

# Función del marco en la poesía del primer Juan Ramón

“Mi destino es mirar al cielo azul” (1)

Cuando unas páginas como las que siguen se acogen bajo un título acaso algo ambiguo o difuso, es cortesía obligada, si no norma de indispensable precisión intelectual, aclarar desde el principio los términos elegidos e indicar cuál sea el objetivo concreto que se pretende conseguir. Señalemos, pues, que la referencia al “primer Juan Ramón” alude sencillamente a la obra escrita por el autor hasta 1916, esto es, hasta el momento en que inicia la redacción de *Diario de un poeta recién casado*. No es éste el momento para cuestionar la insuficiencia de una división en tan solo dos períodos de la Obra ingente de Juan Ramón, lírico que avanzaba sobre sus propios logros con una seguridad a veces vertiginosa; hay muchos Juan Ramón sucesivos, y no sólo dos, o, si queremos ser más exactos, existe en él una constante evolución, que le lleva a trascender en cada nuevo libro los anteriores, que se constituyen, sin embargo, en el apoyo necesario de los siguientes, dentro de ese su caminar poético (hacia arriba; hacia dentro) en busca de la perfección.

Podríamos incluso aceptar la imagen de un Juan Ramón *único* (tan cara a su ideal de madurez), a condición de no dejarnos cegar por la engañosa perspectiva, que él quiso hacer suya en los últimos años, de poeta siempre perfecto, en progresión incesante de principio a fin, hasta hallar la culminación de una Unidad que lo englobase todo. Para entender su poesía no hay otro medio que considerarla en su paulatino desarrollo cronológico, prestar atención a las versiones primeras de sus obras y observar, con exquisito rigor filológico, las variantes y sus fechas. No es exagerado afirmar que, en tanto no contemos con una auténtica edición crítica de su producción, el Juan Ramón Jiménez definitivo no estará al alcance de nuestra vista. Hasta que ese momento llegue, hasta que sus archivos se publiquen por entero, nuestros acercamientos a su obra seguirán teñidos por la incertidumbre de la precariedad; una nueva edición, un nuevo descubrimiento puede llevarnos a atrasar en el tiempo lo que quizá teníamos por un feliz hallazgo lírico de madurez.

No obstante, dentro de esa larga marcha incesante hacia la Obra total, el mismo autor habló de etapas, períodos o épocas. Hacia 1930 mencionaba tres(3), cinco en la *Antología* de Gerardo Diego en 1932(4), para volver a tres, aunque diferentes, en las notas de *Animal de Fondo*(5). La crítica, por su parte, tampoco ha omitido señalar diferentes ordenaciones posibles(6) y aquí sólo dejaremos constancia de nuestro convencimiento de que tratar de dividir en dos únicos momentos toda su creación lírica es insuficiente. Aceptemos, pues, como meramente convencional que es posible hablar del “primer Juan Ramón” hasta 1916; el *Diario* sí fue señalado (y por él mismo algunas veces)(7) como el punto de partida de otro modo de concebir la poesía.

Por lo que atañe a lo que denominamos “función del marco”, nuestra atención se ciñe a un aspecto que no ha pasado del todo desapercibido a la crítica, pero sobre el que no ha insistido bastante, por lo que no se han extraído de él todas las consecuencias que encierra. La relación del poeta con la naturaleza ha sido objeto de mil y un comentarios; se ha glosado el carácter profundamente visual de su poesía, su exacerbada sensorialidad —no menor que su sensualidad—, la incesante búsqueda de colores, brillos y aromas de las cosas, la sensación, que a todos sus lectores ha empapado desde sus primeros libros, de penetrar en un orbe donde el “yo poético” (y siempre que hablemos del “yo”, del “poeta”, nos referimos a este “yo poético” y no al yo empírico, para evitar el extravío por las correspondencias entre vida real y obra, tan peligroso de ordinario y mucho más al tratar de Juan Ramón) parece situado en comunión con la naturaleza, sumergido en ella hasta fundirse en su armonía, como si interior y exterior vibraran al unísono, en perfecta correspondencia, sentimiento que aparece muy pronto en él; recuérdense unos versos de *Rimas*, pertenecientes al poema significativamente titulado “Primavera y sentimiento”:

Estos crepúsculos tibios  
son tan azules, que el alma  
quiere perderse en las brisas  
y embriagarse con la vaga  
tinta inefable que el cielo  
por los espacios derrama,  
fundiéndola en las esencias  
que todas las flores alzan  
para perfumar las frentes  
de las estrellas tempranas  
(PLD, p. 89)

Cierto es que, en el análisis de unos poemas, no interesa tanto constatar que *se miran* las cosas, lo que linda con el terreno de la experiencia, como observar de qué modo *se dice* que se contemplan; esto es, lo que importa es la conversión en palabras de ciertas intuiciones-sensaciones-sentimientos-ideas y no éstos por sí mismos. Dicho aún de otro modo, no nos incumbe sólo el “yo” *mirando*, sino *diciendo* que mira. Aunque extendernos por esta vía alejaría nuestra atención del camino que nos hemos fijado, hay que anotar que, desde

