

AGATA HELENA DRAUS

Uniwersytet Wrocławski

Juan Ramón Jiménez: una clase de lo inefable impartida desde la azotea

Palabras clave: Juan Ramón Jiménez — ideología estética — *Platero y yo* — límites de poesía.

En numerosas ocasiones se ha hablado del ideario estético de Juan Ramón Jiménez, poeta excepcionalmente generoso, ya que dejó no sólo material para los críticos, sino también sus propios textos teóricos. No obstante, no ignoraba que todo el análisis del hecho poético no podía acercarse a la esencia del universo lírico. Definió el poema como “tentativa de aproximarse a lo absoluto por medio de símbolos”¹, lo cual frente a la imposibilidad de llegar al entendimiento pleno, razonable y lógico del dicho “absoluto”, dejaba a los lectores y examinadores de la poesía en una perplejidad enorme. El camino que eligió fue el de la búsqueda de la intuición y emoción profunda, la caza de lo que se escapaba de todas las descripciones críticas y de las investigaciones de los filólogos². Según los críticos, su preocupación por la estética empezó en el período moguereno, manifestándose en la creación de *Platero y yo*³. Es entonces cuando el poeta fijó su visión de lo poético, que en lugar de la forma se basaría en las experiencias mística y metafísica⁴. Sin descartar los textos teóricos y críticos, en mayoría inéditos, creados durante esta etapa⁵, parece interesante la manera en la que la fe en la belleza se manifiesta precisamente en la creación artística del poeta.

¹ F.J. Blasco, *La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, 1982, p. 121.

² *Ibidem*, p. 10.

³ F.B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Pamplona, 1993, p. 122.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ *Autocrítica, Carta abierta a Ramón Gómez de la Serna, Elejía accidental por D. Manuel Reina*, y otros.

Quien quiera permanecer fiel a los ideales de Jiménez, tiene que plantearse el problema de hablar del hecho poético sin escudriñar el misticismo en la gramática, rima o sintaxis de sus textos, o por lo menos debe intentar desbordar los límites de lo que se puede describir fácilmente. La originalidad del moguereno estriba, pues, en insistir en la importancia crucial de lo inefable. Según sostiene Juan Ramón, la poesía es “una íntima, profunda (honda y alta) fusión, en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo transcendental que creemos desconocer”⁶, un fenómeno inenarrable, intrínseco para cada ser. Lo que hasta hoy ha dado lugar a la polémica, es la ampliación, por parte del poeta de Moguer, del término de la poesía a los escritos menos tradicionales. Cabría preguntarse aquí por el criterio final para determinar si una obra es poética o no. Según Juan Ramón, no lo es la versificación, ya que el verso se discriminaba de la prosa tan sólo por la rima⁷. Es más, el poeta veía la prosa como un avance hacia lo esencialmente poético. Sus propias palabras, “la forma perfecta sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar”⁸, pueden ser, quizás, la mejor aproximación verbal a lo lírico visto por sus ojos. Lo único que le acerca más al lector y al crítico es la lectura de sus textos. Cada uno de ellos abre el camino a una profundidad sin fondo. El conjunto está destinado a un lector que quiera tantear, debajo de la capa de los recursos formales, una lección de lo que es poesía.

Esta lección se nos imparte precisamente gracias a la variedad formal de los escritos de Juan Ramón. Una vez privados de la posibilidad de explicar la esencia de lo lírico a través de los términos de la crítica literaria, nos podemos lanzar, sin embargo, a experimentar y sentir aquel misticismo. Tal vez es posible captar el rastro de la volatilidad de la poesía leyendo la obra de cualquier lírico dotado, sin embargo nos quedaríamos siempre enclaustrados en el verso, lo cual haría la profundización ardua, si no imposible. La propuesta es, pues, ahondar en la poesía del de Moguer, aprovechando que disponemos de los poemas en prosa y en verso, de las cartas surrealistas que son la reescritura de los sueños de Juan Ramón⁹, y, por último, de la imagen cinematográfica¹⁰, cuyo coautor, en cierto grado y sin menospreciar la importancia del director, es Jiménez.

