



HAL
open science

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUERTE EN PLATERO Y YO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Daniel Lecler

► **To cite this version:**

Daniel Lecler. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUERTE EN PLATERO Y YO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. Indigo&Côté-femmes, 2008, Entre ciel et terre. La mort et son dépassement dans le monde hispanique, p. 313-324. halshs-00995761

HAL Id: halshs-00995761

<https://shs.hal.science/halshs-00995761>

Submitted on 23 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUERTE EN *PLATERO Y YO* DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Daniel LECLER
Universidad de Paris 13
Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385, Univ. Paris 8)
CRIMIC-PIAL (EA 2561, Univ. Paris-IV)

Tras la pared ha sonado
su voz.

Sólo una pared
separa el cielo del mundo;
pero ¡qué terrible es!
Todos están ahí al lado,
¡y no nos podemos ver¹!

J.R.J

De entrada, hay que confesar que el título y el tema de este coloquio hubieran llamado la atención de Juan Ramón Jiménez por haber ocupado en su vida y en su obra un lugar preponderante. Esta inquietud frente a la muerte, este terror frente a la desaparición son muy antiguos en el poeta andaluz. Así recuerda en *Platero y yo*, en el capítulo XCVII, que con la ayuda de su hermano Eustaquio, enterró, una dulce mañana de primavera, la cajita blanca de su compañero Alfredo Ramos². Con toda probabilidad, fue un primer contacto con

¹ Juan Ramón JIMÉNEZ (1881-1958), *La Muerte*, Edición y estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral, 1999, p. 36.

² Así relata el locutor este acontecimiento: « Alfredito Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáens y con Antonio Ribeiro ». Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* (1917), « El cementerio viejo », cap. XCVII, Edición de Jorge Urrutia, Editorial Biblioteca Nueva, 1997, p. 245. A partir de ahora, citaré la edición utilizada de *Platero y yo* de la manera siguiente: *PY*, seguida del título, del capítulo y de la página, reveladores para mí. Al respecto, Graciela Palau de Nemes relata este acontecimiento y precisa que en Moguer cuando un niño fallecía la tradición pedía que los demás niños llevaran la cajita y la enterrarán. Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, t.1, Madrid, Gredos, 1974, p. 36. También se encuentran, como lo subraya Jorge Urrutia en su edición de *Platero y yo*, huellas de este episodio en un relato escrito entre 1898 y 1903 que aparece en *Páginas dolorosas*: « Yo me paseaba apresuradamente por el cuarto, y mis ojos, negros de sombra en el semblante que yo sentía pálido, no sabían en

la muerte que lo marcó profundamente. La angustia que siente frente a ella, se intensifica cuando muere su padre el 3 de julio de 1900 de una embolia cerebral después de haber permanecido paralizado³. Esta muerte va a provocar en el poeta un verdadero trauma del que no se repondrá nunca verdaderamente, « El que ha llegado a verla no puede olvidarla nunca » escribe en *Palabras románticas*⁴. Este trauma va a generar imágenes terribles, incluso morbosas, como lo ilustran estas líneas de *Páginas dolorosas*:

Allá, en el cementerio del pueblo, bajo la claridad triste de estos crepúsculos de otoño, las luces de los nichos temblarán entre los cristales, y la jente irá leyendo las inscripciones de las lápidas. Yo, desde tan lejos, he leído la de mi padre y detrás del mármol he visto su cuerpo ya podrido y sus ojos azules fijos y tristes en la cara amarilla, como en aquel amanecer que lo encontró muerto⁵.

Se encuentran imágenes como éstas en *Platero y yo*. Así, por ejemplo, en el capítulo CXIII titulado « El burro viejo », las dificultades que el poeta experimenta para apartar su mirada del espectáculo que ofrece la agonía del

su negrura nada de los colores de la vida. Sacaron al pobre muchacho muerto, entre cuatro amigos, y se lo llevaron escaleras abajo. En la casa quedaban los rostros lívidos, los ataques de nervios, y los trajes negros... Y la novia del muerto, una vecinita de trece años, que aquella tarde, por viejas relaciones entre familias, no había ido al colejo, se asomó al balcón que daba a la escalera para ver la caja negra. Yo nunca había pensado que los amores de los niños se marchitaban así. La niña miraba bajar a su novio muerto como se ve una procesión de esas que cruzan por las calles de la vida. » Juan Ramón JIMÉNEZ, *Prosas varias (1898-1903)*, *Libros de prosa I*, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969, p.100.

