

EL PAISAJE EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Por *JOSÉ MARÍA VAZ DE SOTO*

Confesaba Antonio Machado que, en él, el amor a la Naturaleza superaba infinitamente al del arte. Juan Ramón Jiménez no tiene que elegir entre arte y naturaleza porque ve siempre la naturaleza desde el prisma del arte. En pintura y en literatura, eso es, en definitiva, el paisaje: la naturaleza vista desde el prisma del arte.

Por otra parte, se ha llegado a decir alguna vez que un paisaje es un estado de ánimo. Se trata obviamente de una exageración, ya que por mucho que el estado de ánimo del contemplador influya en su elección y su visión del paisaje, también lo contemplado o rememorado ha de influir poco o mucho en su estado de ánimo; pero opino que pone de relieve con acierto la mucha subjetividad con que se pinta o se describe literariamente un paisaje, sobre todo desde el Romanticismo para acá, y muy especialmente en la pintura impresionista y en la poesía simbolista.

De lo que no tengo duda en todo caso es de que, entre los grandes poetas españoles del siglo veinte, Juan Ramón Jiménez es el que pone más de sí mismo en sus descripciones y evocaciones tanto del campo de Moguer y de los rincones pirenaicos donde pasó algún tiempo en su juventud como de otros "campos" vistos o entrevistos en alguna parte o elaborados poéticamente por su imaginación. Él mismo lo reconoce así en multitud de ocasiones, en verso y en prosa. Vean, por ejemplo, estos fragmentos de 1905:

El campo tiene una melancolía serena... en el verdor tierno y triste de sus valles y en los remansos dormidos de sus ríos... No sé si todos tienen este mismo amor por el paisaje; yo, cuando voy por el campo, comprendo más que nunca la inmensa ternura de mi corazón... Ninguna música, ningún verso, pocos ojos de mujer me han hecho llorar tan dulcemente como el humo azul de los hogares, en la paz silenciosa del crepúsculo... Paisaje de campo, qué doliente eres, qué amigo, qué quieto, qué quejumbroso...

Se ve a las claras en estas pocas líneas que no es nada fácil delimitar sujeto y objeto y que el poeta pone en el paisaje tanto al menos como el campo pone en el poeta.

Subrayemos de paso algunas expresiones del texto que acabo de leer: *melancolía serena*, *verdor tierno* y *triste*, *doliente*, *quejumbroso*... Parece innegable que se reflejan con frecuencia en la obra de Juan Ramón, y muy especialmente en sus paisajes literarios, las crisis de melancolía que sufrió desde la muerte de su padre.

Sabemos hoy que nuestro poeta fue un enfermo hipocondríaco y depresivo, pero no sabemos, o por lo menos no lo sé yo, si era exactamente ciclotímico o bipolar, de modo que alternaran en él las crisis de depresión con las de exaltación eufórica. Las muestras de melancolía más o menos endógena son, como digo, evidentes a lo largo de toda su obra poética, mientras que los indicios –síntomas podríamos decir en este caso– de manía son más dudosos. Yo señalaría, sin apartarme del tema del paisaje, algunos poemas en los que cabe sospechar algún rasgo de euforia o exaltación posiblemente hipomaniaco. He aquí, por ejemplo, su canto de la cruz de mayo en *Baladas de primavera* (1907):

*Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor
entre el verdor con sol de la pradera!
Vamonós, vamonós al campo por romero,
vamonós, vamonós,
Por romero y por amor.*

O su *Balada de la amapola*, del mismo libro: *Amapola, sangre de la tierra, / amapola, herida del sol, / boca de la primavera azul, / amapola de mi corazón! / Tú te ríes por la viña verde, / por el trigo, por la jara, por / la pradera del arroyo de oro, / amapola de mi corazón! / Novia alegre de la boca roja, / mariposa de carmín en flor, / amapola, gala de la vida, / amapola de mi corazón!*

Incluso hay poemas de esta época en los que puede vislumbrarse el paso de una a otra fase de su ciclotimia, como en este de *La soledad sonora*, en el que el poeta parece dar su adiós a “lo doliente” de una reciente depresión (1908):

El viento se ha llevado las nubes de tristeza; / el verdor del jardín está limpio y sonoro; / los pájaros han vuelto detrás de la belleza / y del ocaso gris surge un vergel de oro! / Inflámame, poniente, hazme perfume y llama; / —que mi corazón sea lo mismo que un poniente— / descubre en mí lo eterno, lo que arde, lo que ama, / y el viento del olvido se lleve lo doliente!