Este último material de análisis requiere una explicación. Al principio del volumen *Belleza* Jiménez escribe: “Sé que mi obra es lo mismo / que una

⁶ C.C. García, “Discurso Inaugural”, en: C.C. García (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, 1991, p. 9.

⁷ J.D. Pujante, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, 1988, p. 29.

⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹ T. Gómez Trueba, “El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo”, *Hispanic review*, nº 3/2003, pp. 393–413, edición digital en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/acercade04.htm> [Consulta: 7 de mayo de 2009].

¹⁰ E. Nicanor (dir.), M. Miralles (prod.), *Platero y yo de Juan Ramón Jiménez*, España, RTVE, 1955.

pintura en el aire”¹¹. No debemos olvidar que el moguerense se había educado en el difícil ejercicio de la pintura, para traspasar luego a su poesía la plena consciencia de la significación del color y de la luz. Eligió el camino empedrado por la palabra, pero nunca creyó que la poesía se encerrase en lo escrito¹². Si, como quería Juan Ramón, la poeticidad se encontraba más allá del texto, los gestos, las sonrisas y miradas constituían las demás herramientas para la realización del hecho poético. No es por tanto de extrañar que recurramos a un texto que se basa en la imagen poética.

Hemos mencionado ya que *Platero y yo* se considera una de las primeras obras artísticas del poeta marcada por la preocupación estética. En línea con lo apuntado antes veamos cómo se manifiesta la actitud poética de Juan Ramón en un fragmento del libro. Lo transcendental en el proceso de la creación era en este caso el contacto con el entorno y la nueva manera de percibirlo: del primer estadio, en el cual “el poeta observa el mundo”, Jiménez pasó al segundo: “el poeta es el mundo”¹³. La intimidad que se percibe en la relación poeta-mundo permite conceder a los referentes, interiorizados por el poeta, la significación adecuada. Para darle orden a nuestra lección de poesía sigamos, pues, la andanza de uno de los motivos de *Platero y yo*: la salida a la azotea.

El hombre y su burro quedan fuera del entorno social de Moguer, anteponiendo sus andanzas, la inmersión en la naturaleza y las observaciones de lo que a los demás se les escapa a la sumersión en la vida cabizbaja de cada día. El paisaje está impregnado de emociones, del impresionismo íntimo del yo narrativo, que muestra su visión poética del mundo. La presencia del yo narrativo adquiere en *Platero y yo* una dimensión poética¹⁴. Sin entrar en las consideraciones concernientes a la relación entre la vida real del poeta y la vida del protagonista del libro, se puede afirmar que la obra es, en cierto modo, una autobiografía, limitada a un determinado tiempo y lugar. Esta autobiografía presenta, al mismo tiempo, las memorias del poeta y los sentimientos íntimos que experimenta el hombre dentro del presente del libro¹⁵. Precisamente, porque la inspiración le viene del presente, de los objetos y lugares vinculados estrechamente a lo cotidiano, lo poético transluce en todo el brillo. Es así en el pasaje titulado “La azotea”.

Francisco Javier Blasco considera que en la creación artística de Juan Ramón Jiménez están presentes dos movimientos. Uno de ellos va de la vida al arte, y supone una victoria sobre la fugacidad del tiempo, ya que lleva a la interiorización y, por tanto, eternización de los instantes¹⁶. El sujeto lírico de

¹¹ J.R. Jiménez, *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, 1957, p. 985.

¹² F.J. Blasco, *op. cit.*, p. 211.

¹³ J.D. Pujante, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ M.I. Romás, “La primera persona narrativa en *Platero y yo*”, en: *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. II, Huelva, 1983, p. 505.

¹⁵ *Ibidem*, p. 506.

¹⁶ F.J. Blasco, *op. cit.*, p. 212.