un principio, en los versos de Juan Ramón no sólo aparece el espectáculo de la naturaleza, sino también los indicadores lingüísticos del “yo” que lo observa: mirar, ver, contemplar, ojos, son términos recurrentes. Sin pretensión alguna de agotar los ejemplos, podemos recordar en *Ninfeas*: “Seremos nuestros ojos /.../ dulcemente mirándonos” (PLP, p. 1.473), “diviso”, “mis ojos contemplan” (p. 1.477), “veía a lo lejos”, “y seguí mirando” (p. 1.480) (8); “mira el cielo blanquecino, mira el campo” (p. 1.495); “miraba en la tierra” (p. 1.500); “mirar” (p. 1.512); “se asomaba”, “veía”, “miraba”, “miró” (p. 1.513). En *Almas de violeta*: “veo” (PLP, pp. 1.524, 1.525, 1.529, 1.536), “mirar el limpio cielo” (p. 1.525), “ver” (p. 1.526), “miró” (p. 1.527), “Yo miraba” (p. 1.523). En *Rimas*: “Me he asomado”, “Mis ojos pierdo” (PLP, p. 98), “mirando” (p. 152), “mi mirada” (pp. 160 y 161), “he visto” (p. 160), “miro” (pp. 161 y 162), “visión” (pp. 166 y 167), “mis ojos contemplan” (p. 175), “mi vago mirar” (p. 193), “vi”, “miré” (p. 194). En *Arias tristes*, “miro” (PLP, pp. 208, 270, 287), “veo” (p. 208), “mi mirada serena se pierde” (p. 227), “mis ojos” (p. 246), “mis ojos que miraron” (p. 291), “mis ojos la vieron” (p. 300), “vimos” (p. 306), “visión” (pp. 316 y 335), “mirada” (p. 316), “¿Por qué mirarán mis ojos (...)?” (p. 317), “Yo miraba” (p. 331), mi alma “vio” (p. 334).

No sería difícil incrementar este torrente de ejemplos en los libros posteriores, pero puede advertirse que la insistencia es luego menor, como si el poeta no necesitase ya subrayar ese carácter visual con las apoyaturas de los verbos o sustantivos del campo semántico de la mirada. Hay “visiones” en *Jardines lejanos* (PLP, p. 373) y diferentes presencias de los verbos ‘ver’ (pp. 375, 396, 398, 451) y ‘mirar’ (pp. 419, 427-428, 451, 455-456) que aparecen también en obras más maduras, como *Laberinto*: “Yo lo miraba todo” (PLP, p. 1.205), o *Sonetos espirituales*: “Vi” (LP, p. 63) y, por supuesto, tampoco faltan en la llamada “segunda época”: “casi no se ven” (*Diario*, LP, p. 214); “¡yo lo he visto (...)!” (*Belleza*, LP, p. 1.067); “Te veo” (*La estación total*, LP, pp. 1.154-1.155), hasta culminar en *Animal de fondo* donde el “dios”, al acoger todas las potencialidades, recibe también la de ver: “sino que los que te miramos no te vemos hasta un día” (LP, p. 1.295); “y a esta luz ves” (p. 1.339).

Ahora bien, esta permanente presencia de lo visual (que, repitámoslo, no anula la de otros elementos sensoriales, principalmente los sonoros y olfativos) no siempre es transmitida por el autor como la perpetuación de una vivencia surgida en medio de la naturaleza, y éste es el tema que va a ocuparnos aquí. Asumiendo el peligro evidente de las generalizaciones respecto a un poeta tan abundante como Juan Ramón, Emmy Nedermann escribió de él ya en 1936: “Realiza sus valores espirituales por una ampliación infinita del espacio que suprime los límites y desvanece los contornos”, y habla en concreto de “ausencia de perfil” en su obra (9). Estas observaciones son exactas si atendemos a ciertos poemas, pero no se pueden aceptar como definidoras de toda su creación (10). En concreto, es posible rastrear a lo largo de toda su poesía, al menos en la “primera época” que nos hemos fijado como límite, la recurrencia de una situación muy precisa en la que el espacio no se amplía indefinidamente ni suprime “límites” o “contornos”. Se trata de algo que, por emplear el título

de una página en prosa del mismo Juan Ramón en *La colina de los chopos*, podríamos llamar "Paisaje de ventana" (LPr, p. 818): el yo poético contempla el mundo (la naturaleza, el campo, el jardín, el cielo) desde la perspectiva que le ofrece el vano de una ventana o un balcón, que funcionan como "marco" visual que limita el cuadro, convirtiéndolo en un auténtico "paisaje desde el interior" y abriendo inevitablemente un paréntesis distanciador entre el yo y lo contemplado.

La frecuencia con que se reitera esta situación poética no ha dejado de ser advertida. Raimundo Lida observó hace tiempo: "cómo ayudan a ver pequeño y sin sentido el mundo las ventanas de un hospital" (11), pero, hasta dónde llega nuestro conocimiento, ha sido Fernand Verhesen quien ha dedicado mayor atención al tema (12); permítasenos citar alguna de sus palabras: "El gesto de abrir o de entreabrir, la actitud del que va hacia una ventana, del que se inclina sobre un balcón, el buscar una apertura, el proponerse una fuga, el esperar un hallazgo, el escapar de la cárcel de los muros, el ensanchar el espacio inmediato, palpable, sentido de manera concreta mediante la presencia dura y hostil de los muros, constituyen ademanes, actitudes y propósitos profundamente característicos de la obra juanramoniana" (13). Lo que ahí se denomina "apertura sobre el Espacio" no posee siempre todas las características mencionadas por el crítico, que además trabaja sobre elementos algo precarios: la *Segunda Antología* y los libros *Poesía y Belleza*, exclusivamente. Nuestro propósito es observar en la obra toda del primer Juan Ramón la aparición, el desarrollo y las variaciones de esta situación básica y deducir las implicaciones que atañen a una mejor comprensión de su poesía.