³ La imagen de su padre paralizado y, en consecuencia, la imposibilidad de actuar y de crear tendrá una gran importancia en la red de imágenes de la muerte que será la de Juan Ramón. Evoca la parálisis de su padre de la manera siguiente: « Como la mañanita era fresca y la brisa olía tanto a rosas, sacamos de la cama al viejecito paralítico y le sentamos en un sillón, en el jardín. Luego nos fuimos por flores. Al viejecito le dejábamos toda la primavera.

Eran esos días que hay delante de la muerte, cuando el oro del sol tiene muchas tristezas, cuando nos asustan las mariposas negras y las alas de las lechuzas... Horas llenas de miedos sin saber por qué, de suspiros sin razón, de lágrimas en las praderas llenas de margaritas... Y así, llorando, suspirando, diciendo un *calla* y haciendo un silencio para una voz que no había sonado, volvimos con nardos y rosas para aromas toda la casa. »

Juan Ramón JIMÉNEZ, « La muerte entró por el jardín », *Comentario sentimental (1903-1908)*, in *Libros de prosa I*, *op. cit.*, p. 265.

⁴ *Id.*, *Palabras románticas (1906-1912)*, *Libro de Prosa I*, *op. cit.* p.154. En el mismo sentido, cuando vive en casa del doctor Simarro en Madrid, confiesa a Rubén Darío en una carta que le escribe: « mi obsesión de una muerte repentina no me abandona. », *Rubén Darío, Epistolario selecto*, Selección y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Prólogo Jorge Eduardo Arellano, Santiago de Chile, LOM ediciones, 1999, p.129.

⁵ *Id.*, *Prosas varias (1898-1903)*, *Libro de Prosa I*, *op. cit.*, p. 88. Aparece la muerte aquí en su materialidad, morbosa. Volvemos a encontrar esa misma materialidad de la muerte por ejemplo cuando así la define: « La muerte... Una carne que empieza a oler mal, con todos los jestos apagados, y el irse acostumbrando de los que se quedan... », *Palabras románticas (1906)*, *op. cit.*, p.162.

viejo burro que se muere ante sus ojos atestiguan esta obsesión. Esta imagen de la agonía es ocasión para el locutor de compartir con nosotros su impotencia, su parálisis: « No sé cómo irme de aquí; no sé qué hacer, Platero »⁶, declara al final del capítulo. Se vuelve a encontrar la misma idea en el capítulo LVIII titulado “Los gallos” capítulo en que el poeta, profundamente incómodo, se encuentra como hechizado frente al combate de gallos al que asiste. Igual que en el ejemplo anterior, el capítulo se cierra con una frase que expresa plenamente su atracción casi morbosa frente a una puesta en escena de una lucha sangrienta cuya salida no puede ser sino la muerte: « ... Y, sin embargo, no me iba... »⁷.

Si como lo acabamos de comprobar, la angustia frente a la muerte sigue estando presente, las representaciones que el locutor hace de ella padecen cambios importantes. Estos cambios son tanto más notables cuanto que ponen de manifiesto una concepción de la muerte que evoluciona y se modifica profundamente. Son particularmente interesantes porque no sólo son en el poeta la manifestación de su voluntad de superarla, sino que también marcan una evolución significativa de su poética: las representaciones que nos ofrece de ellas son cada vez menos macabras, ya no dicen sólo el trauma. La muerte resulta cada vez menos percibida como una ruptura dolorosa que abriría las puertas de una nada a punto de tragarse al hombre. Además, las figuras que adopta la muerte tejen con el tiempo nuevas relaciones.

Ya en *Platero y yo* la muerte se inscribe en un proyecto poético, filosófico y político. En este sentido, contribuye plenamente a dar cuerpo a la voz poemática jimeniana. El locutor se afirma, construye su yo del que habla Rimbaud⁸ en parte gracias a ella. La mayoría de las veces nos percatamos de que

⁶ PY, « El burro viejo », CXIII, p. 265.

⁷ PY, « Los gallos », LVIII, p.194.