Platero y yo salva para el burro, para sí mismo, para el autor y para los lectores el momento vivido en la azotea. Una salvación, diríamos, completa y absoluta gracias al intento de describir minuciosamente todos los sentimientos a la hora de subir a la azotea, yendo incluso más allá de las limitaciones de los cinco sentidos. Tras una frase de introducción, marcada por la conmoción y lamento frente a la imposibilidad de compartir con Platero “el encanto de la azotea”, el sujeto lírico se hunde en la riqueza de sensaciones. Empieza por lo más profundo: la respiración honda del aire andaluz en pleno día. El contraste con la “escalera oscura de madera” subraya toda una serie de percepciones dirigidas a los sentidos: el calor del sol percibido sobre la piel, colores radiantes que inundan la vista, el son de las campanas, interiorizado en el latido del corazón. Una vez que la vista se acostumbra a la luminosidad del día, se notan los detalles más minuciosos de la lejanía, coloreada por la luz. Se siguen imponiendo las impresiones del yo a la abundancia de estímulos, un sentimiento de supremacía que se extiende sobre todo el paisaje visto desde la azotea, y sobre toda la gente que se divisa desde lo alto.

La distancia parece enorme, gracias al contraste entre la situación de la gente ocupada en sus propios asuntos y el observador que ahora trasciende los límites del tiempo, a la vez que se comentan las percepciones del momento (el río, con un barco que no acaba de entrar, graneros) y se recurre a una visión más amplia (“el cementerio, adonde a veces llega, pequeñito, apretado y negro, un inadvertido entierro de tercera”¹⁷). Es como una escena parada, pero el ojo del observador disfruta de la vista increíblemente minuciosa, que llega más allá, viendo hasta el músico solitario o el amor violento hecho en el barco. Trasluce la impresión del alejamiento de toda la vida cotidiana, se impone la perspectiva desde la que las cosas más bellas, como el jardín, e incluso el fiel Platero, parecen ordinarias. Son palabras sencillas, comparaciones dirigidas como a un niño, la lengua en toda su desnudez.

“Precisamente la desnudez le permite alcanzar la intemporalidad, perder su fugacidad, hacerse eterna, vivir en un presente perdurable”¹⁸, dice Juan Cano Ballesta, mientras que M. Alvar comenta:

Porque lo que el poeta nos transmite no es rosa, ave, caballo, sino cada una de esas criaturas enriquecida con un fondo; digamos, con un ambiente que la hace ser distinta en cada momento, que le da su efímera, y ya eternizada presencia; pues de otro modo el puro significar no sería mucho más que la abstracción de ser.¹⁹

El acercamiento a la poesía se realiza en este fragmento de manera especial a través de la imaginación muy sensorial. Sin embargo, las sensaciones momentáneas no lo son todo, en ellas y con ellas reposa lo poético, que viaja

¹⁷ J.R. Jiménez, *Platero y yo*. *Srebroń i ja*, Wrocław, 1997, p. 70.

¹⁸ J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Madrid, 1996, pp. 63–64.

¹⁹ M. Alvar, “Juan Ramón Jiménez y la palabra poética”, en: *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. I, Huelva, 1983, pp. 14–15.

en la dirección opuesta. El espíritu del poeta se extiende sobre el instante, salvándolo, pero este mismo espíritu queda renovado por el arte, que “incide positivamente sobre la vida e incide como un valor”²⁰. Al leer el paisaje titulado *La azotea* adivinamos una relación profunda entre el paisaje vivo y dinámico, el yo, el poeta, las percepciones, los sentimientos despertados y la forma de expresar lo vivido, la cual es verbal ya en el interior de la obra, pues hay un destinatario, las palabras se transmiten en estilo directo. En esta relación se esconde el sutil misticismo poético del momento. El alma entra en contacto con la naturaleza y, a través de ella, en contacto con la belleza absoluta.

Sin entrar en las abundantes posibilidades de interpretación de dicho fragmento podemos constatar el intento de acercamiento a lo absoluto, el acercamiento a la experiencia mística. Lo más importante queda escondido, no se trata, pues, de una simple descripción de la ciudad andaluza en pleno día, ni menos de una exposición de las percepciones superficiales del hombre. En el ritmo de las palabras, en la confluencia de los sonidos, de las imágenes, de los sentimientos e interiorizaciones nace el hecho poético. Juan Ramón no encierra la poesía en los recursos formales —el lenguaje parece simple— pero sí la encierra en sus palabras.