Aunque hemos de dejar de lado por razones de tiempo la consideración detenida de la prosa del autor, sírvanos una página de *Platero y yo* para constatar la presencia desde la niñez de esa actitud contemplativa; en "La casa de enfrente" (LPr, p. 566) rememora la fascinada visión del patio frontero: "¡Cuántos sueños le ha mecido a mi infancia esa pobre pimienta que, desde mi balcón, veía yo, llena de gorriones, sobre el tejado de don José!" —Eran dos pimientos, que no uní nunca: una, la que veía, copa con viento o sol, desde mi balcón; otra, la que veía en el corral de don José, desde su tronco...—. Nótese cómo se indica con toda nitidez la transformación de las cosas según la perspectiva con que son vistas: la única planta se desdobra en dos, nunca confundidas.

A la influencia alude asimismo un poema del libro inédito *La frente pensativa* (LIP, 2, p. 223), en que la luz de una tarde le transporta a "la casa blanca con balcones verdes donde yo nací!", donde se imagina de nuevo en los brazos maternos: "yo estoy en el regazo de mi madre joven, y el balcón fulgura/—¡cristales de colores!— con la rosa viva de mi solo sol!". Ese tamiz coloreado que filtra la luz y que recuerda de inmediato el "cristal amarillo" a través del cual "todo se me aparecía cálido, vibrante, rejio, infinito" (LPr, p. 999) habla ya con elocuencia suficiente de dos aspectos complementarios: lo temprano de la atención a la visión de las cosas, descubiertas por la mirada (14), y la conciencia de su posible transformación por el influjo de un filtro, que puede ser también simplemente la existencia de ese *marco* que forma el ventanal cuyos

cristales son a la vez barrera y medio de comunicación con el mundo.

No es extraño que, siendo como era un excepcional crítico —de los demás y de sí mismo— fuese el propio Juan Ramón uno de los primeros en aludir a la presencia de este tema en él; en la conocida nota autobiográfica publicada en la revista *Renacimiento* en 1907, menciona la ida al colegio del Puerto: “fui tristón, porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo: la ventana por donde veía llover sobre el jardín” (15).

Y en el colegio, no deja de recordar que, cerca de su dormitorio, “había una ventana que daba a la playa y por donde, las noches de primavera se veía el cielo profundo y dormido sobre el agua, y Cádiz, a lo lejos, con la luz triste de su faro” (16). Y una de sus *Primeras prosas* rememora los paseos de la niñez hasta una tapia que “tenía un hueco de ventana, con un herraje mohoso y torcido. Y por la antigua ventana se veía el valle con su río brillante, y el pueblo blanco, y la silueta lejana del horizonte...” (LPr, p. 72).

No es de extrañar que esta tendencia contemplativa tan lejana en él pasara pronto a sus versos. No hallamos aún nada de interés en los poemas sueltos anteriores a los libros iniciales, rescatados por García Blanco, Pérez Delgado y Cardwell (17), apólogos campoamorinos muchos de ellos que forman la “prehistoria” del poeta y que constituyen —¡estos sí!— auténticos “borradores silvestres”; en todo caso, cabría recordar el soneto “Paisaje”, publicado en *Vida Nueva* en 1899, que pasó a *Almas de violeta* (PLP, p. 1.527), para una temprana manifestación de la concepción del poema como un cuadro impresionista.

En *Ninfeas* se encuentra un “Paisaje del corazón”, poema dialogístico de cuño becqueriano (PLP, pp. 1.495-1.496) traspasado a *Rimas* (PLP, pp. 85-86), donde se verifica la primera aparición del tema que nos ocupa: las referencias a cielo, campo, tierra y estrellas descubren al final su carácter de cosas vistas desde el interior: “¡Cuánta bruma! ¡cuánta sombra! cierra, cierra/ los cristales... ¡siento un frío por el alma...!” Esta constatación no deja abrigar dudas, pero nos permite aclarar que, a lo largo de toda su poesía posterior, hay muchos poemas de interior que, a falta de la presencia de algún elemento indicativo inequívoco, hemos optado por excluir, de forma que la nómina de páginas que repiten este procedimiento podría extenderse sin esfuerzo.

Nada hallamos en *Almas de violeta*, excepto el “Atrio” de Villaespesa, que presenta al autor como “un alma enferma de delicadezas: alma melancólica que, asomada a la ventana del Extasis, espera silenciosa la llegada de algo muy vago” (PLP, p. 1.517). Luego, tras la muerte del padre, la crisis y el refugio en Le Bouscat con el doctor Lalanne; de esta etapa procede una prosa que recoge la imagen de la luna, “a la que antes de cerrar mi balcón envié mis rimas y mis besos, y cuyos rayos, filtrándose por las aberturas de las maderas, me decían que fuera hacia una noche serena” (LPr, p. 113), de gran interés por inaugurar el tema de la invasión del interior por la luz de la luna o del sol, muy frecuente más adelante. De Francia trae las *Rimas*, que, frente a la tendencia a privilegiar *Arias tristes* como la primera obra plenamente juanramoniana, es

ya un conjunto de enorme interés, un libro en que su aguda autocrítica ha eliminado casi todo lo peor de las dos entregas primerizas y se convierte en uno de los mejores volúmenes de poesía lírica que se habían publicado en España en muchas décadas (y estamos por decir que en los dos siglos precedentes, si lo unimos a su no oculto antecedente becqueriano y a las obras de Rosalía).