Pero sobre todo habría que acudir a sus libros del exilio, *La estación total* y *Animal de fondo*, y al poema *Espacio*, para encontrar rasgos más sintomáticos de este tipo de crisis. Quede esto, no obstante, sólo como una ligera sospecha.

Hay que reconocer en todo caso que desde el punto de vista del paisaje “anímico”, esto es, de la proyección del estado de ánimo en el paisaje, Juan Ramón es, sobre todo, un poeta melancólico, casi siempre con una melancolía suave, que desde el punto de vista médico podríamos llamar basal o caracterial y que, por tanto, no adquiere casi nunca acentos de abatimiento o de desesperación.

Vamos a dar a continuación un somero repaso a algunos poemas paisajísticos de sus distintas épocas... Aunque esto de las épocas, que el mismo Juan Ramón se empeñó repetidamente en suscribir con frecuentes autoclasificaciones, sea cosa discutida y puesta en duda por algunos críticos como Ricardo Gullón y Aurora de Albornoz, quienes, basándose también en algunas apreciaciones del propio poeta, nos dan una visión de su obra “en sucesión” o como “obra en marcha” y subrayan, en palabras de Gullón, “su unidad esencial fundada en líneas de inspiración y sentimiento apenas alteradas”, mientras Aurora de Al-

bornoz ve “como una *sucesión* los distintos momentos de su poesía: cada uno –nos dice– es un movimiento hacia el siguiente, rompiendo sólo parcialmente con el anterior”.

Así que, dejando a un lado ciertos poemas de adolescencia publicados en periódicos de Huelva y Sevilla (de los que se han ocupado entre otros Rogelio Reyes en *JRJ en la Sevilla de fin de siglo* y Antonio Martín Infante en *La prehistoria poética de JRJ*), empezaremos por sus primeros libros, de 1900: *Ninfeas* (impreso en tinta verde, con título sugerido por Valle-Inclán y *Atrio* de Rubén Darío) y *Almas de violeta* (en tinta morada, con título de Rubén Darío y *Atrio* de Villaespesa), ambos libros casi hechos desaparecer maniáticamente por el propio poeta, no sólo de las librerías sino, en la medida de su empeño, incluso de las bibliotecas públicas y particulares, aunque algunos de sus poemas, posteriormente revisados, aparecieran en la *Segunda antología poética* y en *Páginas escogidas*.

Dos años después (1902) aparece *Rimas*, que “lo traje yo –asegura el poeta–, casi todo, de Burdeos”, donde estuvo internado tras una primera crisis depresiva a la muerte de su padre, y fue publicado cuando Juan Ramón estaba de nuevo en un sanatorio, el del Rosario, de Madrid, al cuidado del doctor Luis Simarro, y supone un paso hacia la sencillez y el romance lírico. En una reseña de este tercer libro publicada tempranamente por Salvador Rueda, celebra éste que el poeta se haya alejado de “la poesía incoherente y artificial de Rubén”, advierte la influencia de Bécquer y Heine (sin duda, el Heine traducido al español por Augusto Ferrán, que también influyó en el mismo Bécquer) y señala la habilidad del poeta para describir “el alma de las cosas, crepúsculos, paisajes, jardines”.

De *Ninfeas* se recoge en la *Segunda antología poética* un romántico y melancólico poema titulado *Paisaje del corazón* en el que, en monólogo-diálogo con una mujer, se nos presenta un gélido paisaje nocturno en versos de ritmo acentual tetrasilábico como en el famoso *Nocturno tercero* del premodernista colombiano José Asunción Silva (*¿A qué quieres que te hable? / Deja, deja...; / Mira el cielo ceniciento, mira el campo / inundado de tristeza...*). Parece evidente, por el tema nocturno y, sobre todo,

por el ritmo de cláusulas tetrasílabas, la influencia de aquellos versos de hasta 24 sílabas: *Una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas...* Abona, además, la tesis de la influencia directa de un poema en otro el hecho de que José Asunción Silva fuese evocado despectivamente por Juan Ramón en *Españoles de tres mundos* como un *dandy* provinciano, pero salvando este famoso *Nocturno*, “el poema más representativo – estima– del último romanticismo y el primer modernismo que se escribió en la América española”, al que equipara en calidad con un nocturno de Chopin o un cuadro de Picasso, y confiesa que lo guarda en su alma para siempre “y siempre que me vuelve me embriaga y me desvela”.

De *Almas de violeta* cabe citar, como apunte paisajístico, el poema titulado *El cementerio de los niños*, descrito con una especie de alegría mística (*Del pobre camposanto / en un rincón tranquilo, / como un cesto de flores, / está el alegre patio de los niños...*).

