

Lo lingüístico y lo lexicográfico en la obra de Juan Ramón Jiménez

La figura y la obra de Juan Ramón Jiménez aparecen selladas por la noción *espacial* de lo grandioso (hasta alcanzar los límites de lo cósmico) y del factor *temporal* de la intensidad laboriosa, que es producto de una continua y total dedicación. Toda la obra del poeta de Moguer se nos aparece como el resultado de un esfuerzo impar con, desde, en, para, por, sobre, tras, la poesía.

Cuando hacia 1930, siendo yo alumno de Doctorado de la Universidad de Madrid, conocí a Juan Ramón Jiménez recuerdo que me impresionó esa condición de “trabajador absoluto”, total, de la poesía, tarea imposible de realizar sin la colaboración angélica de su esposa, Zenobia Camprubí quien ejercitaba los saberes prácticos de la mujer americana, para hacer posible la eclosión de los saberes armoniosos, maravillosamente inútiles de su esposo.

El programa de trabajo que él me explicó, se repartía en dos direcciones: la creación de la obra poética nueva, y la revisión constante de su producción anterior. De ahí que en tantos poemas de su madurez figuren dos o más fechas: la de la composición inicial y la de las diversas versiones aceptadas, ya que para él la “obra en marcha” que no definitiva —Work in progress— era consustancial con la Obra, cuya vida interior tenía siempre abierta la puerta a un estadio posterior o sucesivo. Toda la poesía juanramoniana se nos da en forma de estados sucesivos, y “Sucesión” es el título de una de sus unidades editoriales.

Usando uno de sus adjetivos predilectos, bien podríamos decir de su obra que es "poesía acumulada"; en la medida en que cada etapa contiene, intensificada, una o varias actitudes anteriores.

De esta realidad, a la vez, coincidente y sucesiva, se derivan una serie de textos que explican los estados de conciencia como la fecha que nos interesa. Unas Págs. de *Platero* pueden servirnos como punto de partida. Corresponden a su regreso a Moguer, en 1904, una vez superada la crisis neurótica que le llevó al sanatorio de Le Bouscat en el sur de Francia, y después de su estancia en Madrid al cuidado del Dr. Simarro. Este regreso físico, se complementa con un retorno estético a sus raíces populares andaluzas. Revisión de actitudes importante puesto que le induce a superar, de un lado, los modos exigentes y minoritarios del "modernismo" y, de otro, las modas castellanistas que él atribuye en parte al influjo de Ortega y Gasset: "El, dice hubiera preferido que yo cantase a Castilla como Unamuno o como Antonio Machado". "Declaro francamente —añade— que soy enemigo de ese "eternismo casticista" de Mesón de Segoviano, Cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio de Monipodio; y creo que el mejor hijo de algo es el hijo de su tiempo, de su lugar en el espacio y de su conciencia". Su punto de vista estético va a ser, a partir de ahora, un regreso a la naturalidad.

De ahí que nos explique que, en su constante y exigente revisión de su producción anterior: "Me deleito en quitar las palabras menos naturales: *estío* por *verano*; *cual* por *como*; *qualdo* por *amarillo*... Gracias a mi destino, *empero* no lo he usado nunca..." (1). Y comenta el poeta: ¡Qué extraña una buena parte de mi escritura anterior! ¡Qué necesidad de volver a escribir esto, aquello; qué repulsión en tales libros de literatura poética *castellana*! ¡Qué nostalgia de mi español de niño en Moguer! ¡Qué odio de castellano en Madrid! ¡Qué afán de dejarlo todo claro, liso, fluido, transparente (como Leonardo quería la pintura del cuerpo humano) redichos sonetistas arquitecturales! (2).

El regreso a Moguer, pues, indica un retorno a la lengua natural originaria; la que oía hablar a su madre; o "el idioma que hablaba aquella muchacha de Sevilla, que por eso vino a nuestra casa de Madrid".