Hubo lectores, otros artistas del momento, que creían encontrar en *Platero y yo* una éxtasis emocional insoportable²¹. En la famosa carta dirigida a Juan Ramón, Salvador Dalí y Luis Buñuel critican su obra “por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria”²². Gracias a este episodio, entre otros, la crítica durante mucho tiempo había visto al moguereno como un enemigo declarado de las vanguardias. Teresa Gómez Trueba, adelantado la gran edición de la obra en prosa de Jiménez, presentó al público otra faceta del poeta. En el artículo “El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo” afirma que el moguereno se sentía atraído por el mundo de sueños y por las posibilidades creadoras que éstos le proporcionaban. Como siempre cuando escribía, también en este caso optó por someter el fluir de los pensamientos a un cuidadoso control. Sin embargo, no se puede negar el acercamiento a la estética del surrealismo, al que Juan Ramón, en este interés por la subconciencia, se adelantó. Aunque no realizó el intento de hacer un libro con recuerdos de los sueños, escenas oníricas y prosas que evocaran las ciudades que había visitado, dejó varias notas y transcripciones de sueños que pueden examinarse (aunque, como subraya Teresa Gómez Trueba, no se puede descartar la posibilidad de que fueran mero experimento).

Lo interesante para el presente artículo es el hecho de que las transcripciones que hizo de sus sueños son sus recreaciones poéticas. En la división de la

²⁰ F.J. Blasco, *op. cit.*, p. 212.

²¹ G. Carnero, “Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y viaje a la luna de García Lorca”, *Arte y Parte*, nº 56, abril-mayo, edición digital en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/1/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html> [Consulta: 10 de mayo de 2009].

²² *Ibidem*.

literatura y poesía de Juan Ramón responden, sin duda, a esta última, si se toma en cuenta que la definió como una expresión “instintiva, tersa, fácil”²³ de lo inefable. La carta fechada el 7 de abril de 1917 nos deja observar cómo el poeta, esta vez no a través de la prosa poética, sino por medio del “fluir de conciencia”, se acerca a lo inefable. Nos interesa sobre todo la primera parte de la carta, en la que, en un instante característico de los sueños, el protagonista y narrador del sueño se ven trasladados “de la casa española de Grace Nichols, Boston” al “despacho de Bismark que vi, de niño, en un grabado en madera del Almanaque de la *Ilustración Española y Americana*”²⁴, el cual no deja de encontrarse en la casa de Boston. Tras este párrafo, una narración muy dinámica de accidentes de sucesión absurda, todo se borra y empieza la parte más poética de la transcripción del sueño, cuyo principio está marcado por la conjunción “y”:

Y estaba yo, con [espacio en blanco] en lo alto de una escalera dorada de mano, muy estrecha y muy alta, en las almenas blancas de la azotea de mi casa de la calle Nueva de Moguer, que los albañiles, por ser primavera, estaban encalando.²⁵

Esta vez el protagonista sube a la misma azotea, evocada ya en *Platero y yo*, acompañado. El cambio es, sin embargo, solamente aparente, porque en *Platero y yo* el hombre no cesaba de hablar y de dirigirse al burro, el cual, aunque estaba físicamente en otro lugar, seguía siempre presente de manera implícita al lado del protagonista. Vemos ya al principio de la descripción una referencia a los colores que quedaron en la memoria del poeta, el oro y la blancura. El color blanco incluso casi ciega, porque las paredes están recién enjalbegadas. Una imagen viva, que remite, otra vez, a los cinco sentidos, pero que parece mucho más explícita que la vaga descripción de *Platero y yo*. Y, sin embargo, volvemos a la misma proyección de la personalidad del protagonista en el paisaje. No hace falta deducirlo de los detalles, porque la fórmula de sueño lo deja explícito:

Comíamos no sé qué manjares buenos y exquisitos, tanto, que todo el espacio se contajiaba de nuestro gusto y al paladear uno nosotros se ponía el día rojo, con otro, azul, y verde, y amarillo, como con aquel faro de Long Island, y a veces el saboreo de ella y el del mío barajaban dos grandes colores en el día.²⁶

Es prosa muy distinta de la prosa poética. Giros, inconsecuencias lógicas, frases intercaladas dan lugar a una evocación de la azotea que no deja de ser lugar de la experiencia mística. Todo lo que le rodea al narrador pasa a formar una parte de su ser, entra en una red de relaciones con lo vivido anteriormente y en el momento, como lo muestra el ejemplo del faro de Long Island. Quizá sería demasiado arriesgado decir que este episodio onírico es clave para la

²³ J.D. Pujante, *op. cit.*, p. 28.