Por último, de *Rimas*, recordaremos el poema titulado precisamente *Paisaje*, en pareados alejandrinos al gusto francés, y también algunos romances de amores y de suspiros, al parecer más bordeleses que muguereños, como uno de los dos titulados *Adolescencia* en su *Segunda antología poética*:

Aquella tarde, al decirle / yo que me iba del pueblo, / me miró triste –¡qué dulce!– / vagamente sonriendo. / Me dijo: ¿Por qué te vas? / Le dije: Porque el silencio / de estos valles me amortaja / como si estuviera muerto...

Y acaba así: *Hundió su mirada negra / allá en los valles desiertos, / y se quedó muda y triste, / vagamente sonriendo.*

Seguramente, se refiere a una novia francesa (tal vez a la Francina que nombra en otros poemas) y no hay duda de que los “valles desiertos” son los valles pirenaicos y no las cañadas de Moguer.

Y llegamos así a su primer libro importante, *Arias tristes* (1903), con algunos de sus mejores poemas simbolistas, que tanto conmovieron al también simbolista por aquellas fechas Antonio Machado, muchos de ellos inspirados en estos mismos paisajes con posterioridad o durante su estancia en la clínica del suroeste de Francia.

En *Arias tristes* y en libros inmediatamente posteriores como *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1905), siguen abundando los romances líricos junto a poemas, aún más abundantes, en serventesios alejandrinos, más próximos al modernismo. He aquí una muestra de estos últimos dedicada a un paisaje de pura agua y luz cambiante, como en la pintura impresionista:

*Agua verde y dormida, que no quieres ninguna / gloria,
que has desdeñado ser fiesta y catarata, / que cuando te acarician
los ojos de la luna / te llenas toda de pensamientos de plata... / Agua
limpia y callada del remanso doliente, / que has despreciado el brillo
del triunfo sonoro, / que cuando te penetra el sol dulce y caliente,
/ te llenas toda de pensamientos de oro... (159).*

Y he aquí uno de sus más bellos romances, con paisaje, si no me equivoco, moguerense (cito por *Segunda antología*):

*Ya están ahí las carretas... / —Lo han dicho el pinar y el viento,
/ lo ha dicho la luna de oro, / lo han dicho el humo y el eco...— / Son
las carretas que pasan / estas tardes, al sol puesto, / las carretas que
se llevan / del monte los troncos muertos. / ¡Cómo lloran las carretas,
/ camino de Pueblo Nuevo! / Los bueyes vienen soñando / a la luz de
los luceros, / con el establo caliente / que sabe a madre y a heno. / Y
detrás de las carretas / caminan los carreteros, / con la aijada sobre
el hombro / y los ojos en el cielo. / ¡Cómo lloran las carretas, / camino
de Pueblo Nuevo! / En la paz del campo van / dejando los troncos
muertos / un olor fresco y honrado / a corazón descubierto. / Y cae
el Ángelus desde / la torre del pueblo viejo, / sobre los campos talados
/ que huelen a cementerio. / ¡Cómo lloran las carretas / camino de Pueblo
Nuevo!*

Más novedad aportan quizá otros romances como el que empieza “¡Granados en cielo azul! / ¡Calle de los marineros!”, que anticipa al primer Alberti, y más aún, en estos y otros libros posteriores, otros paisajes más depurados o estilizados, con ritmos nuevos. Así el que empieza: “El agua lava la yedra... / Y en mi corazón ardiente / llueve, llueve dulcemente”, que bien parece, y no lo oculta a juzgar por el último verso (*llueve, llora dulcemente*), un homenaje al Verlaine de “*Il pleure dans mon*

coeur / comme il pleut sur la ville".

O el que empieza: *Andando, andando / que quiero oír cada grano / de la arena que voy pisando*, que insiste en un tipo de composiciones monorrimas y asonantadas, entre las que la más famosa es sin duda: "Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando..."

O el titulado *El poeta a caballo*, que empieza: *¡Qué tranquilidad violeta / por el sendero a la tarde! / A caballo va el poeta...* y que bien podría tomarse como una visión bonancible del tópico "señorito andaluz"..., un señorito-poeta, naturalmente, en este caso.

O el que empieza: *Verde verderol, / endulza la puesta del sol*, de dos de cuyos cortos versos (*De pronto, ¡oh belleza!, / canta el verderol*) puede haber un cierto eco en aquel magnífico soneto a las ruinas de Numancia, de Gerardo Diego, en el que también, de pronto, un pájaro canta y parece un milagro (*súbito, ¿dónde?, un pájaro sin lira, / sin rama y sin atril, canta, delira, / flota en la cima de su fiebre aguda...*), y también en aquel otro de Jorge Guillén "*¡Las doce en el reloj!*" (*Entonces, mediodía, / un pájaro sumió / su cantar en el viento / con tal adoración / que se sintió cantada / bajo el viento la flor...*), con lo cual se seguiría confirmando con respecto a estos poetas del 27, como antes hemos indicado respecto a Alberti, lo que un malicioso Juan Ramón insinuaba, según cuentan, cuando se refería al título de Salinas *La voz a ti debida* como "La voz a mí debida".

