

EL DISCURSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:  
*ETERNIDADES EN ESPACIO*  
(Enfoque pragmático)

«Más tiempo no es más eternidad.»  
Juan Ramón Jiménez, *Estética y Ética estética*

«Tu materia es el tiempo, el incesante  
Tiempo. Eres cada solitario instante.»  
Jorge Luis Borges, *La moneda de Hierro*

## 1. INTRODUCCIÓN

La preocupación por el tiempo del poeta y filósofo español Juan Ramón Jiménez está presente prácticamente en todas las etapas de su producción textual lo cual se manifiesta también en la selección de los procedimientos textuales a lo largo de su discurso poético. Ricardo Gullón afirma con toda la razón que en Juan Ramón, «vida y poesía son una y la misma cosa; la poesía no sólo es su vocación y su oficio, sino que en verdad le constituye.» (Gullón: 1960, 75).

El presente análisis pretende iluminar algunos de los procedimientos textuales fundamentales que posibilitan la coherencia del discurso poético del poeta español Juan Ramón Jiménez, con especial atención a aquellos mecanismos que contribuyen a la programación temporal discursiva. El análisis comparativo abarca los poemas selectos de su libro *Eternidades* (1918) y fragmentos del poema en prosa *Espacio* (1954). Las dos obras son representativas y de gran importancia en la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez. La primera porque es una de las tres obras claves que dan lugar a una nueva base estética sobre la que se asienta la escritura juanramoniana (se abre la etapa intelectual según los críticos) desarrollando su peculiar concepción de la poesía, de la palabra poética y del sentido de la escritura poética. Y la segunda, *Espacio*, «uno de los poemas más hermosos de todos los tiempos» (Vázquez Medel 1999: 52) porque representa la síntesis y culminación de la obra de arte total de Juan Ramón. Dice Aurora de Albornoz:

‘Espacio’, el poema más original de Juan Ramón Jiménez, es a la vez resumen y síntesis de su obra anterior. En ‘Espacio’ aparecen casi todos los temas fundamentales del poeta, se resumen aspiraciones estéticas y se recogen todos los hallazgos artísticos logrados en etapas anteriores. [...] abarca toda su época final, y es integración en un presente eterno de ‘todo lo vivido y todo lo por vivir’. (Albornoz 1982: 90)

---

\* Dirección de la autora: Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Eslovenia. Correo electrónico: barbara.pihler@guest.arnes.si

Creemos que en los dos textos operan los mismos procedimientos textuales para alcanzar determinados efectos en el lector. Es decir aunque en el discurso poético se modifique el «ropaje externo», toda la poesía de Juan Ramón responde a una sola y misma búsqueda.

## 2. LAS OBRAS LITERARIAS COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN

Partimos de la base que cualquier obra literaria es un acto comunicativo. Es decir, se presenta como un hecho lingüístico que un emisor pone en marcha con determinada intención comunicativa, en una circunstancia concreta, para despertar ciertos efectos en un receptor. La literatura se manifiesta normalmente como un tipo de comunicación por escrito lo que a su vez no significa una simple derivación o hasta desvío de la oralidad sino simplemente la elección del medio apropiado a determinadas circunstancias.

La pragmática del discurso poético<sup>1</sup> es lícita siempre y cuando se parta del hecho de que todo poema constituye un discurso y de que todo discurso poético tiene objetivos comunicativos como cualquier otro texto. Coincidimos con Luján Atienza (2005) cuando afirma que cada poema lleva a cabo una actividad comunicativa concreta que constituye la expresión pública y literaria de actividades que tiene lugar también fuera de la literatura. Las características comunicativas propias de la lírica hacen que estas actividades cobren una dimensión literaria. Pero al mismo tiempo queremos enfatizar la importancia del carácter peculiar de tal comunicación que todo análisis textual tiene que tomar como punto de partida. Lo que lo diferencia de otros actos comunicativos es primordialmente el carácter fingido; los actos de habla de un texto poético son ficticios, o hasta parasitarios puesto que no tienen la fuerza ilocutiva que les correspondiera como enunciados verdaderos de la comunicación cotidiana; una comunicación entonces que es la representación de un discurso ficticio a diferencia del discurso natural (Herrenstein Smith, 1993).<sup>2</sup>

