invisible, a la que sólo llega el poeta —es decir, el hombre que sabe encontrar en su interior el registro poético—. Cuando el poeta *vive* como tal, alcanzando esa especie de estado místico que lo conecta con lo inefable, conoce una realidad que no comparte con los demás hombres, y, sin posibilidades de referencialidad contextual similar, el triángulo comunicativo (poeta-contexto-lector) salta por los aires. Aunque evidentemente no es necesaria para la experiencia poética la manifestación lingüística que llamamos poema, siguiendo por este derrotero, Juan Ramón Jiménez dice que hay dos modos de manifestar dicha experiencia: por la forma de vida social (con hechos), en un terreno no lingüístico; y por la escritura poética, el más imperfecto de los modos de comunicación de la experiencia poética.

Cuando escribe poesía ya no se encuentra tan libre de manos el poeta, porque está pagando el tributo de la creación; obligado al oficio poético, procura comprender qué ata su experiencia de lo inefable a la necesidad de expresión lingüística; se quiere hacer una composición de lugar de por qué aún no ha llegado a la página en blanco, a ser en poeta, sin los grillos de la escritura.

Al estudiar los difíciles poemas de *Animal de fondo*, vemos que ha desaparecido la referencia a lo inefable, y se procura construir un mundo con los materiales de la realidad visible, y hacer ese mundo más verdad que el otro. Aparece entonces la búsqueda del nombre verdadero de las cosas; la unión entre el dios de ese mundo —que es cifra de todos los nombres, el nombre de los nombres— y la conciencia del poeta demiurgo; y el olvido final del mundo exterior, para vivir un mundo de verbos vivos, encarnación de más verdad que el exterior sensible. Lo supuestamente real acaba siendo menos real que el mundo lírico que crea el poeta.

Tras todo esto se adivina una remodelación de lo que podríamos llamar su esquema teórico. Ahora, para Juan Ramón, la poesía (los poemas) se muestra como el esfuerzo del poeta por dar nombre verdadero a la realidad visible desde la doble experiencia de lo inefable y de lo fable. La poesía habla del mundo visible (no puede de lo inefable), pero con la iluminación particular que sobre él proyecta la experiencia extática. Esta es la forma de participar lo poético, lo inefable, ya que lo inefable sólo puede ser participado como la brillante iluminación con que da realce al mundo visible.