Otra variedad paisajística sería la de paisajes interiores que en algunos casos podríamos llamar metafísicos porque no son de este mundo sublunar. Uno de los más bellos poemas juanramonianos de esta época merece incluso el calificativo de místico, aunque su misticismo tenga un halo, más que de entrega a la voluntad de Dios, de indiferencia fatalista:

Lo que Vos queráis, Señor; / sea lo que Vos queráis. / Si queréis que, entre las rosas, / ría hacia los matinales / resplandores de la vida, / sea lo que Vos queráis. / Si queréis que, entre los cardos, / sangre hacia las insondables / sombras de la noche eterna, / sea lo que Vos queráis. / Gracias si queréis que mire, / gracias si queréis cegarme; / gracias por todo y por

nada; / sea lo que Vos queráis. / Lo que Vos queráis, Señor; / sea lo que Vos queráis.

Algo se parece este poema a otro posterior (de *Eternidades*) donde este aparente misticismo se expresa ya como una juanramoniana religión interior de la belleza esencial, en la que el dilema son también los dos caminos, el de la vida y el de la muerte, pero sin apelación a la divinidad:

Está tan puro ya mi corazón, / que lo mismo es que muera / o que cante. / Puede llenar el libro de la vida, / o el libro de la muerte, / los dos en blanco para él, / que piensa y sueña. / Igual eternidad hallará en ambos. / Corazón, da lo mismo: muere o canta.

Esta misma alternativa de itinerarios vida/muerte (puesta de nuevo en manos de Dios) y expresada mediante la presencia/ausencia de un paisaje esencial que resume la belleza del mundo (sol, mariposa, rosa, lucero, vilanos, ruiseñor, pinar, río, mujer, naranjales en flor...) se da en el bellísimo poema recogido por Tomás Navarro Tomás en su *Manual de pronunciación española* como ejemplo de *súplica*, escrito en pareados eneasílabos, verso modernista curiosamente no muy empleado por JRJ:

Señor, matadme si queréis..., / ¡pero, Señor, no me matéis! / ¡Oh, Señor!, por el sol sonoro, / por la mariposa de oro, / por la rosa y por el lucero, / por los vilanos del sendero, / por el trino del ruiseñor, / por los naranjales en flor, / por la perlería del río, / por el dulce pinar umbrío, / por los suaves labios rojos / de ella, y por sus grandes ojos, / ¡Señor, Señor, no me matéis!... / Pero matadme si queréis.

Ahora bien, los registros de JRJ son variados incluso dentro de cada época concreta, y junto a los poemas últimamente citados, hacia 1912, por la época en que escribía *Platero y yo*, encontramos, por ejemplo, unas *Historias para niños sin corazón* donde vuelve de nuevo a una visión más **realista** del **paisaje**. Así, en *El niño pobre*, describe magistralmente, en un atrevido ritmo de romance monorrímo, el ambiente de una feria de pueblo, al tiempo que traza el retrato psicológico de un niño vestido de limpio para la fiesta, aunque pobremente y con un vestido inadecuado, que acaba por sentirse aquel día uno más entre los niños ricos.

En *La cojita*, también un romance con la misma asonancia en todos los versos, pares e impares, hay notas de **paisaje** primaveral con árboles, brisa, pájaros y niños que chillan y juegan en la plaza del pueblo.

Por último, en el impresionante *La carbonerilla quemada*, en pareados asonantes alejandrinos, se nos cuenta la humilde tragedia de la niña víctima de un incendio que, con todo el cuerpo quemado, muere mientras la trasladan al pueblo a caballo. La niña le habla a la madre durante el trayecto en su andaluza habla muguereña, que JR reproduce fonéticamente con bastante acierto. El paisaje se describe como bello e indiferente (“el pinar se reía”, “el cielo era de esmalte”), reflejo tal vez de la indiferencia divina ante el dolor humano, como parece confirmar el último verso (“Dios estaba bañándose en su azul de luceros”). Al misticismo fatalista de los poemas anteriormente citados, parece oponerse aquí el silencio de Dios.