Un texto poético se caracteriza principalmente por la falta de presencia concomitante de emisor y receptor y por la apertura del enunciado a un público general, de ahí que la cuestión pragmática de la relación entre los «hablantes», sobre todo en la comunicación lírica donde la situación comunicativa es fundamentalmente expresiva, adquiera notas especiales. Por otra parte, un rasgo destacado de la lírica es su escasa circunstanciación ya que aparece aislada de contexto y de situación. La labor del lector consiste en desarrollar y reconstruir imaginativamente el contexto y otros elementos de la enunciación. La particularidad

---

<sup>1</sup> Actualmente se habla de *texto* o de *discurso* indistintamente para referirse a la dimensión en que operan unidades comunicativas antes que gramaticales. En el presente artículo partimos de la postura de J. M. Adam (1990: 23): «DISCOURS = Texte + Conditions de production; TEXTE = Discours - Conditions de production.» y de la diferenciación fundamental de B. Herrenstein Smith (1993) entre el poema como enunciación (discurso) y el poema como inscripción (texto).

<sup>2</sup> B. Herrenstein Smith (1993) sostiene que los poemas no son enunciados naturales, ni actos o sucesos verbales históricamente únicos; no son sucesos en absoluto ya que no se puede decir que hayan «ocurrido» alguna vez en el sentido normal de su término.

del discurso poético como modalidad comunicativa específica se manifiesta en la coexistencia de diferentes niveles comunicativos y, como consecuencia, en la particular complejidad que se esconde detrás del hecho de la emisión y de la recepción de un enunciado. La comunicación literaria se desarrolla en tres vías que a menudo confluyen: comunicación *interna* entre los personajes explícitamente presentes en el texto, comunicación *externa* entre autor y lector reales y comunicación *intermediaria* entre el autor y lector implícitos (Herrenstein Smith, 1993). Luján Atienza (2005: 76-77), por otra parte, habla de «polo de la emisión» y de «polo de la recepción». En los dos polos hay desdoblamiento: en el primero entre la fuente del enunciado, que es responsable de lo que se dice, y el emisor poético, que lo es del hecho de decirlo; y en el segundo entre el destinatario, que es el sujeto expresamente seleccionado por el emisor, y el receptor, que es todo aquel que efectivamente recibe el enunciado.<sup>3</sup>

Parece obvio que son las complicadas relaciones entre los diferentes niveles de comunicación las que originan y condicionan la complejidad textual de un discurso poético. En el presente artículo nos centramos en las relaciones comunicativas intratextuales que se producen dentro del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio. Creemos que así se revelarán también las peculiares relaciones lingüísticas donde más nos interesa la temporalidad verbal.

No hay que olvidar que para la determinación de los efectos concretos de cada actividad comunicativa es imprescindible tener en cuenta las características no sólo pragmáticas del enunciado sino también sus rasgos fónicos, morfosintácticos y semánticos en el sentido amplio de la palabra que contribuyen a la cohesión y la coherencia textuales,<sup>4</sup> los aspectos más evidentes y probablemente más fundamentales de cualquier texto. ¿Y cómo abarcar el objeto de investigación que es entonces el lenguaje del discurso poético o el lenguaje de la poesía? Todo lo que el autor dice lo dice exclusivamente mediante procedimientos lingüísticos de modo que todos los recursos que utilice tienen que ser significativos, comunicar algo. J. Guillén (1992) rechaza categóricamente que la poesía requiera especial lenguaje poético. Estamos de acuerdo con él cuando afirma que ninguna palabra está de antemano excluida y que cualquier expresión puede configurar la frase poética. Todo depende, pues, del contexto; sólo es poético el uso, no hay más que el *lenguaje de poema*, o sea *de discurso poético*, que lo constituyen las palabras situadas en un conjunto. Y sobre todo es de subrayar que no se puede hablar de desvío o de funcionamiento anómalo para la literatura, sino que ésta funciona obedeciendo los

---

<sup>3</sup> Para otra división más compleja véase J. Verschueren (2002: 140-154).