⁸ Rimbaud (1854-1891), « Rimbaud à P. Demeny » (1871), *Œuvre complète*, Edition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250-254. Juan Ramón evoca así esa alteridad profundamente relacionada con la escritura: « La gloria (¡qué cosa!) consiste en pasarme del yo que otro ignora, al otro que ignora yo », in Juan Ramón Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, *Metamorfosis, IV*, Reconstrucción,

en esta *Elejía andaluza*⁹ —subtítulo que Juan Ramón da a *Platero y yo*— el horror no parece imputable a la muerte. Pienso en particular en el capítulo « El moridero »¹⁰, en el cual se lee:

No serás, desencarnadas y sangrientas tus costillas por los cuervos – tal la espina de un barco sobre el ocaso grana –, el espectáculo feo de los viajantes de comercio que van a la estación de San Juan, en el coche de las seis; ni, hinchado y rígido entre las almejas podridas de la gavia [...]

Unas líneas después, intenta tranquilizar a Platero frente a este espectáculo:

Vive tranquilo, Platero. Yo te enterraré al pie del pino grande y redondo del huerto de la Piña, que a ti tanto te gusta. Estarás al lado de la vida alegre y serena. Los niños jugarán y coserán las niñas en sus sillitas bajas a tu lado. Sabrás los versos que la soledad me traiga.

Notemos que el futuro ya está presente como promesa de una superación. El horror es perceptible, pero no tiene que imputarse aquí a la muerte. Hay que buscar las causas de él en otras consideraciones, esencialmente en la ausencia de armonía denunciada por el poeta que lamenta que los cadáveres no estén enterrados. Una ausencia de armonía que se mofa del ciclo de la vida, el cual, al final, tiene que permitir un renacimiento, una metamorfosis. Enterrar a los

estudio y notas de Antonio Sánchez Romarelo, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre 1990, Aph. n° 851, p.165.

⁹ Este subtítulo afirma con fuerza uno de los temas centrales de esta obra: la muerte. Dice la renuncia al mundo, esta voluntad del poeta de sobrepasar a la muerte gracias al canto. Recordemos que la palabra elegía procede del griego *elegos* que significa « canto de luto ». Subrayemos también que la elegía encuentra con *Platero y yo* una cumbre. Juan Ramón mezcla en esta obra de manera novedosa como se verá, los temas esenciales que caracterizan la elegía: el amor, la huida del tiempo, la muerte. En esta obra una tristeza y una dulzura se mezclan que nos recuerdan estos versos de Du Bellay en *Les Regrets* : « [...] je pleure mes ennuis / Ou, pour le dire mieux, en pleurant je les chante / Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante ».

El subtítulo dice también la esperanza que el poeta tiene de superar esta muerte, esta renuncia al mundo al que el hombre no puede escapar a no ser con el canto.

¹⁰ *PY*, « El moridero », XI, p. 120.

muertos, les permite volver a encontrar nueva respiración como lo escribe en « La muerte bella »¹¹:

[...]
La tierra ¿qué es que no el aire?
¿Por qué nos ha de asordar,
por qué nos ha de cegar,
por qué nos ha de aplastar,
por qué nos ha de callar,
si es atmósfera del muerto?

Para el poeta, hay una apuesta fundamental que induce una temporalidad sobre la cual hay que interrogarse. Aquí la muerte se inscribe en un ciclo único, el de la vida. Vida y muerte aparecen ahora como las dos caras de una misma moneda cuyo valor residiría en este « entre dos » que los reúne. El tiempo ya no es ruptura, ya no es divisible, ahora es continuidad. Se entiende pues que la muerte ya no sea, en sí, asimilada a lo macabro y al horror. Se nota por ejemplo cuando se lee el capítulo « El cementerio viejo », en que el poeta presenta el cementerio como un verdadero lugar de vida¹². Puede constarse también en el capítulo XXXVI « Las tres viejas » cuando el locutor poemático le dice a Platero « Míralas a las tres. Platero. ¡Con qué confianza llevan la vejez a la vida, penetradas por la primavera esta que hace florecer de amarillo el cardo en la vibrante dulzura de su hervoroso sol! »¹³; o cuando aparecen revoloteando en la cuadra en la cual acaba de morirse Platero una magnífica mariposa blanca¹⁴ a

¹¹ Juan JIMÉNEZ, *La Muerte*, op. cit., 1999, p.146.