De esta época son también algunos paisajes “con músicas”. Músicas que pueden ser, por ejemplo, el canto de los pájaros en canciones monorrimas en asonante, como las antes citadas, con notas que se repiten:

Cantan. Cantan. / ¿Dónde cantan los pájaros que cantan? / Ha llovido. Aún las ramas / están con hojas nuevas. Cantan. Cantan / los pájaros. ¿En dónde cantan / los pájaros que cantan? [...] / Yo no sé dónde cantan / los pájaros –cantan, cantan–, / los pájaros que cantan”.

Por estos años, puede decirse que todos, o casi todos, los poemas de JRJ, muchos de ellos en alejandrinos distribuidos frecuentemente en serventesios, herencia modernista, contienen elementos paisajísticos, y en muchos de ellos el tema es el paisaje mismo, aunque siempre, naturalmente, con la presencia y la enorme sensibilidad del poeta para la contemplación y la proyección de sus sentimientos en la narración y la descripción.

Pero quiero destacar, sobre todo, por lo que al tema del que tratamos se refiere, un poema de hacia 1909 en el que el paisaje se estiliza e incluso se “desrealiza” a medias y el color cobra autonomía. En este caso se trata de un paisaje, podríamos decir, “en amarillo”. Se titula *Primavera amarilla* y está incluido en *Poemas mágicos y dolientes* (1909). Permítanme leerlo entero:

*Abril venía lleno
 todo de flores amarillas:
 amarillo el arroyo,
 amarillo el vallado, la colina,
 el cementerio de los niños,
 el huerto aquel donde el amor vivía.
 El sol unguía de amarillo el mundo
 con sus luces caídas;
 ¡ay, por los lirios áureos,
 el agua de oro, tibia;
 las amarillas mariposas
 sobre las rosas amarillas!*

*Guirnaldas amarillas escalaban
 los árboles; el día
 era una gracia perfumada de oro,
 en un dorado despertar de vida.
 Entre los huesos de los muertos
 abría Dios sus manos amarillas.*

En sus *Sonetos espirituales* (escritos antes, al parecer, aunque publicados con posterioridad a *Estío*) encontramos incluso ecos machadianos en paisajes que insólitamente no son andaluces ni pirenaicos, sino castellanos: *Estaba echado yo en la tierra, enfrente / del infinito campo de Castilla...* Pero este nos parece un libro un tanto aparte en su trayectoria, aunque de bellos y fluidos sonetos, como un ejercicio dedicado a la poesía tradicional al tiempo que se consolidaba, con *Estío* (1915) y *Diario de un poeta recién casado* (1916) su “tercer estilo”.

Hemos escogido hasta aquí, de su extensa obra, versos de su primera y segunda época, más o menos modernista, y de su época de transición hacia el verso libre y la llamada “poesía pura”. Pero, desde sus primeras poesías hasta su último gran poema, *Espacio*, JRJ es un poeta mucho más variado, en temas y estilo, que otros grandes poetas del siglo XX como Antonio Machado o Cernuda.

Voy a recordar ahora un interesante y muy conocido poema de *Eternidades* (1918) para comentar brevemente la evolución de JRJ desde el simbolismo becqueriano, pasando por el modernismo, hasta la llamada “poesía pura”, en la que podemos

incluir este mismo poema, al que yo he llamado algunas veces, en broma, el poema del *strep-tease* porque se basa en una metáfora continuada: la poesía vista como una mujer que se va desnudando:

Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando sin saberlo. / Llegó a ser una reina / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido! / Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!

La ropa significa o simboliza aquí lo que en la poesía no es esencia sino adorno más o menos superfluo, y los ropajes, las joyas, los “fastuosos” tesoros aluden, en este contexto metafórico, a la retórica y la métrica modernistas, mientras que la vuelta a la sencillez indumentaria y la desnudez última sugieren la pureza poética a la que aspira el poeta.

Como en otros poemas de la época, lo que expresa fundamentalmente son las tres fases de un proceso, que lo mismo podrían aplicarse a la evolución de su poesía (muy esquematizada y simplificada en estos versos) que a cualquier otro movimiento dialéctico con su tesis, antítesis y síntesis.

En este poema, Juan Ramón no ha llegado todavía al verso libre (son versos heptasílabos con algunos endecasílabos y eneasílabos) ni ha suprimido del todo la rima, pero sí prescinde de toda clase de sentimientos que no sean puramente estéticos, mientras que el tema no es otro que el propio poema, igual que en el muy breve y citado (con frecuencia, mal citado) de *Piedra y cielo* (1919): “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!”.