<sup>4</sup> Para el presente estudio han sido tomados como puntos de partida los siguientes tres modelos: el de R.- A. de Beaugrande y W. U.# Dressler (1997), donde la cohesión viene a equivaler a una «sintaxis textual» mientras que la coherencia se refiere al contenido (más que al significado); el modelo de E. Bernárdez (1995) que, por otra parte, distingue entre *cohesión superficial* (sintáctica); *cohesión semántico-temática* y *coherencia* que es un fenómeno pragmático que, por tanto, interviene ya antes de la estructuración propiamente lingüística del texto y depende directamente de la intención comunicativa del emisor.

mismos mecanismos pragmáticos que cualquier otro tipo de comunicación (Lázaro Carreter 1987). Por último mencionemos la postura de Gadamer, que postula la literatura como patrón de todo tipo de comunicación por escrito e incluso de intercambio lingüístico: «La capacidad de escritura que afecta a todo lo lingüístico representa el límite más amplio del sentido de la literatura.» (Gadamer 1991: 215).

### 3. LA PRAGMÁTICA DEL DISCURSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

*Eternidades*, obra redactada en 1916 y 1917 y publicada en 1918, abre un entrañable diálogo del yo del poeta con las cosas frente al poder destructor del tiempo y de la muerte. Esta serie de poemas cortos de forma muy peculiar, cuya característica más evidente es el fragmentarismo, son como «islotes que elevan al nivel de la expresión la noticia fragmentada de una meditación en el fondo de la conciencia.» (Javier Blasco 1999: 72). A través de ellas el poeta busca la *palabra nueva* que sea el «nombre exacto de las cosas» y que abarque la eternidad alcanzando vida propia incluso después de la muerte del que las pronuncia rompiendo así los límites del tiempo.

En *Espacio*, publicado en versión completa en 1954,<sup>5</sup> el término *conciencia* se vuelve clave en la escritura juanramoniana. El tiempo se relativiza con la visión de que vivir es fundir una conciencia inmortal y morir sólo es abandonar la forma de hombre para fundirse con la absoluta conciencia del cosmos. En cuanto a la forma *Espacio* es concebido como una sola interminable estrofa de verso mayor, sin comienzo ni fin. Esta estructura cíclica se apoya en la repetición constante de frases, motivos e ideas que simboliza el fluir fragmentario de la conciencia a lo largo de todo el discurso. Es una visión universal del poeta donde el tiempo es «redondo como el mundo» (J. R. Jiménez 2001: 150) y el movimiento circulatorio es su principal elemento constitutivo y coherente.

Por lo que se refiere a la cohesión superficial (Bernárdez 1995) de las dos obras nos encontramos delante de dos estructuras diferentes: los cortos poemas líricos frente al poema en prosa o prosa poética.<sup>6</sup> Ahora bien, aun teniendo en cuenta que *Espacio* es el poema más largo de Juan Ramón, su extensión no es del todo gratuita y sólo aparentemente transgrede su normativa de la brevedad y de la condensación poética, ya que pese a la longitud y la multitud de las repeticiones, superposiciones y citas es un texto «sencillo en cuanto que, a pesar de su intensidad y de su extensión, está conseguido ‘con los menos elementos’» donde «el poeta ha logrado ‘lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo’» (de Albornoz 1974: 16).

La comunicación literaria se centra en las dos obras en el monólogo interior cuando el hablante lírico entabla un diálogo consigo mismo en cuanto a la visión del tiempo, de la vida y, sobre todo, de la muerte como conciencia de la temporalidad.

---

<sup>5</sup> Es interesante saber que los dos primeros fragmentos se publicaron ya en los años 1943-1944 en verso y sólo diez años más tarde aparecen prosificados y publicados junto con el último tercer fragmento.

<sup>6</sup> No vamos a entrar aquí en el debate sobre si *Espacio* es un poema o no, y ni sobre las diferencias formales entre un poema en prosa y prosa poética. Para algunas referencias sobre la discusión primera véase León Felipe (2001).

Hablando establece el aquí y el ahora jugando con diferentes elementos deícticos y convirtiéndolos en representaciones de un estado o situación. La principal preocupación es «descifrar el mundo, cantándolo» (Jiménez 1967: 319), es negar borrando los límites entre el futuro y el pasado para fundir y detener todo en el aquí y el ahora, en el eterno presente, «esta tarde de loca creación» (*Espacio*, AP, 383). Tanto *Eternidades* como *Espacio* se caracterizan por el desdoblamiento del hablante lírico; es en *Eternidades* cuando se construye la oposición entre el ‘yo histórico, temporal’ y el ‘yo eterno, último’. En *Espacio* sigue el desdoblamiento pero lo eterno se revela ahora en la conciencia del poeta, que es la que presenta la única fuerza de crear la auténtica realidad sobre las cosas, de ahí que el hablante lírico irrumpa como centro localizador del universo del discurso.