Esta conciencia de valoración de lo popular llegaba a Juan Ramón por el intermedio de sus amigos de la Institución Libre de Enseñanza que, con don Francisco Giner a la cabeza propugnaban un acercamiento a la Naturaleza, motivando su afición al excursionismo, que más tarde practicaban los alumnos del Instituto Escuela que recorrían infatigables las serranías guadarrameñas, acompañados de sus profesores, y aprendían a valorar la sencilla belleza de los muebles campesinos, los instrumentos rurales o la cerámica popular. Cuando Juan Ramón Jiménez llevó su "Platero y yo", recién aparecido, al lecho de muerte de don Francisco Giner, éste le suplicó que, en adelante, no abandonara la expresión sencilla que encontraba en aquel libro "con esta sencillez debe escribir siempre; le dijo y añadió: pero no se envanezca.

Es notable, pues este retorno a lo natural, que viviendo de las exquisiteces estilísticas del “modernismo”, le hacía descubrir los valores de la expresión natural que le llegaba vía de poetas como Rosalía de Castro; Curros Enríquez; Jacinto Verdaguer, Salvador Rueda (y también, Bécquer). Ello le daba la clave de la belleza espontánea que hallaba de menos en Rubén Darío: “Nunca oí hablar, dice, de estos finos, profundos poetas regionales, dialectales, tan importantes de nuestra poesía española (3) que él oponía al decir “español-portugués hispano-americano” de Villaespesa. En una carta dirigida a Carmen Laforet, quien acaso por residir en Barcelona temía usar modismos catalanes, escribía Juan Ramón: “Y si en su escritura hay “defectos gramaticales” nunca mayores que los permanentes del vasco-español de Pío Baraja o el catalo-español de Eugenio d’Ors... ¡Bendito el llamado defecto, que no lo es, y que nos salva de la odiosa perfección! En su libro me gustan los defectos... y yo he pensado muchas veces que me gustaría que toda mi obra fuese como un defecto de un andaluz” (4).

La lengua viva, la lengua que mana del decir popular. “Las expresiones poéticas más bellamente delicadas —escribe Juan Ramón— se las he oído a hombres toscos del campo, y con nadie he gozado más hablando que con ellas o sus mujeres o sus hijos...” (5).

Y comenta el poeta: “¡Qué extraña una buena parte de mi escritura anterior! ¡Qué necesidad de volver a escribir esto, aquello!; ¡qué repulsión tales libros de literatura poética castellana! ¡Qué nostalgia de mi español de niño de Moguer! ¡Qué odio del castellano en Madrid! ¡Qué afán de dejarlo todo claro, liso, fluido, transparente (como Leonardo quería la pintura del cuerpo humano) redichos sonetistas arquitecturales!”.

El ejemplo más puro y persistente de este decir natural lo hallamos en *Platero y yo*. Lo prueba, entre tantos textos convincentes aquella confesión que encontramos en su meditación-recuerdo sobre Ortega y Gasset, ya citada, en la que explica: “Ninguna de las páginas de *Platero* me ha llevado más de diez minutos; y cuando las escribí yo no tenía más que veinticuatro años”.

Ahora bien: analizando estas páginas, podemos caracterizar en ellas tres tipos de lenguaje “natural”:

1.º) El nivel del habla coloquial, dialectal, sin connotaciones rústicas especiales;

2.º) La expresión en la que ya se detecta una especial rusticidad o ignorancia de los campesinos iletrados. Las modificaciones léxicas y fonéticas que presentan un vocabulario fuertemente dialectal dentro del andaluz, que modifica el contorno del vocablo, como puede advertirse en las expresiones de infralenguaje que siguen:

—¿qué burro ha de zé, zeñó? (LVII)

—¡zi eze gurro juera mío! (LXXXII)

—*maj tento que Pinito (XCIV)*

—*Señorita, ¿ejtá ahí exe médico? (XX)*

—*Cuando yego ar puente, ¡ya v'usté zeñorito, ahí a lado que ejtá!*
(XLVI)