Por cierto, aprovecho la ocasión para hacer, de pasada, un breve comentario gramatical sobre este brevísimo poemilla, que en realidad, aunque dividido en dos renglones, consiste en un solo endecasílabo, perfectamente medido y acentuado. He oído o leído en alguna ocasión que incurre aquí Juan Ramón en un caso de flagrante leísmo. No hay tal. Se atiene estrictamente a la norma andaluza que, como es sabido, a diferencia de la castellana, no es nunca (espontáneamente) leísta. JR era, también en esto, el

“andaluz universal”, que se sentía a gusto, en su gramática y vocabulario, con el español de Andalucía, el español de su madre, el verdadero español, como decía él.

Hoy la mayoría de los escritores andaluces ha perdido el norte o siguen sin recuperarlo con su dichoso complejo lingüístico de inferioridad, que alcanza incluso a sus buenas normas gramaticales. Ya fueron leístas Bécquer y Valera, y no hace mucho –valga como muestra– leí en una columna del magnífico periodista andaluz Ignacio Camacho una frase con dos casos, éstos sí flagrantes, de lo que yo llamo leísmo al revés (es decir, el uso del pronombre *le*, por ultracorrección madrileña, como dativo femenino): “[A Rosa Díez] –escribía Ignacio Camacho– *le* separa del PSOE [lo correcto sería “*la* separa”, puesto que el pronombre es aquí complemento directo] su concepción antinacionalista, su bizarra defensa de la dignidad frente al chantaje del terrorismo y los soberanismos excluyentes, y *le* aleja del PP [lo correcto sería “*la* aleja”] un incómodo escrúpulo sobre sus concepciones sociales” (artículo *Las maletas de Rosa Díez*, en “ABC” del 31 de agosto de 2007).

En el citado verso de Juan Ramón es otro el caso. No se trata de leísmo femenino (referido a la rosa) ni masculino (referido al poema). El *le* se refiere (es indiferente, gramaticalmente) a la rosa o al poema, pero supone un complemento directo no expresado (no le toques *un pétalo, un matiz, una coma*, a la rosa o al poema), y el pronombre personal *le* como complemento indirecto no distingue géneros, dentro de la más tradicional norma andaluza e hispanoamericana con distinción de casos.

Esto, precisamente, permite a la norma andaluza distinguir entre “no *le* corte usted más” (dicho del pelo que le está cortando un peluquero a un niño o a una niña, por ejemplo) y “no *lo* corte usted más” (dicho del pollo al que está troceando un carnicero, por ejemplo).

Volviendo al tema del paisaje en la época juanramoniana de “poesía pura”, cabe decir que éste se hace más y más abstracto, como en la pintura de la época. Recuerdo, por poner un ejemplo, un poemilla de *Estío* (1916) muy parecido al anteriormente citado de *Eternidades*, en el que también se expresa una especie de proceso hegeliano con sus tres momentos de tesis, antítesis y síntesis

referidos a un color (en este caso el blanco), y en el que igualmente puede estar hablando, aunque no necesitemos saberlo para que el poema funcione, de su evolución estética o psicológica:

Blanco, primero; de un blanco / de inocencia, ciego, blanco, / blanco de ignorancia, blanco. / Luego verdea el veneno; / sus ventanas abre el cuerpo; / lo blanco se pone negro. / ¡Guerra de noches y días! / El viento mata a la brisa, / la brisa al viento... La brisa / torna, conquistado, el blanco; / blanco verdadero, blanco / de eternidad, blanco, blanco.

Igual que referido a un color, el paisaje juanramoniano se hace más abstracto y mental referido a otros motivos reales. El más frecuente, el mar, como en el espléndido poema de *Diario de un poeta recién casado* que leo a continuación, en el que las olas se entrecruzan, en una magnífica y repetida metáfora, con los pensamientos del poeta, que circulan por su mente, tan infinita y cambiante como el mar, el cual es calificado en el último verso con un adjetivo insólito por su expresividad en este contexto, el adjetivo solo:

En ti estás todo, mar, y sin embargo, / ¡qué sin ti estás, qué solo, / qué lejos, siempre, de ti mismo! / Abierto en mil heridas, cada instante, / cual mi frente, / tus olas van, como mis pensamientos, / y vienen, van y vienen, / besándose, apartándose, / en un eterno conocerse, / mar, y desconocerse. / Eres tú, y no lo sabes, / tu corazón te late, y no lo sientes... / ¡Qué plenitud de soledad, mar solo!

Otro motivo de **paisaje esencial** puede ser el cielo, o el mar y el cielo, apuestos o contrapuestos, como en este brevísimo poema del mismo libro:

¡Oh mar, cielo rebelde / caído de los cielos!

La metáfora juega con la connotación de los ángeles rebeldes arrojados del cielo. El mar, dinámico, cambiante, aunque lo refleja y le copia el color, parece en rebeldía frente al cielo estático.