¹² Este cementerio viejo está habitado por la vida como lo atestiguan, entre otras, estas frases: « ¡Cómo entran y salen los gorriones de los cipreses! ¡Míralos qué alegres! Esa abubilla que ves ahí, en la salvia, tiene el nido en un nicho... Los niños del enterrador. Mira con qué gusto se comen su pan con manteca colorada... Platero, mira esas dos mariposas blancas... », *PY*, « El cementerio viejo », XCVII, p. 245.

¹³ *PY*, « Las tres viejas », XXXVI, p.160.

¹⁴ « A mediodía, Platero estaba muerto. La barriguilla de algodón se le había hinchado como el mundo [...] Por la cuadra en silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores... », *PY*, « La muerte », CXXXII, p.292. Notemos que los elementos que aluden en el capítulo CXXXII a los primeros capítulos son numerosos. Por ejemplo, esta « barriguilla de algodón » que nos

semejanza de los inmateriales que llevaba al principio de la obra y que el poeta calificaba de alimento ideal¹⁵. El principio y el final de esta elejía andaluza se reúnen aquí como para asentar esta idea de continuidad, de prolongación, de una resurrección entonces posible. Esta mariposa blanca es revelación. Surge para notificar que la muerte puede superarse y que prolongar la vida y la belleza más allá de la muerte gracias al amor es posible ya que él une precisamente las dos caras de cuya moneda hablamos y permite que el ciclo de la vida exista plenamente. En el capítulo « La llama », es lo que afirma el poeta cuando contempla el fuego que baila en la chimenea y proyecta en la pared, recreándolas, todas las imágenes del mundo como lo haría una linterna mágica:

Todas las formas surgen de él, en infinito encanto: ramas y pájaros, el león y el agua, el monte y la rosa [...] ¡Qué locura, qué embriaguez, qué gloria! El mismo amor parece muerte aquí, Platero¹⁶.

En estos capítulos que acabamos de citar, notemos que pasamos de una concepción paralizante de la muerte a una representación que tiende hacia su superación e insiste en la idea de duración y de continuidad: « No es nuestra vida lo que muere, / porque no muere lo que ha sido. / Lo que muere es la muerte »¹⁷ exclama el poeta en el poemario titulado *La Muerte*.

La muerte se opone cada vez menos a la vida y el locutor se empeña en construir incansablemente esta continuidad entre un más allá cuyos contornos permanecen aún vagos y un aquí y ahora íntimamente vinculado con él. En estas

remite a la descripción del burro en el primer capítulo: « Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera que se diría todo de algodón [...] », *PY*, « La muerte », I, p.101.

¹⁵ El poeta relata su encuentro con este hombre de vestido de negro responsable de las mercancías que entran y salen de la municipalidad de la manera siguiente:

« – ¿Ba argo?

– Vea usted... Mariposas blancas...

El hombre quiere clavar su pincho de hierro en el seroncillo, y no lo evito. Abro la alforja y él no ve nada. Y el alimento ideal pasa, libre y cándido, sin pagar su tributo a los Consumos... », *PY*, « Mariposas blancas », II, p. 104.

¹⁶ *PY*, « La llama », CXI, p. 263

¹⁷ Juan Ramón JIMÉNEZ, *La muerte*, *op. cit.*, p.148.

condiciones se entiende perfectamente que la lengua haya de estar totalmente libre de trabas, de temores, de dolores que podrían revelarse paralizantes y que podrían volver a crear una frontera infranqueable entre el cielo y la tierra. Dicho de otro modo, la lengua del locutor tiene que librarse de cualquier discurso trillado o aceptable que pueda impedir el acceso al cielo al que aspira. Es el sentido, precisamente, que damos al capítulo XXXV « La sanguijuela ». En este capítulo « una sanguijuela se le ha agarrado a la lengua o al cielo de la boca... »¹⁸, dice el poeta al hablar de Platero, aquí metáfora de sí mismo probablemente. De la misma manera que le impide caminar, en el capítulo XII, la espina que se plantó en su mano¹⁹, la sanguijuela detiene la progresión del poeta y de su burro. Se presenta esta sanguijuela como la negación de la palabra poética, resulta ser una especie de boca extranjera portadora de muerte que no sabe sino aspirar la vida. En este sentido, impide la relación entre la tierra y el cielo, este vínculo deseado y anhelado por la voz poética. Esta sanguijuela, notémoslo, ocupa el espacio intermedio entre « la lengua » y « el cielo de la boca », en palabras del locutor. En este sentido, le prohíbe cualquier búsqueda interior: tiene que librarse de ella cuanto antes porque el poeta sólo podrá construir esa continuidad y unir esos espacios que todo parece separar con tal que su palabra sea libre.