#### **4. MECANISMOS DE LA TEMPORALIDAD LINGÜÍSTICA JUANRAMONIANA. ETERNIDADES EN ESPACIO<sup>7</sup>**

A pesar de que los textos analizados claramente pertenecen a dos etapas temáticamente distintas y de que hay cierta discrepancia en los tres niveles de la estructura textual (Fuentes Rodríguez 2000): en el de la microestructura (estructura de enunciados y oraciones), de la macroestructura (organización en párrafos y enunciados) y en el de la superestructura textual (tipo textual al que pertenece el texto analizado), la preocupación principal y la intención del poeta siguen siendo las mismas lo que se manifiesta también y sobre todo en los recursos y mecanismos lingüísticos. De ahí que los procedimientos principales que posibilitan la cohesión y la coherencia temporal en las dos obras analizadas partan de las así llamadas transposiciones y superposiciones espacio-temporales que son el hilo principal en el tejido poético. Se trata de que la red de posiciones y transformaciones temporales se organiza mediante la concomitancia de dos líneas temporales originando así varios tipos de ambigüedades. En *Eternidades* se manifiestan sobre todo con recursos lingüísticos, es decir, en el nivel morfosintáctico, mientras que en *Espacio* se encuentran sobre todo en el nivel léxico-semántico y se convierten en el procedimiento textual principal.

El presente análisis de la temporalidad lingüística abarca, por una parte, el aspecto de la gramaticalización y la lexicalización del tiempo que atañe primordialmente a los paradigmas verbales, aunque casi no hay clase de palabras que no colabore a su manera particular en el entramado de relaciones temporales (adverbios, preposiciones, adjetivos, morfemas, ...) y, por otra, el intento de ampliar el estudio de la deixis del tiempo en los dos textos poéticos con sus respectivas implicaciones pragmáticas.

El léxico de un poema nos proporciona fundamentalmente el tono del mismo. Los campos semánticos en que se integran las palabras crean determinadas atmósferas en cuanto al universo del poema, la visión del mundo que se espera que

---

<sup>7</sup> Todos los ejemplos de poemas en el presente trabajo provienen de Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética* (AP), ed. de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 1999, y de Juan Ramón Jiménez, *Segunda Antología Poética* (SAP), ed. de Javier Blasco, Madrid, Colección Austral, 2001.

la reconstruyamos como receptores. Las dos obras se caracterizan por un predominio de campos semánticos de sustantivos abstractos (tiempo, conciencia, muerte, vida, Dios, alma) lo que induce al tono introspectivo, conceptual, intemporal del discurso. A continuación se presentan algunos ejemplos de las dos obras y se analizan comparándose los procedimientos textuales empleados:

- (1) Lo seré todo,  
pues que mi alma es infinita;  
y nunca moriré, pues que soy todo.
- ¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,  
qué olvido de las cosas,  
en esta nueva voluntad,  
en este hacerme yo a mí mismo eterno! (*Eternidades*, AP, 293)
- (2) Yo no soy yo. Soy este  
que va a mi lado sin yo verlo:  
que, a veces, voy a ver,  
y que, a veces, olvido.  
El que calla, sereno, cuando hablo,  
el que perdona, dulce, cuando odio,  
el que pasea por donde no estoy,  
el que quedará en pie cuando yo muera. (*Eternidades*, AP, 295)
- (3) Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. [...] Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla maldito! (*Espacio*, AP, 383)

La obvia igualdad semántico-temática (el desdoblamiento mencionado en los apartados anteriores) en los ejemplos 1, 2 y 3 se relaciona con el plano de la cohesión sintáctica que se constituye en los tres ejemplos mediante uno de los procedimientos predilectos de Juan Ramón para reforzar el nivel del contenido y marcar el fluir de la conciencia: la insistencia a modo de variación sobre un mismo motivo mediante varios procedimientos y figuras por repetición:

- en el ejemplo (1): la repetición de las exclamaciones y la acumulación de sustantivos enfatizan el goce por alcanzar la nueva realidad (*qué gloria, qué deleite, qué alegría, qué olvido*); la repetición de los pronombres demostrativos (que son unos de los elementos deícticos más frecuentes en las dos obras<sup>8</sup>) cuyo efecto se enfatiza con la anáfora (*en esta nueva voluntad, en este hacerme*). Es de mencionar que el

---

<sup>8</sup> El respectivo ejemplo de *Espacio* es el (8).

futuro absoluto se atenúa con el presente (lo *seré* porque lo *soy*) y en realidad funde la posterioridad con el momento de enunciación. El adverbio indefinido *todo* adquiere una connotación temporal en oposición con *nunca*.