En *Rimas* encontramos cuatro poemas que merecen nuestra atención; desde el famoso "En el balcón un momento" (PLP, p. 142), poco relevante ahora, hasta los que llevan el título de "Nocturno", "Sombras" y el 61, que carece de él. Las tres son composiciones que remiten a una misma situación: noche, soledad y silencio; sin embargo, marcan una cierta progresión. El primero (PLP, p. 101-103) evoca la tarde dulce del comienzo de la primavera y su crepúsculo que acaba de pasar; en ese momento, a la mitad del poema, dice: "He entreabierto mi balcón". Todo lo que sigue (luna, estrellas, árboles, jardines, perfumes) refleja las percepciones del yo a través de ese marco ahora abierto. El segundo poema (PLP, pp. 128-129) no se remonta a la rememoración del día transcurrido, sino que se centra en el instante en que "va entrando la noche" y la penumbra "rueda" por la estancia, mientras "los cristales/ de la oscura ventana, se argentean/ con el último beso melancólico/ de la tarde tranquila y soñolienta". La ventana, en ese caso, no da paso a la luz, sino a las sombras. El tercero, en fin, un romance, es un poema de alta noche, cuando, transcurrido ya el sueño, no hay aún "esperanza de un cielo/ sonriente" y el jardín duerme. El poeta no abre el balcón ni va hacia él: está ya ahí desde el principio: "Al través de los cristales/ de mi balcón, miro y sueño.../ Mi frente busca su frío/ por matar los pensamientos./ Las flores están llorando/ ¡las pobres flores de invierno/ De las ramas de los árboles/ cuelgan los nidos desiertos" (PLP, pp. 179-180). Es el primer ejemplo claro de esa actitud de descubrimiento de las cosas a través del cristal cerrado, que la mirada franquea para unir las al yo. Y, aunque sea un aspecto que ahora no nos preocupa, no debemos dejar de señalar la presencia de la "frente", sustantivo de una importancia fundamental en la poesía del autor, que señalará, por ejemplo, en *Estío*: "¡Con qué segura frente/ se piensa lo sentido!" (LP, p. 110), afirmación que encierra toda una poética; pero ya en *Rimas* decía: "Desde el cielo hasta mi frente/ hay una mítica senda" (PLP, p. 80).

Ha de ser *Arias tristes* el libro en que se produzca una auténtica explosión del motivo que nos ocupa, que surge en no menos de veinticinco de sus composiciones. Dado que nuestra intención no se centra en la elaboración de un catálogo, señalaremos tan sólo los casos de mayor interés. El volumen nació, como él mismo ha contado, cuando, tras la vuelta de Francia y una fugaz etapa de avidez, la primavera le hace revivir; recluso en el "Sanatorio del Retraído", se reconcilia con Madrid "por las noches. Bajando al jardín o atisbando por las ventanas" (LPr, p. 904). El ámbito dominante lo definió él mismo en su mencionada autobiografía de 1907: "ambiente de convento y jardín (...). Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna..." (18).

La mayor parte de los poemas transmiten la impresión de un mundo visto a distancia, captado en los versos como si de verdaderos cuadros se tratase, en los que el poder de la palabra no sólo recoge los signos visuales, sino también los sonidos y los sentimientos; bien se observa en el famoso romance que comienza "El pastor, lánguidamente". Se trata de una sucesión de "naturalezas vivas", que no muertas, en las que árboles, jardines, valles, rebaños, nieblas, todo es visto de lejos, a distancia, sin que el poeta se sienta en medio de lo que describe. Esto se acentúa, naturalmente, en las composiciones que estudiamos, como la que abre el libro: "paisaje" de tarde con lluvia, frío, soledad y, al final, la revelación del lugar donde está situado el "yo" que observa: "Voy a cerrar mi ventana/ porque si pierdo en el valle/ mi corazón, quizá quiera/ morirse con el paisaje" (PLP, p. 207). La lluvia se repite otras veces: "El agua llora en los fríos/ cristales de mi balcón" (p. 235), pero aquí la atención no se dirige sólo hacia fuera ("olor/ a hierba mojada" que llega "del jardín", "acacias", "estanque verde"), sino también al ámbito interior: "La estancia está en sombra". Este doble plano reaparece otra vez (pp. 213-214), en que al "cielo gris y violeta", las "sendas solitarias", "la fuente seca" ("Yo miré por los cristales"), se opone la captación impresionista de una luz tamizada por las cortinas, que hace variar las cosas y provoca reflejos: "Por el cortinaje antiguo/ el crepúsculo filtraba/ una luz de niebla y sueño/ acariciadora y lánguida". La iluminación crea así un estado de ánimo transferido a la habitación ("y entre la tristeza que/ la tarde daba a la estancia,/ bruma, encanto, ronda suave/ de cadencias y nostalgias"), para concluir: "la luna nueva de otoño, acarició la ventana/ y reflejó los cristales/ en la alfombra de la estancia".