²⁴ T. Gómez Trueba, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

interpretación del párrafo titulado “La azotea”; cambiaron, pues, las circunstancias del poeta. No obstante, observamos un paralelismo entre los dos relatos de la salida a la terraza, lo cual solamente confirma la interiorización de la primera salida.

En la transcripción del sueño Juan Ramón da otro paso hacia lo inefable. Imágenes metafóricas, la interiorización del espacio y la proyección del poeta en su entorno quedan subrayados, más visibles, por lo directo que es el lenguaje. Pero al mismo tiempo, más que nunca, se pone de relieve la imposibilidad de llegar a lo absoluto. Los críticos de los versos pueden encontrarlo en la vinculación sutil y refinada entre el contenido y la forma, en la realización, también espacial, de la proyección del principio de la equivalencia del *eje de selección al eje de combinación*²⁷. Los que mantienen que la prosa poética es otra forma de poesía pueden encontrar el lirismo en el ritmo, en los recursos, en la riqueza del lenguaje y del estilo. La tarea de los que busquen lo poético en las transcripciones de sueños de Juan Ramón es más difícil, porque el poeta se aleja más de la tradicional representación de la poesía. Y sin embargo cuando revive las imágenes de la blancura y oro en la azotea, de los sabores que dan colores a su entorno, todo en el marco de una escena retrospectiva, está claro que se trata de, como hemos dicho, una expresión instintiva, tersa, fácil de lo inefable.

Juan Ramón fue poeta y como poeta encontraba la manera de expresarse en la palabra. A lo mejor en la búsqueda de la desnudez máxima no le hubiera gustado el procedimiento inverso: el de dotar la poesía de otros recursos, otras herramientas. Podemos preguntarnos si un poema hecho imagen deja de ser poesía, si pasa al ámbito de otro arte. Pero qué pasa si no deja de servirse de la palabra, y le añade otros canales de transmisión: ¿sería una fusión de artes? Sin una respuesta única de los especialistas del cine en cuanto a la naturaleza de la obra cinematográfica, los críticos están de acuerdo en que la labor de filmar la literatura —y más, si es una obra maestra— nunca es fácil. Incluso si no queremos tratar la película de Enrique Nicanor como otra encarnación del mismo hecho poético del que ya hemos hablado, no podemos negar que lo que vemos en la versión cinematográfica es “un enfoque madurado, profundamente consciente y, al mismo tiempo, fervoroso de la obra original”²⁸. Este enfoque puede buscar generar las mismas impresiones que las implícitas en la obra original, o por lo menos nos puede servir de comparación explicativa²⁹. Lo que en caso de palabra escrita puede notarse solamente al leer el poema en voz alta: la musicalidad, el ritmo, todas las evocaciones sonoras, en la pantalla se expresa directamente. Lo que no deja de sorprender es que aunque se hayan llenado muchos de los “lugares de indeterminación” y aunque el desarrollo imaginario tenga la dirección indicada por el director, la obra cinematográfica

²⁷ La función poética según Roman Jakobson.

²⁸ A. Jaime, *Literatura y cine en España (1975–1995)*, Madrid, 2000, p. 31.

²⁹ *Ibidem*, p. 46.

permite a los espectadores vivir una experiencia íntima y única, tal como lo hace la poesía.