- en el ejemplo (2): la combinación del paralelismo y la anáfora (*el que perdona, el que pasea, el que quedará*); la epanadiplosis (*yo no soy yo*).

- en el ejemplo (3) la más llamativa es la repetición del gerundio en la perífrasis durativo-progresiva que junto con el adverbio temporal *ahora* intensifica el tiempo interno y alarga el momento en que *está hablando* destacando al mismo tiempo la reiteración; varios ejemplos de poliptoton (no lo puedo callar, no se puede callar; sé callar, se sabe callar). Es llamativa la oposición que se establece mediante las figuras por repetición entre dos «yo-es» del hablante ( $\acute{e} = 3x \text{ hablando} + 2x \text{ hablas}$  frente a  $yo = 4x \text{ callar} + 2x \text{ calla} + 2x \text{ silencio}$ ).

Viendo las dos obras en su totalidad parece evidente que tanto en *Eternidades*<sup>9</sup> como en *Espacio* prevalecen los paradigmas verbales<sup>10</sup> del plano actual o del discurso con perspectiva de presente o participación. Son el presente, las formas del futuro y el pretérito perfecto con los cuales el poeta enfatiza el constante fluir de la vida que siempre se vuelve en aquí y en ahora y que dotan los dos textos de tono introspectivo y meditativo sobre las verdades absolutas. Cuando aparecen los paradigmas del así llamado plano inactual o de la historia se trata frecuentemente de transponer los límites formales de los paradigmas. Veamos algunos ejemplos:

- (4) Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. (Espacio, AP, 368)
- (5) ¿Qué es este amor de todo, cómo se me ha hecho en el sol, con el sol, en mí conmigo? Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envió de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche! (Espacio, AP, 369)

En el primer ejemplo se emplea el paradigma del plano actual, el pretérito perfecto, para un acontecimiento definitivamente «inactual», el nacimiento; pero que sigue teniendo “repercusiones” en el presente; *estoy aquí* porque *he nacido*. En el segundo se superponen dos líneas temporales de *es, ha hecho, estará, llega, iré* y *estaba, fundía, flotaba, temblaba*.

---

<sup>9</sup> El criterio de la selección de los poemas han sido las paralelas léxico-semánticas con el texto de *Espacio*.

<sup>10</sup> Coincidimos con T. Miklič (1994) cuando advierte que el funcionamiento concreto de los tiempos verbales depende fundamentalmente de todo un conjunto de parámetros que constituyen el mecanismo de la expresión e interpretación temporal de cada texto.

El mismo procedimiento poético (pero sí menos expreso) se puede encontrar en los poemas de *Eternidades*. En la mayoría de los poemas prevalecen los paradigmas del plano actual. En el ejemplo (6) se usan emplean sólo los paradigmas del plano inactual, pero parece que el poeta está empleando la estructura del pasado con un valor del presente o hasta atemporal.

- (6) [...]—Las estrellas cojidas por nosotros,  
En cuyo seno claro  
dormíamos,  
temblaban en sus almas deslumbradas  
por la luna-  
Soñábamos, soñábamos  
Para que ellos vieran. (*Eternidades*, AP, 295)

El poema habla sobre qué es la poesía, la reflexión que recorre todo el libro, y sobre la finalidad de la escritura poética. La poesía es el escudo contra la muerte mediante la eternización de la conciencia en la palabra; es el sueño y el sueño la vida en el eterno presente. «Soñábamos, soñábamos» es en realidad «soñamos, soñamos», en el aquí y ahora para que los lectores, ellos, vosotros, nosotros, veamos.<sup>11</sup> Los paradigmas verbales del pasado se emplean con la perspectiva de participación, es decir, en el plano actual. O, partiendo de la tipología del texto, es un texto descriptivo ya que expresa fenómenos y no una acción en la secuencia.