La luna se reitera en varias ocasiones; cuando llega, "abro mi balcón y sueño" (p. 259), "Yo no sé para qué abro/ a la luna mi ventana" (p. 274; cfr. p. 261). Otras veces, aliada a la música, provoca la salida del poeta: "me he asomado/ para ver cómo está el parque" (p. 265). Puede captarse sólo su presencia: "La luna cubre de besos/ mis cristales" (p. 273); "la blanca/ luna daba a los cristales/ pálidos brillos de plata" (p. 288). Y puede ser sustituida por una estrella: "Al cerrar mi ventana a la sombra,/ una estrella brilló en los cristales" (p. 227). En un poema se fija el tránsito de la noche a la mañana, cuando "La luna roja/ muere en Poniente" y el sol "da a mis cristales sus rayos" (pp. 222-223).

Pero no son sólo los rayos de los astros los que penetran en las estancias por medio de los vanos abiertos: es también el sonido de una "esquila" (p. 228), de unas voces en el jardín (p. 263), de la brisa (p. 336) y, de forma recurrente, de "músicas" (p. 263), concretadas varias veces en un "piano": "Dulce piano, qué tienes/ dentro de ti, que así matas/ al corazón que te escucha/ tras la entreabierta ventana?" (p. 276; cfr. p. 282).

En los ejemplos que hemos observado domina sobre todo lo estático, aunque se han visto algunos instantes en que el poeta abre el balcón. Este movimiento reaparece: "He entreabierto mi ventana" (p. 245); "he abierto/ un poco el balcón" (p. 268), y puede ser sustituido por su contrario: "cerré el balcón" (p. 322). E incluso una vez se presentan ambos sucesivamente, como

indicio del desconcierto del poeta en soledad: "Después de mirar la luna/ he cerrado mi ventana/ .../ ¿Quién no sueña entre la noche?/ He vuelto a abrir mi ventana" (p. 285).

Es significativo el poema XVII de la segunda parte de *Arias tristes*, "Nocurnos", pues ofrece uno de los primeros ejemplos del desdoblamiento del yo, luego tan importante; recuérdese la composición de *Eternidades*: "Yo no soy yo. Soy este/ que va a mi lado sin yo verlo" (LP, p. 676). Aquí no se presenta con tanta claridad, pero así debe ser interpretada la aparición del "hombre enlutado" con que se encuentra en el jardín y ante cuya aproximación surge el deseo de escapar: "He huido, y desde mi cuarto,/ a través de los cristales,/ lo he visto subido a un árbol/ y sin dejar de mirarme" (PLP, p. 280).

En fin, deben mencionarse dos poemas muy cercanos, en los que se plantea la futura situación de la muerte del poeta (19). El primero, más largo y más débil ("Vendrá un carro por mi cuerpo", pp. 219-220), imagina cómo notarán su falta la "casa", los "acacios", la "fuente": "Vendrá a mi cuarto la tarde/ por la entreabierta ventana/ y acariciará mis libros". El segundo, uno de los mejores del libro, es el famoso "Yo me moriré, y la noche/ triste, serena y callada" (p. 257); el romance, que se constituye como una sucesión de verbos en futuro ("moriré", "dormiré", "estará", "entrará", "habrá") está escrito, sin embargo, desde un presente que se descubre al final: "Y sonará ese piano/ como en esta noche plácida/ y no tendrá quien lo escuche/ sollozando en la ventana". Es, pues, el poeta quien "esta noche" está oyendo ese piano asomado a la ventana, y, a partir de ahí, ha imaginado el día en que, tras su falta, nadie oiga la música.

*Arias tristes* marca, por todo lo visto, la irrupción avasalladora del motivo que nos interesa, que se constituye en un *topos* significativo de valor por sí mismo, utilizable como referencia en cualquier momento: "tendrá esta noche tranquila/ tantas ventanas abiertas" (p. 259). Tras haberlo hecho suyo, podrá reiterarlo y variarlo a su antojo, de acuerdo con su máxima, formulada años después, pero vigente siempre: "Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo" (LP, p. 203). Así, en *Jardines lejanos* lo hallamos en un número de poemas prácticamente idéntico al del libro anterior, e incluso lo destaca en las líneas que preceden a la tercera parte, "Jardines dolientes": "¿No habéis llorado, acaso, vuestras mejores lágrimas, mirando a través de los cristales, estas tardes de otoño, la resignación doliente y casi cristiana de los jardines enfermos?" (PLP, p. 469). Reaparecen los sonidos que acceden por el balcón convertido en puerta franqueable sin dificultad: el acordeón (pp. 365-367), el piano (pp. 444-446, 489-490, 499-500, 514-515). Reaparecen la luna (pp. 413-414, 452-454, 489-490) y la lluvia (pp. 388-390, 435-436, 516-517). Reaparece, en fin, el movimiento del poeta: "Yo he cerrado mi balcón"; "yo he entreabierto mi balcón" (pp. 435-436; cfr. 451), "Abro/ mi balcón" (p. 445); "me voy al balcón" (p. 474), "he entreabierto mi ventana" (p. 486).