Viendo la obra de Enrique Nicanor somos testigos de la subida a la azotea de un hombre, que es Juan Ramón, pero convertido en protagonista. En primer lugar, porque es un actor que representa a Jiménez, en segundo lugar, porque no es el poeta del presente de la película, es el protagonista de las memorias, de un viaje sentimental que hace el moguerense cuando le entrevistan en 1956 y le preguntan por *Platero y yo*. Entramos con él en una luminosidad enorme y pasamos junto a un hombre elegante por las calles de Moguer, desempeñando el papel del burro y observando. Una voz, la voz del poeta, pero que no sale de la boca del personaje visto en la pantalla, cuenta varios episodios que tuvieron lugar en la villa andaluza, citando el libro. Observamos al hombre cuando entra en su casa natal y cuando luego pasa por las habitaciones, para abrir una puerta y moverse por una escalera sombreada. Lo siguiente que se muestra a los ojos del espectador es una imagen luminosa, impregnada de color blanco, acompañada de una melodía. El hombre sale de la escalera a la terraza. Puede parecer impertinente que el lector del texto cinematográfico tenga que tomar en cuenta la visión del director, en la que el tono tranquilo y la luz clara contrastan con lo deteriorado que está el edificio. Y, sin embargo, el movimiento vago del hombre, la música y la voz profunda que se dirige al burro introducen al espectador en el mismo mundo de la azotea, con su paisaje blanco, el torcer la cara por la luminosidad, el cubrírsele con la mano. Guiado por una música de coro angelical, el hombre cuyo traje es, aparte de las manchas en las paredes, el único elemento oscuro en la luminosidad de la azotea, da un par de pasos.

Ya en este fragmento se nos muestra el mismo impacto de los sentidos. Reforzados la imagen y el sonido, tenemos que imaginarnos el calor del sol, la singularidad del aire andaluz. No es frecuente en las películas que se cite el texto de la obra original entero, y sin embargo el director de *Platero y yo* recurre a la palabra, como si bien entendiera su importancia en Juan Ramón.

Una muestra todavía más explícita de que se trata de una obra poética es el hecho de que no se muestre al pie de la letra el contenido del fragmento del libro. No oímos el son de las mencionadas campanas, no se divisa la gente en las demás azoteas, el protagonista queda solo, alejado del resto del mundo, en un Moguer despoblado. Lo único que sugiere la presencia de la gente son los sonidos de la banda sonora, que muy suavemente dejan oírse al lado de la música siempre presente. Son unas risas, ladrido de perros, voces de gentes; todos en la lejanía, pero reconocibles. Hasta casi el final del fragmento, la cámara se centra en la figura del poeta: no observamos con él el paisaje, más bien le observamos a él a la hora de sumergirse en el sol del mediodía. Es una realización explícita de la interpretación de Francisco Javier Blasco: el entorno se nos muestra filtrado por la figura de Juan Ramón, al espectador no le interesan tanto los objetos del mundo extratextual, sino el yo lírico, su cara y luego su espalda y cabeza, cuando mira alrededor suyo. Incluso cuando el

objetivo de la cámara deja salirle del plano, la voz del poeta queda presente. Una panorámica horizontal³⁰ vuelve a la persona de Juan Ramón. El encuadre, aunque aparentemente dinámico —hay, pues, movimientos del personaje y de cámara— no deja de mostrar en realidad el mismo horizonte y el mismo hombre. Toda la relación entre el entorno y el poeta se desarrolla dentro del alma del hombre.

La fórmula de la película, es decir, la presencia continua del equipo de televisión, ruidoso, destructivo para el delicado ambiente del mundo interior del poeta, rompe la unidad de la escena. Cuando entran en la azotea el entrevistador, su asistente y todos los ayudantes, vemos violada la tranquilidad de la azotea. Incluso la música calla para subrayar el contraste. El espectador consciente puede, sin embargo, apreciarlo. El equipo de televisión se mueve en el mismo espacio fílmico que el poeta, pisa por los mismos azulejos de la azotea blanca, y todavía parece pertenecer al otro mundo, que nada tiene que ver con la poesía. No pueden, como no lo pueden hacer los ruidos cotidianos de Moguer, perturbar el alma del poeta, el cual sigue mirando hacia lo absoluto. No se lo impide la mirada minuciosa de la cámara, cuando el equipo se pone a filmar la escena de la lectura del último párrafo de “La azotea”. Inmediatamente, vuelve la música y los ruidos. Ver la cara del poeta a la hora de leer, y cuando cierra el libro, supone presenciar su contacto con lo transcendental.

Vemos como una imagen que parece al principio decir demasiado, vuelve a ser un fragmento de la poesía: un texto (y más estímulos), pero en el cual siempre se encuentra lo impronunciable, lo imposible de mostrar. ¿Dónde se sitúa la poesía en el fragmento de la película? Nos parece que en la obra cinematográfica más que nunca puede verse que la poesía no reside en las capas que pueden ser expuestas y destapadas, que reside más allá de las imágenes, de los sonidos y de las construcciones gramaticales del texto.