Es evidente que la transcripción literal y cuidadosa de esas formas incorrectas del habla popular tiene una intención sociológica, al caracterizar estratos de la población que rodea al protagonista cuya aristocracia espiritual se pone en contraste con los decires rústicos de una clase especialmente desvalida. Recordemos que, de alguna manera, sirven de documentación fehaciente de una injusta distribución de la riqueza, que, justamente, se convierte en tema socio-político, como lo pueden demostrar, entre tantos otros, los patéticos artículos que, por estos años escribe Azorín en "El Imparcial" bajo el título de "La Andalucía trágica", mientras Blasco Ibáñez traza en su novela "La bodega" la tremenda separación socio-cultural que aleja al campesinado de los "señoritos". No, evidentemente, "Platero y yo" no es un libro idílico, que se recuesta en una complacida visión de lo folklórico, sino que tiene una intención soterraña que, apoyada en el krausismo de la Institución Libre de Enseñanza, alcanza —como ha demostrado el profesor Micael P. Predmore— una intención religiosa, de suerte que el poeta, protagonista, a caballo sobre el humilde rucio, es una transfiguración de la figura de Cristo, desconocido por los que le rodean, que le tachan de loco, y que constituye una especie de advenimiento de Dios a la tierra (6).

A la luz de estas consideraciones, la adopción de las locuciones plebeyas o incorrectas, podría interpretarse como una forma de aproximación del alma del poeta, que, franciscanamente se acerca a los humildes, sin desdeñar las formas privativas de su lenguaje, haciendo que la versión gráfica de esas palabras se adapte a la pereza fonética que afecta al castellano, incluso en los niveles elevados de la capital de España, y haga posibles expresiones como *esacto*, por *exacto*, *asfisiante* por *asfixiante*, *esquisito* por *exquisito*, en las cuales la versión ortográfica correcta, la de la lengua escrita según las normas, deja de tener la función correctora que le debe ser exigida.

3.º) Al lado de esta clase inferior, la del campesinado humilde e inculto, debemos colocar la visión de los niños en las páginas de *Platero y yo*. Los niños, doblemente desafortunados por su infancia y por la humildad de su situación social. Esos niños que él ve jugar por las callecitas de Moquer, mientras fingen mundos superiores:

—*Mi padre tié un reló e plata*

—*Y er mío un caballo*

—*Y er mío una escopeta.*

Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria..., comenta el poeta (7).

Estos niños pobres que hablan mal, estos niños analfabetos, que viven extraños sueños infantiles, ofrecen —en su expresión ingenua y lírica— todo el dolor lacerante de la inocencia atropellada por la injusticia. Como en las "Historias para niños sin corazón", por ejemplo *La cojita*; por ejemplo, *La carbonerilla quemada*, el dolor y la muerte planean sobre esa infancia no redimida, que puede llegar a morir sin que Dios —que, como dice el poeta— "está bañándose en su azul de luceros, les tienda una mirada de salvación". "Yo empecé a dudar de Dios", dice un texto juanramoniano de esa época, el día que descubrí un niño que sufría.

Establecidos los términos de su atención al lenguaje popular, e incluso a las formas más expresivas del infralenguaje, veamos algunas de las ideas del poeta en relación con la expresión, partiendo de la intensa dedicación —la dedicación de toda una vida— de su instrumento expresivo.

Para Juan Ramón Jiménez, en efecto, la palabra es una versión de la realidad que le rodea, y la palabra suprema es la de más plena de significación: la que trasunta la existencia del mundo. Dicho de otra manera: el sustantivo.

¡El pozo! Platero, qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! (8).

Observamos como el vocablo significante "pozo" arrastra tras sí una realidad tan rica y tan compleja que exige —por emanación— la multiplicidad complementaria que necesita nada menos que cuatro adjetivos.