De hecho, el poeta podrá aplicarse a construir esta continuidad entre la muerte y la vida, la tierra y el cielo, una vez, superados estos obstáculos, verdaderas metáforas del impedimento, entonces sí que le será posible encontrar esta salida que busca y evoca en *Espacio*, algunos años más tarde al escribir:

En medio hay, tiene que haber un punto, una salida ; el
sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado
que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis,

¹⁸ PY, « La sanguijuela », XXXV, p.158.

¹⁹ ¿Sería exagerado pensar que la sanguijuela evocara la palabra impedida a causa de ella y la espina la imposibilidad de escribir? No lo creemos.

Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos²⁰.

No debe extrañarnos, entonces, que la muerte se presente a veces en *Platero y yo* como revelación del sentido mismo de la existencia. Esta idea es particularmente perceptible en el capítulo CVIII cuando el poeta escribe a propósito de una yegua vieja que acaba de morir: « Tenía un ojo abierto del todo que, ciego en su vida, ahora que estaba muerta parecía como si mirara »²¹. También lo es en el capítulo « A Platero en el cielo de Moguer » cuando el poeta dedica su obra a Platero: « a ti ese libro que habla de ti, ahora que puedes entenderlo »²². Se percibe de una manera bastante clara, a la luz de estos dos últimos ejemplos, que el poeta parece considerar que la muerte daría acceso a un conocimiento total. Tenemos confirmación de ello cuando el poeta escribe en uno de sus poemas de su poemario *Belleza* creado entre 1917 y 1923:

Quisiera que mi vida
se cayera en la muerte,
como este chorro alto de agua bella
en el agua tendida matinal ;
ondulado, brillante, sensual, alegre,
con todo el mundo diluido en él,
en gracia nítida y feliz²³.

²⁰ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio* (1954), Edition bilingue, Traduction et Présentation de Gilbert Azam, Paris, José Corti, 1988, p. 38-40.

²¹ *PY*, « La yegua blanca », CVIII, p. 260.

²² *PY*, « A Platero en el cielo de Moguer », CXXXVI, p. 299. En este capítulo notemos también que la continuidad entre el cielo y la tierra resulta particularmente clara cuando el poeta se dirige así a su burro: « tú, Platero, feliz en tu prado de rosas eternas, me verás detenerme ante los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón ». Aquí, la muerte es fuente de belleza y ya no de fealdad como anteriormente. *PY*, « A Platero en el cielo de Moguer », CXXXVI, p.299.

²³ Juan Ramón JIMÉNEZ, « Agua en el agua », *Belleza (1917-1923)*, Buenos Aires, Losada, 1959, p. 54.

Aquí se nota que la muerte no es ya un trauma sino al contrario fuente de un conocimiento absoluto. Un conocimiento que se puede construir, según el locutor, a lo largo de su vida gracias a la contemplación de la belleza y del amor²⁴. La muerte se presenta entonces como una larga maduración, una etapa que se inscribe en una duración, en un ciclo más amplio, el de la existencia. La eternidad, lo entendemos, ya puede vislumbrarse y la superación de lo que se presentaba como un límite ineluctable también.