Más interés ofrece la presencia de elementos nuevos: la fuente, en un



poema muy optimista (pp. 401-402), la nieve (pp. 435-436, 444-446). También adquieren mayor desarrollo —variaciones sobre los mismos temas— los filtros que las cortinas sitúan entre las cosas y el poeta: “Tras la blanca muselina/ de mi balcón, la arboleda/ dulcemente se adivina/ entre la tarde de seda” (cfr. p. 514) y las hojas verdes o el cielo azul pierden sus tonalidades y se convierten, por ejemplo, en un “cielo gris, y violeta”, que serán llamados “colores de olvido”, hallazgo sobre el que vuelve al poco: “tarde de color de olvido” (p. 486) y que se reiterará en los *Sonetos espirituales*: “el color uniforme del olvido” (LP, p. 46). De ahí, sin duda, lo tomó luego Luis Cernuda para su libro *Un río, un amor*: “Furia color de amor./ Amor color de olvido” (20).

Las cortinas vuelven a surgir luego, sembrando de tonos irisados el interior: “vagan/ dulces penumbras de aldea/ por el fondo de la estancia/ .../ Luz de niebla, luz de lirio.../ las muselinas son malvas.../ la tarde de otoño deja/ en todo estelas de nácar” (p. 499). Se deduce claramente que Juan Ramón ha comenzado el camino hacia la transformación del paisaje dentro de sí; cada vez más, no se ceñirá a describir las cosas, sino a transmutar en el poema la impresión de la naturaleza que él solo ve, a *crear* él mismo en los versos una realidad en la que “todo es suave y fantástico” (p. 514).

Señalemos también en *Jardines lejanos* el poema III de la segunda parte, “Jardines místicos”, en el que la visión desde el balcón va creando una serie de planos en profundidad a la luz de la luna: “...lejos, la brisa, la fuente”, “Lejos, todo el resplandor/ de la noche tibia y bella”, “...la ciudad”, “la arboleda” (pp. 413-414). Asimismo aparecen en varios momentos otros balcones y ventanas que el poeta ve desde fuera, variante que aquí desecharemos (pp. 426, 427-428, 444-446, 455-456). No debe olvidarse un poema casi onírico, en que resurge el problema de la propia identidad (“soy yo quien anda esta noche”, p. 429), reiterado en el “hombre enlutado” de otra composición (p. 451). Pero, sobre todo, hay que consignar la combinación del motivo de la ventana con el del espejo, que no pasó inadvertido a Verhesen (21) y que posee aquí una primera aparición por la vía del símil: “Cristal que das al jardín./ cristal celeste, yo hablo/ sobre ti, como si hablara/ sobre un espejo de encanto” (p. 479), que en otra ocasión es un espejo real: “La tarde se está muriendo.../ tras los cristales violetas/ .../ Brilla un espejo” (p. 489).

No hay ningún libro posterior de Juan Ramón Jiménez que presente una frecuencia de aparición de nuestro tema comparable a la de *Arias tristes* y *Jardines lejanos*. En *Pastorales*, obra marcada por el aire libre del campo, aparece fugazmente (PLP, pp. 559-60, 563-64, 607, 649-μ50), al igual que en *Olvidanzas*. *Las hojas verdes* (PLP, pp. 713 y 719-720). Las *Baladas de primavera* son también poemas de exterior (recuérdese “A caballo va el poeta”, PLP, p. 781), en los que sólo aparece una “ilusión de abiertas ventanas” (p. 759; cfr. pp. 769-770) y donde incluso se contraponen el mirar desde dentro de un cuarto como algo negativo ante la alegría del caminar: “...Frente a la gloria de otro mañana/ siempre estaréis tras la ventana” (p. 768). Las *Elegías*, poemas que en su abrumadora mayoría cuentan con 8 ó 12 versos alejandrinos, dejan escaso margen para el desarrollo del tema y, en efecto, aparece muy de tarde en tarde:

“El sol entra en mi vida por la ventana abierta” (PLP, p. 793); “el sol doliente que dora la ventana” (p. 850).

Es preciso esperar hasta *La soledad sonora* para reencontrar el motivo que, como es lógico, con el paso de los años despierta nuevas resonancias. Así, por ejemplo, su fusión con el tema del erotismo (PLP, p. 1.013). Ahora hay una atención especial por el brillo que la luz al entrar por el balcón despierta en los objetos de la estancia (pp. 919, 1.007): “Las antiguas arañas melodiosas temblaban/ maravillosamente sobre las mustias flores.../ sus cristales, heridos por la luna, soñaban/ guirnalda temblorosa de pálidos colores.../ Estaban los balcones abiertos al sur...” (p. 1.011; cfr. pp. 1.022 y 1.032). Pero en un poema, la ventana se convierte en un símbolo transcendente que franquea el acceso al interior del yo; se trata del XXVII de la tercera parte (p. 1.027), en que el poeta oye el canto de un pájaro: “¿Qué tienes, ruiñeñor, dentro de la garganta,/ que haces rosas de plata de tu melancolía?”; al reclamo de ese sonido que se levanta en la noche de junio, “el otro ruiñeñor que en mi palacio anida/ abre sus ojos negros y te mira soñando...;/ una ventana se abre, y en la hora dormida/ surge otra voz doliente que solloza cantando...” Aunque puede no faltar quien interprete los versos en su sentido literal (un pájaro contesta a otro), la referencia a “mi palacio” parece aludir al interior del yo, a su espíritu, del que la ventana se ha convertido en vía de acceso; de otro modo, no es fácil explicar la aparición posterior en el poema de la idea de la muerte.