En algunos ejemplos de *Eternidades* los paradigmas verbales particulares y la aparición de adverbios sirven para jugar con los niveles temporales transponiendo constantemente el punto de referencia. Las superposiciones temporales así creadas contribuyen a la fuerza expresiva por la ambigüedad:

- (7) Es verdad ya. Mas fue  
tan mentira, que sigue  
siendo imposible *siempre*. (*Eternidades*, SAP, 341)

Se superponen el plano actual *es/sigue siendo* y el inactual *fue* fundiendo así el pasado con el presente. Lo ambiguo se refuerza con el adverbio temporal *siempre*: es verdad pero siempre imposible.

- (8) Ya pasó lo anterior y ya está, es este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros [...] con *ello*. (*Espacio*, AP, 382)

La sintaxis entrecortada mediante la insistencia del adverbio con fuerte connotación temporal *ya* y la persistencia de la espiral creado por el demostrativo *este* (intensificado con la paranomasia: *está, este, estamos*) con el adverbio *aquí* es como

<sup>11</sup> En el *Diario* Juan Ramón escribió sobre los lectores: «Sí. Aprenden de nuestro sueño a ver la vida. Basta.»



una respuesta consoladora al clamor desesperado: ya estamos aquí con esto que fue ello, pero ya está, ya estamos a salvo, ya se está más cerca de lo esencial.

- (9) Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, creía de otros más que de mí mismo. Los otros no lo vieron; mi nostalgia, que era de estar con ellos, era de estar conmigo, en quien estaba. (*Espacio*, AP, 372)

El poliptoton (*fue/es/ha sido/era de estar*) juega con las diferentes perspectivas del verbo ser juntándolo con el pretérito imperfecto casi intemporal, «paradigma de frustración». Lo que *fue*, los otros no lo *vieron* – son dos acciones, el resto parece seguir existiendo (*creaba*, *creía*, *era de estar*, *estaba*) en los sueños del hablante. La historia es recuperada por el hablante e incorporada al presente.

- (10) Sólo lo hiciste un momento;  
mas quedaste, como en piedra,  
haciéndolo para siempre. (*Eternidades*, SAP, 345)

Es un interesante ejemplo de juego con el tiempo interior contraponiendo *un momento/para siempre* e *hiciste/quedaste haciéndolo* para evocar la ambigüedad entre lo puntual (pretérito simple) y lo durativo (gerundio) de la acción.

- (11) Todos somos actores aquí, y sólo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte ¡el mundo! Y Oteló con Desdemona será lo eterno. Esto es el hoy todavía, y es el mañana aún., pasar de casa en casa del teatro de los siglos [...] Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja; y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados. (*Espacio*, AP, 385)

Teniendo en cuenta que ‘casa’ en este contexto es «un espacio tras la muerte en el que el *yo* se expande derramándose en todas las cosas» (Blasco 1999: 385) y la mujer (con palabras del poeta) «la sola poesía», parece obvia la transposición temporal en el nivel semántico, sea anticipación sea la visión circulatoria: ya hemos estado allí, estamos separados, pero vamos a volver a reunirnos allí, siempre (hoy y mañana) «pasando de casa en casa».

- (12) En noches de excursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas, en sus congregaciones palpitantes de las marismas de lo inmenso azul, como a las garzas blancas de Moguer [...] Hablaban, yo lo oí, como nosotros.

Cambia la perspectiva del hablante, del *aquí* cuando *ha oído* y lo relaciona con el momento de la enunciación, pasa al *allí* cuando *oyó* algo que ya no está presente.

- (13) No robes  
 a tu soledad pura  
tu ser callado y firme.  
 Evita el necesario  
 explicarte a tí mismo  
 contra los casi todos.  
 Solamente tú solo llenarás  
 enteramente el mundo. (*Eternidades*, SAP, 355)
- (14) ¿Y por qué te has de ir de mi, conciencia? [...]¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte  
 en *un* dios, en *otro* dios que *este* que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?  
 (*Espacio*, AP, 389)

En los dos ejemplos es llamativa la aparición y la reiteración explícita del índice pronominal de segunda persona y parece obvio que el *tú* se identifica con el *yo*. La actitud del hablante es distinta, en el ejemplo (13) actúa como un árbitro omnisciente, mientras que en el (14) implora en la búsqueda de la respuesta cuya gradación es apoyada con la línea espacial que viene de allí hasta aquí, *un*→*otro*→*este* (*dios*), y que se junta con la deixis temporal a través de *mientras* y del presente absoluto *estás*.