En este intento de superación de la muerte, en esta búsqueda de la eternidad, la escritura desempeñará un papel fundamental. Así es como leemos uno de los últimos capítulos de la obra titulado de manera significativa « Platero de cartón ». Este burrito, regalado al poeta por una amiga después de publicado su libro *Platero y yo*, toma poco a poco, simbólicamente, el lugar que ocupaba Platero, héroe del poemario, como si este burro de cartón fuera de manera emblemática una prolongación de la vida del primero, su resurrección, la imagen misma de su acceso a la eternidad. No extrañará entonces que la contemplación de la belleza y su metamorfosis verbal se convierta para el yo en una verdadera ética de vida sobre la cual apuesta el locutor con el fin de superar la muerte al perennizar el instante. Esta voluntad se expresa en el capítulo CXXXVIII cuando escribe a propósito de la ruina de su familia: « Ordenaré mis actos para que el presente sea toda la vida y les parezca el recuerdo [...] »²⁵. Se percibe que el proyecto vital y el proyecto estético se corresponden. El poeta se empeña en que el tiempo sea continuo, en que se borren las rupturas, en pocas palabras, en crear la eternidad. De ahí que, al final del capítulo, dirija esta pregunta a Platero,

²⁴ Lo confirma el capítulo « La perra parida ». El amor de una madre para con sus crías es precisamente lo que les salva de una muerte particularmente atroz: « La perra de que te hablo [...] Parió cuatro perritos, y Salud, la lechera, se los llevó a su choza de las Madres porque se le estaba muriendo un niño y don Luis le había dicho que le diera caldo de perritos. [...] Cuatro veces fue y vino la perra durante la noche, y cada una se trajo a un perrito en la boca, Platero. Y al amanecer, cuando Lobato abrió su puerta, estaba la perra en el umbral mirando dulcemente a su amo, con todos los perritos agarrados, en torpe temblor, a sus tetillas rosadas y llenas... », *PY*, « La perra parida », LXI, p.198.

²⁵ *PY*, « A platero, en su tierra », CXXXVIII, p. 307.

el que le ayuda a ser: « Pero ¿qué más te da el pasado a ti que vives en lo eterno, que, como yo aquí, tienes tu mano, grana, como el corazón de Dios perenne, el sol de cada aurora? ». ¿No serían los capítulos de esta obra otros tantos recuerdos arrancados al olvido, como recuerdos ofrecidos a la eternidad, una suerte de alimento ideal para volver a utilizar la expresión del locutor en el segundo capítulo?

Una concepción particular del tiempo parece afirmarse con toda claridad. El tiempo se percibe, cada vez más, como una continuidad fuertemente relacionada con una duración, con una permanencia y ya no con una desmembración, tampoco con una sucesión; una continuidad y una duración que permiten, para quien se desmarca del catolicismo, otra forma de eternidad. Esta visión « jimeniana » del tiempo, Gilbert Azan la percibió en *Espacio* cuando escribía:

[...] Juan Ramón Jiménez privilégie l'instant, mais sans le détacher de la durée, car c'est elle, nous l'avons vu, qui le relie au passé et le gorge de sens, et c'est elle encore qui, dans le mouvement de sa vie spirituelle, permet au poète de connaître intuitivement ces éternités successives qu'apporte à chaque instant la révélation des essences²⁶.

Sin embargo, lo que notaba Gilbert Azam en cuanto a *Espacio* parece perfectamente aplicable a *Platero y yo* compuesto unos cuarenta años antes. No olvidemos que si la postura del locutor resulta original, es porque busca la eternidad no en una trascendencia sino más bien en la misma inmanencia. En esta búsqueda, el papel que desempeñan la contemplación, la intuición, la memoria, que permite al « yo » crear esta duración que le revela la eternidad, es particularmente notable.

Aquí, entendemos que la concepción del tiempo va a inducir, a su vez, una nueva percepción de la muerte ya que va a convidar al lector a que supere su

²⁶ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio*, op. cit., p. 28.

visión primera, angustiosa, de una muerte que no era, en sus principios, sino degradación y zozobra. La concepción de la muerte para Juan Ramón Jiménez va a desplazarse. Viene a ser sinónima de fealdad o de imposible creación. Esta idea es particularmente perceptible en un capítulo como « El canario se muere ». El canario en cuestión ya no canta porque es viejo y va a morir, pero podríamos decir también, de manera más pertinente quizás, que muere porque se encuentra en la imposibilidad de cantar, lo que sería para el poeta a buen seguro la verdadera muerte. Por lo menos es lo que estas líneas nos sugieren:

MIRA, Platero; el canario de los niños ha amanecido hoy muerto en su jaula de plata. [...] al entrar esta primavera, cuando el sol hacía jardín la estancia abierta y abrían las mejores rosas del patio, él quiso también engalanar la vida nueva, y cantó; pero su voz era quebradiza y asmática, como la voz de una flauta cascada²⁷.