Ya hemos señalado, al iniciar este trabajo, el sentido dinámico de la poesía de Juan Ramón Jiménez que, en tantas ocasiones, le obliga a considerar el lenguaje como un estado permanente de creación, que, en oleadas sucesivas, nutre la dicción del poeta. De manera que, la expresión es un receptáculo que recibe a la vez y sucesivamente el empuje que procede del decir popular y las palabras nuevas que el poeta necesita ir acuñando en la medida en que el repertorio lexicográfico que maneja le va resultando insuficiente, fabricando así nuevos juegos semánticos enriquecedores.

De ahí que la crítica haya fijado su atención en esos procesos de creación lingüística. Así, por ejemplo, en los trabajos del profesor Oreste Macrí, de la Universidad de Florencia, quien ha estudiado los sistemas de creación de neologismos en la obra de Juan Ramón Jiménez, de acuerdo con lo que, utilizando la terminología de Charles Bally denominada "actualizadores de espacio y tiempo" o "síntesis actualizada" que da lugar a formas mixtas de fusión asindética de dos vocablos de existencia independiente, como en el caso de "cuerpialma", "niñodiós", e incluso tres o más elementos, como en el caso de "desiertoríomar", o extremando el juego lingüístico, "azulazulazul". En otras ocasiones, uno de los vocablos insertos en el neologismo no es palabra independiente sino que tiene condición de prefijo en conexión tan insólita como "conciencia en pleamar y pleacielo", "el ultracielo y la ultratierra", "por el trasmundo del trasmár".

Otros procedimientos neologísticos, ordenados en el trabajo del profesor Macrí, consiste en utilizar sufijos de derivación con palabras insólitas, como en los adjetivos "brillor", "lustror" (reflejo de "hervor", "verdor") o sufijos de acción, nunca utilizados en palabras como "dios deseante", "verde venteante" "soneando", "auroreando", "fruteado", etc. (9).

Pasando del juego de los sustantivos al de los adjetivos, Juan Ramón Jiménez nos muestra una extraordinaria riqueza de matices expresivos, del tipo de "Platero, Platerillo, Platerete", ejemplo de las posibilidades de matiz de nuestra lengua. Dentro de estas coordenadas cabría recordar los ejemplos aducidos por María Antonia Salgado, en los que los calificativos asumen especiales valores de matiz, como en el caso de "jente abejosa", "se ríe bonachero", "penumbra olorida", "fogateante ocaso", sin que falte la operación acrobática por la cual un adjetivo adquiere la dinámica de un verbo: "el pelo de Benjamín Palencia *silvestrea*" (10).

Analizados estos aspectos del neologismo juanramoniano, y en conexión con la temática planteada más arriba del enfrentamiento de la dicción andaluza con el castellano, que reproduce con cuatro siglos de demora la polémica del andaluz Nebrija y del neocastellano Juan de Valdés, en orden a los valores modélicos del castellano peninsular, nos interesa ahora transportar estas cuestiones al nivel de concienciación que se produjo en el espíritu de Juan Ramón Jiménez cuando las circunstancias patéticas de la Guerra Civil Española le convirtieron, al final de su vida en un residente en las dos Américas: la América anglosajona, y la América Hispánica, especialmente en Puerto Rico.

La conciencia poética de Juan Ramón Jiménez va a plantearse de una manera cada vez más dramática la noción de la desgarradura de su hontanar idiomático. Conociendo sus ideas acerca de la fuerza creadora del decir popular, no es extraño que el sentimiento en él predominante sea el de la ruptura. Juan Ramón, en efecto, percibe el hecho de que la lengua española —como cualquier lengua— procede por oleadas sucesivas que depositan en el habla general modismos, locuciones y juegos de palabras que cambian de manera incesante. Ahora bien: al producirse el desarraigo del hontanar originario el hablante español —y el escritor que trae consigo— se encuentra paralizado en el momento en que dejó el solar español.

"Y todos los españoles —comenta en el exilio— aquí y ahora tienen su español detenido en años diferentes: uno, por ejemplo, en 1917; otros, en el 20; en 28, en el 35. Y yo sé, por sus palabras de aquel año que yo aislé en España el año en que vinieron" (11).