- (15) Me respondió en lo que no dijo,  
 a lo que, sin decirlo, dije,  
afirmando en un no lo no pedido  
 por mi pregunta falsa. (*Eternidades*, SAP, 350)
- (16) Espacio y tiempo y luz en todo *yo*, en *todos* y *yo* y *todos*! ¡*Yo* con la inmensidad!  
 (*Espacio*, AP, 377)

El diseño cíclico del ejemplo (15) se basa en varias contradicciones (me respondió/no dijo; lo dije/sin decirlo, afirmar en un no, pregunta/no pedido) que simboliza el entrelazamiento de las dos entidades de un mismo hablante lírico que se desdobra en *yo* y en *él*. López Casanova (1994) llama a este fenómeno «enunciación encubridora». El hablante todavía no ha encontrado la respuesta, «el nombre exacto de las cosas», ya que la pregunta era falsa. En el ejemplo (16) el polisíndeton y la ausencia de los paradigmas verbales parten de la misma intención para indicar la persistencia en el tiempo e insistencia en la simultaneidad espacio-temporal. La estructura cíclica subrayada con la fusión del hablante con *todos* en *todo yo* parece finalmente encontrar la respuesta; el *yo tiempo* encuentra una razón justificadora de la existencia: la puesta en pie de un *yo espacio* final, que es la conciencia. La conciencia que seguirá existiendo después de la muerte como puro espacio.

## 5. CONCLUSIÓN

Con el presente análisis hemos tratado de buscar algunos hilos comunes entre dos textos del tejido discursivo juanramoniano teniendo en cuenta las propiedades lingüísticas específicas y su función en los contextos de recepción y producción. El enfoque pragmático aspira a aclarar aquellos aspectos del discurso poético donde los elementos de sustancia que habitualmente carecen de valor significativo se cargan de valor y contribuyen al conjunto formal que es la comunicación lingüística de un poema. Creemos que el acercamiento dinámico al estudio del signo literario posibilita adentrarse más en la compleja red textual revelando así el funcionamiento de los procedimientos y mecanismos discursivos.

Lo literario o lo poético está entonces en el uso que del lenguaje común hacen los participantes de esta modalidad específica de comunicación, libre de las restricciones bajo las cuales se produce la comunicación cotidiana. Una de las particularidades que tiene repercusión también en la programación temporal de los textos mismos es que la comunicación literaria ocurre en el momento exacto en que leemos el escrito, pues sólo entonces llega a su destino así que

el acto comunicativo en sí traza un arco que suspende el tiempo real y existe simultáneamente en el momento de anticipación que vive todo aquel que escribe y en el tiempo de retrospección que experimenta todo aquel que lee. Se puede decir que el acto comunicativo que ocurre en la escritura viene durando, y resumiendo el tiempo, desde que sale de la pluma del autor hasta que llega a las manos del lector. (Luján Atienza 2005: 81)

La unidad de sentido, que es *conditio sine qua non* para la comunicación literaria, se establece entonces en cuanto se realiza el acto de la lectura que da lugar a efectos reales, pero estrictamente no existe ni en un espacio ni en un tiempo concretos. Es un punto de encuentro intemporal, es «tiempo sin tiempo» (Luján Atienza 2005: 51) y «el que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado.» (Gadamer 1991: 216).

*«Tiempo sin huellas,  
Dame el secreto con que invade  
Cada día tu espíritu a tu cuerpo.»*  
Juan Ramón Jiménez, *Tiempo*

## 5. Bibliografía

### 5.1.

- JIMÉNEZ, J. R. (1967) *Estética y ética estética*. Madrid: Editorial Aguilar.
- JIMÉNEZ, J. R. (1967) *Libros de poesía*. Madrid: Editorial Aguilar.
- JIMÉNEZ, J. R. (1999) *Antología poética*. J. Blasco (ed.). Madrid: Cátedra.
- JIMÉNEZ, J. R. (2001) *Segunda antología poética*. J. Blasco (ed.). Madrid: Colección Austral.
- JIMÉNEZ, J. R. (2001) *Tiempo*. Mercedes Juliá (ed.). Barcelona: Seix Barral.