Pasa lo mismo en el capítulo XV con el potro castrado que el locutor compara con « un libro desencuadernado », con « un árbol desarraigado »²⁸.

Esta concepción nueva de la muerte, y en consecuencia del tiempo, percibido como continuidad y ya no como separación, se materializa en Juan Ramón claramente en los espacios que precisamente, dicen también la continuidad y por lo tanto la esencia de lo que se ve, de lo que se percibe. En la elaboración de estos espacios, el burro desempeña un papel de primer orden: coloca al poeta en un espacio del « entre dos ». Empecemos por evocar el capítulo “Camino” en el cual la continuidad y, por consiguiente, la permanencia de las imágenes aparecen claramente cuando el poeta escribe:

¡Qué de hojas han caído la noche pasada, Platero! Parece que los árboles han dado una vuelta y tienen la copa en el

²⁷ PY, « El canario se muere », LXXXIII, p. 229.

²⁸ PY, « El potro castrado », XV, p. 127. Para ilustrar esta idea de la muerte cercana a la fealdad y a la imposible creación se podría aludir también al capítulo XXXIII « Los húngaros », p. 155.

suelo y en el cielo las raíces, en un anhelo de sembrarse en él²⁹.

El espacio del cielo y de la tierra parecen fundirse aquí para expresar mejor la esencia misma de la vida que se inscribe en una permanencia. En ella se reflejan las estaciones, en ella el poeta y el pájaro se encuentran en un plano de igualdad como para sugerir mejor que será por el canto y la contemplación por los que se puede realizar la fusión, instaurarse esta duración, revelarse la esencia como declara el locutor en el mismo capítulo:

Ahora, Platero, desde la desnudez de las ramas, los pájaros nos verán entre las hojas de oro, como nosotros los veíamos a ellos entre las hojas verdes, en la primavera³⁰.

El espacio de la vieja fuente se presenta igualmente como un espacio de continuidad que podría encerrar la totalidad del mundo y de las esencias, una continuidad declarada desde el título « La fuente vieja ». Ya hablamos de la fuente que aparece en uno de los poemas de Juan Ramón. Esta fuente tiene, en *Platero y yo*, un valor similar. Está considerada como la misma fuente de la unidad precisamente porque es reflejo espiritual. La fuente es, en cierta medida, como la imagen de la finitud superada, trascendida, lo que conduce al locutor a decir a Platero al respecto estas palabras:

la fuente [...] Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo, encierra en sí, como una clave o una tumba, toda la elegía del mundo, es decir, el sentimiento de la vida verdadera³¹.

²⁹ *PY*, « Camino », CIV, p. 256.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *PY*, « La fuente vieja », CIII, p. 254.

En sí, encierra la totalidad de las esencias de los mundos posibles como el poeta declara: « En ella he visto el Partenón, las Pirámides, las catedrales todas ».

Dos espacios más dicen también la continuidad entre un mundo visible y otro invisible a los ojos; un espacio que materializa este tiempo no de la ruptura sino al contrario de la unidad, de la duración que permite entrever una eternidad posible. Nos referimos primero al espacio del pozo. Él también parece reunir la tierra con el cielo impidiendo cualquier separación porque, como dice el locutor: « Se ve por él como el otro lado del crepúsculo »³². Esta unión del espacio terrestre y del espacio celeste, posible gracias al pozo, se afirma claramente cuando el poeta dice al burro, algunas líneas más adelante: « Platero, si algún día me echo a este pozo, no será por matarme, créelo, sino por coger más pronto las estrellas »³³. Un pozo, hay que notarlo, que desde las primeras líneas del capítulo LII aparece como un pozo de idioma: « ¡El pozo!... Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora! Parece que es la palabra la que taladra, girando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría »³⁴. Un pozo, por fin, que coloca al poeta, igual que un dios, en el centro de su creación, en el centro de la totalidad de las cosas. De hecho, el poeta se encuentra en este capítulo en el centro de este círculo formado por la boca abierta sobre las profundidades, pero también sobre la transparencia del cielo; se encuentra en el centro de la boca del pozo, a la vez ojo, oreja y boca. Una apertura en la que los sentidos parecen adquirir una dimensión absoluta. El poeta se hace eje alrededor del cual la duración se desgrana y la eternidad se adquiere.