A esta consideración se une la noción dolorosa de que "el buen español de cada día" que él recogía como un fruto natural y lógico mientras residía en España ha dejado de nutrirle y, consiguientemente ha de producirse en su alma el trauma que supone el corte de la corriente fecundante

de la palabra viva manando alrededor. He aquí sus patéticas palabras; bajo un título dramático: *El español perdido*.

Como el idioma es un organismo libre, y vive, muere y se transforma constantemente, el español que se venga hablando en España desde el año 36, en que yo la dejé, habrá cambiado en 12 años más o menos, según y conforme.

Si yo fuese a España ahora —sigue pensando Juan Ramón— seguramente hablaría, oiría y hablaría con duda primero y luego, un español diferente del que estoy hablando.

Desconfío de lo que leo ahora escrito en el español de España y fuera de España... Y si quiero recordar, pensar, criticar al español, los españoles, ya no sé lo que leo, lo que escribo. (12).

El otro signo de perplejidad igualmente importante, es el que se produce en su alma al descubrir la inmensa hermosura de la diversidad hispánica, cuyas auténticas raíces base de su legitimidad expresiva alcanza inmediatamente:

Todos los españoles de España se me separan en América en muchos, escribe, penetrando en seguida en el inmenso haz de posibilidades estéticas de esa lengua derramada en el Continente Atlántico, cuya lengua común es objeto de vigilancia exquisita, en la medida en que es sustentado por un "espíritu de frontera", tanto como por una tradición cultural tan irreprochable como la del viejo solar castellano:

Y qué extraño —dice— oír hablar un español "mejor", a un colombiano, un mejicano, un español mejor que el mío, qué extraño, más educado que el mío (13). El español perdido, en La corriente infinita, Madrid, ed. Aguilar.

Y creo que, por no alargarme más, sería oportuno ya cifrar la experiencia americana de Juan Ramón Jiménez en esta maravillosa isla de Puerto Rico, en la que, como dijo certeramente María Teresa Babín, el poeta parece llegar a su finalidad de la misma forma en que se inició desde los sueños juveniles del poeta: a través de la contemplación amorosa de la mujer y del paisaje, del niño, del hombre, del cielo y del mar. O para decirlo con las palabras mismas de Juan Ramón Jiménez:

¿No querría ser uno, yo mismo, ser aquí otra vez joven, volver a la niñez, ser de nuevo el niño diós que yo dije en mis primeros poemas, ser enterrado, siéndolo aquí, con su amor de siempre, en un cabo isleño que entrara en el mar Atlántico, pie siempre dispuesto para Oriente en su alada fijeza hacia España?

GUILLERMO DIAZ PLAJA

Real Academia Española

NOTAS

- (1) **El español perdido**, «Insula», 15 de enero de 1956.
- (2) Id. id.
- (3) **El Modernismo**, «Revista de América, IV, 1946.
- (4) Id. id.
- (5) Vid. ampliado el tema en mi trabajo «Las superposiciones idiomáticas» en **Las lecciones amigas**, Barcelona, Edhasa.
- (6) **El trabajo gustoso**, págs. 30/31.
- (7) Vid el prólogo de Richard Predmore a la edición de **Platero y yo**, ediciones Cátedra. Madrid, 1978.
- (8) **Platero y yo**, III.
- (9) Id. LII.
- (10) Macrí: **El segundo tiempo en la poesía de J. R. J.** «La Torre», jul., dic., 1957.
- (11) Salgado: **El arte polifacético en las caricaturas líricas de J. R. J.**, Madrid, «Insula», 1968.
- (12) **El español perdido**, en **La corriente Infinita**, Madrid, ed. Aguilar.
- (13) Id., páginas 295-298.
- (14) María Teresa Babín, **Juan Ramón Jiménez en América**, en la revista «La Torre», Puerto Rico, col. cit. pág. 179.