De su última época, en el exilio, tenemos algunos poemas en los que el paisaje sigue teniendo protagonismo, aunque con tendencia ya invariable a la abstracción. Cabe decir que el paisaje era ya para él, en esta época, expresión de su visión del mundo. En poemas

de *La estación total* (1946) como *Mirlo Fiel* o *Criatura afortunada* (enviados ambos por su autor para que figuraran en la popular antología *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* en sustitución de otros poemillas suyos que aparecían en ediciones anteriores) todo es esencial. El mirlo no está “entre las hojas nuevas de los árboles” sino “en lo verde nuevo”; su plumaje “negro, con su rojo pico”, es “carbón vivificado por su ascua” y todo se vuelve “primavera, absoluta primavera”, mientras, en el segundo poema citado, “el Ser” no se transforma o evoluciona, sino que, más parmenidea que heraclitadamente, es siempre el mismo: “lo verde todo, lo azul todo, lo floreciente todo es tuyo”,

*tu destino es volver, volver, volver,
en ronda plata y verde, azul y oro,
por una eternidad de eternidades.*

En *Animal de fondo* (Buenos Aires, 1949, último libro no antológico publicado por JRJ), el **paisaje** ha sido casi eliminado y encontramos todo lo más un paisaje esencial, escueto, abstracto, filosófico, en el que todo es luz y transparencia (*la transparencia, dios, la transparencia*).

Y así llegamos al poema *Espacio*, cuya versión íntegra, en prosa, no vio la luz hasta 1954, y que para algunos es la obra maestra de JR e incluso la más universal de la poesía española del pasado siglo. Confieso que no es mi caso; yo prefiero al JR de sus primeras épocas.

En *Espacio* el paisaje apenas aparece en algunos rasgos y motivos aislados que no vale la pena entresacar porque no son parte esencial del larguísimo y al fin prosificado poema. Me limito, pues, a recoger algunas muestras:

-rosas, restos de alas, sombra y luz...
-el mar tranquilo... en paz el cielo... luz divina y terrena
los fundía en clara plata...
-las plantas al sol puro... volviendo ya al jardín abandonado...
-el rico olor del azahar de las tierras naranjas...
-todo se ve a la luz de dentro... las estrellas no son más
que chispas de nosotros...
-vuelvo a ti, mar... el mar que fue mi cuna, mi gloria y mi
sustento...

-el campo dorado de mi infancia...
 -ese azul que es más limpio, de incomparable desnudez azul...
 -las garzas blancas de Moguer, en sus congregaciones palpitantes por las marismas de lo verde inmenso...

Pero no estaría, no diré ya completo, sino ni siquiera equilibrado, este somero repaso al tema del paisaje en la Obra de Juan Ramón Jiménez, sin una mínima referencia a su prosa, y en particular a *Platero y yo*, donde el paisaje moguerense aparece por todas partes. Es más, cabe decir que es siempre, o bien el “protagonista”, o bien el principal “personaje” secundario, muchas veces por delante de Platero y casi siempre fundido con el “yo” del poeta: el paisaje como estado de ánimo, tal como decíamos al principio.

Dado que no tenemos tiempo para referirnos a todo lo que sobre el tema encontramos en esta “elegía andaluza”, vamos a limitarnos, para concluir, a comentar uno de sus más logrados capítulos, *El perro sarnoso*, ejemplo perfecto de lo que (puesto que nos parece impropio llamarlo “relato” o “cuento”) podríamos llamar “poema narrativo en prosa”, y en el que en lugar de identificarse el poeta con el paisaje es, a la recíproca, el paisaje el que parece identificarse y expresar con sobria elocuencia los sentimientos del poeta.

He aquí el texto (capítulo XXVII de *Platero y yo*):

EL PERRO SARNOSO

Venía, a veces, flaco y anhelante, a la casa del huerto. El pobre andaba siempre huido, acostumbrado a los gritos y a las pedreas. Los mismos perros le enseñaban los colmillos. Y se iba otra vez, en el sol del mediodía, lento y triste, monte abajo.

Aquella tarde, llegó detrás de Diana. Cuando yo salía, el guarda, que en un arranque de mal corazón había sacado la escopeta, disparó contra él. No tuve tiempo de evitarlo. El mísero, con el tiro en las entrañas, giró vertiginosamente un momento, en un redondo aullido agudo, y cayó muerto bajo una acacia.