### 5.2.

- ALBORNOZ, A. de (1974) «Introducción.» En: Juan Ramón Jiménez, *En el otro costado*. Madrid-Gijón: Ediciones Júcar, 9–19.
- ALBORNOZ, A. de (1982) «Introducción.» En: Juan Ramón Jiménez, *Espacio*. Madrid: Editora Nacional, 90–101.
- ADAM, J. L. (1990) *Éléments de linguistique textuelle*. Liège: Mardaga.
- BEAUGRANDE, R. de/U. DRESSLER (1997) *Introducción a la lingüística del texto*. Trad. de Sebastián Bonilla/Barcelona: Ariel Lingüística.
- BERNÁRDEZ, E. (1995) *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- BLASCO, J. (1999) «Introducción.» En: Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética*. Madrid: Cátedra, 11–104.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (2000) *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*. Madrid: Arco/Libros.
- GADAMER, H.-G. (1991) *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GUILLÉN, J. (1962/1992) *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- GULLÓN, R. (1960) *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- HERRENSTEIN SMITH, B. (1993) *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid: Visor.
- LÁZARO CARRETER, F. (1987) «La literatura como fenómeno comunicativo.» En: J. A. Mayoral (ed.), 151–170.
- LEON FELIPE, B. (2001) «Consideraciones genéricas en torno a Espacio y Tiempo de J. R. J.» *Espéculo*. N°17. Año VII. *Revista digital de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/jrjimen.html>
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1994) *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2005) *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- MAYORAL, José Antonio (ed.) (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- MIKLIČ, T. (1994) »Besedilni mehanizmi učasovljanja zunajjezikovnih situacij.« *Uporabno jezikoslovje* 2 (2), 80–99.
- VAN DIJK, T. (1987) «La pragmática de la comunicación literaria.» En: J. A. Mayoral (ed.), 171–194.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1999) «Introducción.» En: Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 11–53.
- VERSCHUEREN, J. (2002) *Para entender la pragmática*. Trad. de Elisa Baena y Marta Lacorte/ Madrid: Gredos.

Povzetek  
PESNIŠKI DISKURZ ŠPANSKEGA PESNIKA JUANA RAMÓNA JIMÉNEZA:  
*VEČNOSTI V PROSTORU*  
(Pragmatični vidik)

V prispevku se na osnovi dognanj besediloslovja in jezikovne pragmatike poskušajo osvetliti osrednji besedilni postopki, ki zagotavljajo koherentnost pesniškega diskurza Juana Ramóna Jiménez, s posebnim poudarkom na tistih besedilno-povezovalnih elementih in mehanizmi, ki vzpostavljajo zapleteno mrežo časovnih odnosov.

Časovna preokupacija tega španskega pesnika in filozofa je prisotna praktično v vseh etapah tvorjenja besedil, kar se odraža tudi v skrbno izbranih besedilnih postopkih. Prispevek proučuje in sopostavlja mehanizme za izražanje časovnosti najprej v kratkih liričnih kriticah iz zbirke *Eternidades* (1918), delu, ki začne pesnikov dialog z uničujočo močjo časa in smrti, ter v poetično-proznem besedilu *Espacio* (1954). V njem pesnik čas relativizira, kajti življenje je zanj stapljanje z zavestjo o nesmrtnosti, smrt pa združitev z absolutno kozmično zavestjo.

Besedilna struktura obeh del se sicer razlikuje, vendar prispevek želi pokazati, da se mehanizmi učasovljanja udejanjajo na podoben način pri različnih oblikah poetičnih diskurzov. Članek se teoretsko nasloni na model Pragmatike lirskega diskurza, kot sta ga zastavila Ángel Luis Luján Atienza (2005) in Catalina Fuentes Rodríguez (2000), ter na model teorije besedila Enriqueja Bernárdeza, ki osrednji par kohezija–koherenca nadgradi z ločitvijo med površinsko in pomensko-vsebinsko kohezijo na eni strani ter koherenco kot pragmatičnim pojavom na drugi. Slednja je dejavna že neposredno pred jezikovnim uresničenjem besedila, ko se vzpostavlja z avtorjevo intenco, hkrati pa jo pogojuje interpretativna angažiranost posameznega bralca.

Pragmatika pesniškega diskurza je možna s predpostavko, da je tudi poetični diskurz komunikativno naravnan, in ravno zapleteni odnosi med najmanj tremi nivoji komunikacije, ki v takem diskurzu součinkujejo, vzpostavljajo kontekst in z njim pesniški jezik.