Tanto en caso de la prosa poética (o poesía en prosa), como en el caso de la transcripción poética del sueño y de la adaptación poética de un fragmento de prosa es posible que ya las primeras palabras, o primeros momentos de un poema³¹ o un párrafo introduzcan al lector-espectador en el mundo poético. El lector se encuentra dentro de una situación de comunicación muy específica: está claro que es la lengua lo que le introduce en la poeticidad, pero esta última no se limita solamente a la lengua. Parece que el misticismo del hecho poético, postulado por Juan Ramón, puede leerse de varias maneras. Una de ellas es el contacto con lo transcendental a través de la palabra poética. Otra, la interiorización de los fenómenos vistos y su poetización en el alma del poeta. Y, por último, lo que más se aleja de los límites de la poesía, la presen-

³⁰ Para los términos del ámbito cinematográfico, véase A. Costa, *Saber ver el cine*, Barcelona, 1997.

³¹ Para un ejemplo de poema en verso véase el poema *En el sopor azul e hirviendo de la siesta*, que en cierta medida es análogo a los fragmentos citados en el artículo, pero que por la temática no entró en el material del análisis.

cia de una poeticidad extratextual, a la que el lector puede aproximarse gracias a los elementos lingüísticos y extralingüísticos, la melodía y el ambiente de los textos. ¿Se acerca el lector a la comprensión del hecho poético gracias a la contemplación inspirada del texto y de la imagen? Seguramente puede darse cuenta de que no es la forma lo que decide la poeticidad, que la poesía no se encierra ni en el verso, ni en la prosa poética, aunque se basa siempre en la palabra. Los escritos de Juan Ramón Jiménez son una prueba de la existencia de lo inefable que él mismo comenta. Si no es posible describir la esencia de la poesía, sepamos por lo menos apreciar la clase impartida desde la azotea y captar de manera intuitiva lo inenarrable.

Referencias bibliográficas

ALVAR LÓPEZ M.

- 1983 “Juan Ramón Jiménez y la palabra poética”, en: *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. I, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 13–29.

BLASCO F.J.

- 1982 *La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CANO BALLESTA J.

- 1996 *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Madrid, Siglo XXI.

CARNERO G.

- 2005 “Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y viaje a la luna de García Lorca”, *Arte y Parte*, nº 56, abril–mayo, edición digital en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/1/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>.

COSTA A.

- 1997 *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós.

GARCÍA C.C.

- 1991 “Discurso Inaugural”, en: C.C. García (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropolos, pp. 6–12.

GÓMEZ TRUEBA T.

- 2003 “El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo”, *Hispanic review*, nº 3/2003, pp. 393–413, edición digital en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/acercade04.htm>.

JAIME A.

- 2000 *Literatura y cine en España (1975–1995)*, Madrid, Cátedra.

JIMÉNEZ J.R.

- 1957 *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar.
1997 *Platero y yo. Srebron i ja*, Wrocław, Wydawnictwo Waclaw Bagiński.

NICANOR E., MIRALLES M.

- 1955 *Platero y yo de Juan Ramón Jiménez*, España, RTVE.

PEDRAZA JIMÉNEZ F.B., RODRÍGUEZ CÁCERES M.

- 1993 *Manual de literatura española*, t. XI, *Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Pamplona, Cénlit Ediciones.

PUJANTE J.D.

1988 *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones.

ROMÁS M.I.

1983 “La primera persona narrativa en *Platero y yo*”, en: *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, vol. II, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 505–510.

Juan Ramón Jiménez: A lecture of “the ineffable” given from the terrace

Key words: Juan Ramón Jiménez — ideology of aesthetics — *Platero y yo* — limits of the poetry.

Abstract

Juan Ramón Jiménez is well known for his attempts to transgress the limits of the verse and for the insistence on the crucial significance of “the ineffable”. The aim of this article is to show different ways in which a “poetic fact” is being produced, and the message that three passages relating the same scene on the terrace bear.