Los *Poemas mágicos y dolientes* acentúan el camino hacia el interior: “Mi paisaje es mi alma, y mi hogar es mi pena” (PLP, p. 1.084); no hay muchos ejemplos que ofrecer de este libro, pero es notable uno en que está presente el espejo “lívido” donde el jardín “copia sus grandes frondas amarillas” (p. 1.048): “Jardín en el cristal; ventana abierta/ a otros parques; beldad no conocida”. Se crea así, con el reflejo del crepúsculo, “un paisaje más dulce que el paisaje” (p. 1.049; cfr. también pp. 1.094 y 1.101).

Los espejos se presentan asimismo en *Laberinto*, libro preferentemente de interiores (PLP, p. 1.176); a veces, en la penumbra, se combinan espejos y muselinas (p. 1.203); otras, los “encajes de luz de sol” alumbran el recinto cerrado, como en la composición que lleva por lema “La estancia abierta” (p. 1.187). La poesía de Juan Ramón posiblemente sea aquí las “reina,/ fastuosa de tesoros...” de que él mismo abjuró en *Eternidades* (LP, p. 555), pero, sin duda, se trata de tesoros auténticos en que la palabra capta la apariencia —y la verdad— de las cosas (cfr. p. 1.178, 1.184, 1.188, 1.189, 1.190, 1.279 y 1.324).

Ese carácter de interior se acentúa aún más en *Melancolía*; el poeta parece confinado a vivir dentro de un recinto cerrado y muchas de las composiciones de esta obra son, para decirlo con un verso suyo, “lo mismo que una de esas estampas interiores...” (PLP, p. 1.380), en que se anotan los efectos de luces, sombras, penumbras y brillos en los objetos (pp. 1.369, 1.382, 1.390, 1.392-1.393, 1.398, 1.417). La existencia parece concebirse sólo tras una ventana: “Esa vida que ves detrás de los cristales” (p. 1.437).

Poco vamos a detenernos ya en los libros inéditos de aquellos años; en

ellos surgen de vez en cuando la ventana, los cristales, el balcón (LIP, 1, pp. 158, 183, 283, 337, 345, 377, 409, 417; LIP 2, pp. 47, 49, 50, 66, 113, 324). Aparece también el espejo en una "(Marina doble)" (LIP 1, p. 372); pasó a la SAP, p. 153), lo mismo que el tema erótico (LIP 1, p. 423; también en SAP, pp. 161-162). No cabe pasar por alto la constatación de que, al menos por un instante, el poeta ha sentido el mundo empequeñecido al verlo siempre a través de un marco: "Un cielo blanco/ tras los tristes cristales, limitaba un paisaje/ sin salida, pequeño, angustioso, callado/ en donde el corazón se me ahogaba en sí mismo" (LIP 1, p. 456). Y en el libro *Pureza* se presenta el tema de la iluminación interior conseguida al apoyar la frente en la ventana: "La cabeza febril, se me ha doblado/ sobre los tibios cristales/ del jardín verdeazul en la penumbra/ rosado de los últimos rosales./ Mi corazón se alumbra/ de oro blanco por dentro/ súbitamente" (LIP 2, p. 296, y en SAP, p. 202).

Llegamos así al fin de nuestro recorrido; ni los *Sonetos espirituales* (vid., sin embargo, LP, p. 42), ni *Estío* ofrecen ya prácticamente nada que merezca ser anotado, lo que resulta consecuente con la nueva actitud del poeta, quien ha vuelto "los ojos hacia el alma" (LP, p. 196) y no necesita mirar las cosas para conocerlas: "Jardín (...)/ te siento sin mirarte" (LP, p. 133). No se produce una desaparición total del motivo en la "segunda época" del autor; balcones hay, por ejemplo, en *Belleza* (LP, p. 1.039), pero se ha transformado tanto lo que se ve como los medios de verlo y de decirlo; léase tan sólo el poema "Balcón de otoño" (LP, pp. 1.063-1.064), con su arranque casi vanguardista ("En el alambre del teléfono/ tienda, verde neuróbata, una estrella") y su final alusivo a la eternidad: "Desde el balcón de par en par,/ ¡qué perspectiva ¡oh!/ de eternidad alterna!".

En conclusión, hemos podido ver cómo un motivo surgido tempranamente en la poesía de Juan Ramón se reitera a lo largo de su primera época y nos permite entender mejor cierta parte de su lírica. El yo poético, muchas veces intensamente solo, se asoma al mundo a través del marco que supone una ventana o un balcón, que recorta y encuadra el panorama para convertirlo en versos. El elemento visual, con abundantes toques impresionistas, queda así potenciado el vano, con o sin cristales y cortinas, se transforma en medio de percepción para descubrir un mundo oculto hasta ese instante y creado luego por la palabra de aquel "Andaluz universal", sobre cuya obra tanto queda aún por hacer.