El segundo y último espacio que deseáramos evocar es el de un árbol, el pino. Este espacio es probablemente uno de los más emblemáticos de la andadura « jimeniana » que intentamos explorar. Situado entre la tierra y el cielo, el pino de la corona —título del capítulo en que aparece— no se contenta

³² PY, « El pozo », LII, p. 185.

³³ *Ibid.*

³⁴ PY, « El pozo », LII, p. 185.

con materializar la unión que ya existe entre el espacio terrestre y el espacio celeste, dice también que el más allá, la trascendencia y la eternidad, hay que buscarlas en lo inmanente en que hunden profundamente sus raíces. Detrás del título de este cuadragésimo capítulo, « El pino de la corona », se vislumbra otro que nos remitiría a la corona de espinas de Cristo y, y en consecuencia, a la idea de una posible resurrección, de una posible superación de la muerte. Quizás esto explique por qué el poeta subraya el vínculo que lo une a este pino con tal insistencia:

Cuando le cortaron aquella rama que el huracán le tronchó, me pareció que me había arrancado un miembro; y, a veces, cuando cualquier dolor me coge de improviso, me parece que le duele al pino de la Corona³⁵.

El locutor se relaciona íntimamente con este árbol que se hace casi su doble, un doble interior e ideal que resulta ser para él como un verdadero guía. Es lo que afirma, en el mismo capítulo, algunas líneas más abajo cuando escribe:

Es el faro rotundo y claro en los mares difíciles de mi sueño, como lo es de los marineros de Moguer en las tormentas de la barra³⁶.

Este pino materializa, para remitir al título de una obra de Juan Ramón publicada en 1963, una verdadera estética y una ética estética que implicarían, ya lo vimos, una relación verdaderamente peculiar con el tiempo. Éste no sería considerado por el poeta andaluz como divisible sino más bien como una duración que, a la vez, dice la esencia y las diversas caras que adopta. Es lo que parece afirmar el poeta en el mismo capítulo:

³⁵ PY, « El pino de la corona », XL, p. 166.

³⁶ *Ibid.*

Cuando, en el descuido de mis pensamientos, las imágenes arbitrarias se colocan donde quieren, o en estos instantes en que hay cosas que se ven cual en una visión segunda y a un lado de lo distinto, el pino de la Corona, transfigurado en no sé qué cuadro de eternidad, se me presenta, más rumoroso y más gigante aún, en la duda, llamándome a descansar a su paz, como el término verdadero y eterno de mi viaje por la vida³⁷.

Este caminar, esta estética, esta concepción del tiempo tiene por objetivo, como puede percibirse, reunir, a la imagen de este pino de la corona, el aquí y ahora con el más allá, lo visible con lo invisible, lo sensible con lo espiritual. Así, al terminar estas páginas, podemos afirmar que los capítulos de *Platero y yo* son como verdaderos ejercicios estéticos y éticos que invitan a superar la muerte buscando la transcendencia en el mismo corazón de la inmanencia. Este libro, esta elegía andaluza, lo tiene todo de un verdadero manual de vida. En el corazón del libro, la voz poética no deja de desarmar a la muerte, como afirmaba Juan Ramón en sus aforismos bajo la forma interrogativa retórica cuando declaraba: « ¿He hecho nunca otra cosa que desarmar a la muerte? »³⁸. Incluso viene a ser una promesa de existencia absoluta. Es precisamente esta misma voluntad de superar la muerte lo que se expresa algunos años más tarde en *Espacio* cuando la voz poética exclama:

La muerte, [...] da igualdad a lo vivo, lo más y lo menos vivo, y lo menos parece siempre, con la muerte, más. No, no era todo menos como dije un día ‘todo es menos’: todo era más, y por haberlo sido, es más morir para ser más del todo más³⁹.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Juan Ramón Jiménez, *Ideología (1897-1957), Metamorfosis, IV, op. cit.*, Aph. n° 1683, p.282.

³⁹ Juan Ramón JIMÉNEZ, *Espacio* (1954), *op.cit.*, p. 50.