Platero miraba al perro fijamente, erguida la cabeza. Diana, temerosa, andaba escondiéndose de uno en otro. El guarda, arrepentido quizá, daba largas razones no sabía a quién, indig-

nándose sin poder, queriendo acallar su remordimiento. Un velo parecía enlutecer el sol; un velo grande, como el velo pequeñito que nubló el ojo sano del perro asesinado.

Abatidos por el viento del mar, los eucaliptos lloraban, más reciamente cada vez hacia la tormenta, en el hondo silencio aplastante que la siesta tendía por el campo aún de oro, sobre el perro muerto.

Hay en el relato un protagonista: el perro. Una especie de antagonista: el guarda. Y un coro trágico, aunque silente, formado por Diana, Platero y el poeta, a cuyo lamento por la muerte del perro se suma, al final, el paisaje mismo.

El párrafo primero es la presentación del “protagonista”: un pobre perro sarnoso al que nadie quiere a su lado. “Los mismos perros le enseñaban los colmillos”, se dice escuetamente, con un lenguaje muy de pueblo; es decir, lo amenazaban y ahuyentaban. Y se le ve irse —no llegar— “en el sol del mediodía”.

En el párrafo segundo se nos da cuenta, con extraordinaria sobriedad y eficacia narrativa, de la llegada del perro al huerto aquella tarde, siguiendo a la perra Diana, y de cómo, de repente, sin explicaciones, el guarda saca una escopeta y dispara sobre él, que cae muerto ante el asombro —esto ya en el párrafo tercero— de los otros tres personajes. El único que habla es el guarda, intentando justificarse, “acallar su remordimiento”, dice el poeta en un *sprint* de penetración psicológica. Y aquí, en la última frase de este tercer párrafo, entra ya el paisaje, que se une al duelo: una nube oculta el sol y todo se oscurece.

El cuarto y último párrafo es de una sobriedad y un efecto impresionantes. Lloran reciamente los eucaliptos bajo la tormenta y todo el campo enmudece como si velara al perro muerto.

Llaman la atención en este texto en prosa ciertos recursos poéticos de gran maestría estilística. Señalemos algunos:

1) En el párrafo primero, entre la expresión “en el sol del mediodía”, de que se sirve el poeta, y “*bajo* el sol del mediodía”, como habría cabido esperar, hay una sutil diferencia estilística. Con la preposición *en* (rara en este contexto) el poeta expresa la omnipresencia del sol de esa hora, que todo lo inunda, de modo que nos hace ver el perro no *bajo* el sol, sino bañado *en* sol.

2) A la llegada del perro tras la perra, sin duda sexualmente atraído, sigue inmediatamente el disparo del guarda. La narración del suceso resulta muy rápida, sin duda porque así resultó todo para el poeta, sin tiempo para impedirlo ni casi para darse cuenta.

3) En el segundo párrafo, el adjetivo *redondo* no conviene a *aullido*, sino al movimiento que hizo el perro al aullar y caer muerto bajo una acacia. Hay, pues, un cruce de sensaciones, una sinestesia. De este modo, mediante esa sinestesia, el poeta expresa sintéticamente en una sola frase la percepción del aullido, el giro del perro sobre sí mismo y su caída bajo el árbol.

4) Cuarto párrafo. Platero miraba al perro con la cabeza levantada: tal vez el poeta intenta sugerirnos con ello que el animal era de algún modo consciente del drama sobrevenido. Más clara parece esa percepción por parte de Diana, la perra, a la que se nos muestra inquieta, “escondiéndose de uno en otro”. Por último el guarda intenta explicar lo inexplicable: una acción cruel y casi inmotivada. Ni él mismo parece comprenderlo. Juan Ramón se asoma aquí por un instante, sin comentarios, sin aspavientos, a una sima del alma humana.

5) La palabra “enlutecer” está empleada en su doble acepción de oscurecer (vestir de negro) y entristecer: la nubecilla oculta y oscurece al sol y entristece el paisaje. Con la palabra “asesinado” aplicada al perro, el poeta (rompiendo la norma de la compatibilidad semántica, ya que sólo se puede asesinar a un ser humano) nos sugiere que matar a un perro puede ser tan grave y cruel como matar a una persona.

6) En el último párrafo es la tristeza del propio poeta la que se expresa a través de la naturaleza. Se trata, por tanto, una vez más, de una visión subjetiva del paisaje, de una proyección psicológica, muy apropiada para concluir este relato, que en último término no es otra cosa que una especie de elegía en prosa a la muerte de un pobre perro sarnoso.

Y también muy apropiada para concluir nuestro comentario al tema del paisaje en la obra de JRJ. La identificación del poeta con el paisaje o, en este caso concreto, del paisaje con el poeta, llega aquí, y en numerosos pasajes de *Platero y yo*, a su máximo grado.