**Luis Iglesias Feijoo**

Universidad de Santiago de Compostela

## NOTAS

- (1) Juan Ramón Jiménez, "La Alameda verde", en **Libros de Prosa**, ed. Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1969), p. 486. En adelante, se mencionará este libro en el presente trabajo con las iniciales LPr. Las restantes obras de Juan Ramón se citan por las siguientes ediciones: **Primeros libros de poesía**, ed. Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 3.ª ed. 1973); en adelante PLP. **Libros de poesía**, ed. Agustín Caballero (Madrid: Aguilar, 1964); en adelante LP. **Libros inéditos de poesía**, ed. Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1964); en adelante LIP, 1. **Libros inéditos de poesía**, 2, ed. Francisco Gardias (Madrid: Aguilar, 1967); en adelante LIP, 2. La **Segunda Antología poética** se cita por su primera edición (Madrid, 1922; en adelante SAP).
- (2) Antonio Sánchez Romeralo, "Los libros de **Poesía y Belleza. La realidad invisible**", **Peñalabra**, n.º 20 (1976), p. 21, habla de "49.336 papeles y documentos" en el archivo de Puerto Rico el año 1970, número que, según dice, aumentó posteriormente. Añadamos el Archivo de Madrid, cuyo índice se ha publicado hace poco: M.ª Teresa de la Peña-Natividad Moreno, **Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez** (Madrid: Ministerio de Cultura, 1979).
- (3) "Tres veces en mi vida, a mis 19, a mis 33, a mis 49 años (cada 15 aproximadamente) salí de mi costumbre lírica conseguida a explorar con el ánimo libre el universo poético. Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos míos. Las tres veces he ido del éstasis al dinamismo". De un papel inédito citado por A. Sánchez Romeralo en el artículo citado en la nota anterior, p. 19.
- (4) El Gerardo Diego, **Poesía española contemporánea**, 1932 (Madrid: Taurus, 4.ª ed., 1968), p. 581. Reproducido y comentado por Agustín Caballero en LP, pp. XLI-XLIV.
- (5) "Al final de mi primera época, hacia mis 28 años (...); al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años (...); ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera..."; vid. LP, p. 1.342.
- (6) Recuérdense, tan sólo, las poco precisas "Cuatro etapas de Juan Ramón Jiménez" de que habla Guillermo de Torre en **La Torre**, V, n.º 19-20 (1957), pp. 51-52. El mismo A. Sánchez-Barbudo, que ha sido uno de los primeros en enfocar con precisión **La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)** (Madrid: Gredos, 1962), no deja de señalar cómo en la primera surgen nuevos aspectos a partir de 1918; vid., por ejemplo, sus pp. 18 y 47. Sobre otras opiniones a este respecto, no debe dejar de verse Aurora de Albornoz, prólogo a su **Nueva Antología de Juan Ramón Jiménez** (Barcelona: Península, 1973), pp. 20-28.
- (7) Véase de A. Sánchez-Barbudo, además del libro ya citado, el prólogo a su edición del **Diario de un poeta reciencajado** (Barcelona: Labor, 1970).
- (8) Este poema pasó, con variantes, a **Rimas**, PLP, pp. 176-178, donde el originario "la besé angustioso" se convierte en "la miré angustioso".
- (9) Emmy Nedermann, "Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas", **Nosotros**, Buenos Aires, n.º 1 (1936), reproducido en J. Olivio Jiménez, ed., **El simbolismo**, (Madrid: Taurus, 1979) por donde cito; vid. pp. 164 y 167, respectivamente. No me ha sido accesible el libro de Nedermann, **Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez** (Hamburgo, 1935); véase a propósito del mismo las provechosas páginas de Raimundo Lida, "Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez", en sus **Letras hispánicas** (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), pp. 165-178.
- (10) Lo mismo cabe decir de otra frase de la misma autora, **op. cit.**, p. 164: "La actitud estática frente al mundo tiende a simplificarlo en una concepción espacial reducida a la visión del presente". También hay dinamismo y tiempo en su poesía. Vid. **supra**, nota 3.
- (11) R. Lida, **op. cit.**, p. 169.

- (12) Fernand Verhesen, "Tiempo y espacio en la obra de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, n.º 19-20, cit., pp. 89-118.
- (13) *Ibid.*, p. 93.
- (14) También en *La colina de los chopos* (LPr, p. 866) anota su respuesta a una "poetisa norteamericana" que le pregunta qué es "lo que le gusta a usted más en la vida": "Mirar, ver".
- (15) Puede verse reproducida por Agustín Caballero en LP, vid. p. XIX, o en Ricardo Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Buenos Aires: Losada, 1960), vid. p. 10.
- (16) *Ibidem.*
- (17) Manuel García Blanco, "Juan Ramón Jiménez y la revista *Vida Nueva*", *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1961), II, pp. 31-72; Rafael Pérez Delgado, "Primicias de Juan Ramón Jiménez", *PSA*, n.º 217 (1974), pp. 13-49; Richard A. Cardwell, "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras*, Mayagüez, Puerto Rico, n.º 23-24 (1974), pp. 31-342.
- (18) LP, p. XXI, y R. Gullón, *op. cit.*, p. 11. En LPr, p. 86, recuerda la despedida de una de las hermanas de la caridad: "me quedé en mi ventana, solo y más triste que ella, mirando el cielo violeta del crepúsculo".
- (19) Vinculados a ellos están dos de las "primeras prosas" (LPr, pp. 106 y 376), en que también, arrancando del futuro asumido ("Y sonará otra vez la campana grande"), se evoca "la ventana abierta de par en par a la brisa nueva" y el sonido de un piano. Es posible que estos poemas, sobre todo el segundo, estén detrás de unos versos de Blas de Otero, en que se sustituye la ventana por el juanrramoniano balcón: "Si me muero, que no me mueran antes/ de abriros el balcón de par en par"; en su *Que trata de España* (París: Ruedo Ibérico, 1964), p. 83.
- (20) Luis Cernuda, *Poesía completa*, ed. Deek Harris-Luis Maristany (Barcelona: Barral, 2.ª ed., 1977), p. 111.
- (21) F. Verhesen, *loc. cit.*, p. 96.