

LOS JARDINES EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

(TRAS EL CRISTAL DESDE EL QUE SE MIRAN)

Teresa Gómez Trueba

Universidad de Valladolid

El jardín de tradición simbolista que aparece en tantos poemas de libros como *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903) o *Jardines lejanos* (1905) se ha identificado con los respectivos jardines del Sanatorio Castel d'Andorte, en Le Buscat (Burdeos), y del Sanatorio del Rosario, de Madrid, donde Juan Ramón Jiménez vivió en reclusión y aislamiento por aquellos años. Durante su estancia en el sanatorio francés escribió el primero de los libros mencionados y, en el madrileño, el segundo y parte del tercero, en el que además el símbolo del jardín estructura su contenido, dividido en tres partes tituladas respectivamente "Jardines galantes", "Jardines místicos" y "Jardines dolientes". Pero lo cierto es que los jardines están presentes en todos los libros de esta época temprana de su producción, pues hablamos de un símbolo muy recurrente en la obra de prácticamente todos los modernistas españoles. En los innumerables jardines que aparecen en la poesía de aquellos años encontramos una serie de elementos omnipresentes -la luna, la fuente, los senderos laberínticos, las estatuas, la verja, así como una extensa variedad de flores y plantas (lilas, acacias, jazmines, rosas, nardos, evónimos, arrayanes, lirios, rosas, almendros, araucarias, magnolios, tilos, chopos, plátanos, helechos...)- tomados mayoritariamente del Simbolismo francés. Mucho se ha insistido a este respecto en la influencia de Verlaine, cuya poesía empieza a leerse en España a finales del siglo XIX, sobre el joven Juan Ramón, quien incluso había traducido sus poemas para la revista *Helios* (n. 3, 1903). Evidentemente, y al margen de la relevancia de determinados jardines en la biografía del mismo autor, se trataba de jardines literarios, más cerca de la construcción mental que del lugar real, que funcionan como espejo en el que se mira el alma del poeta, existiendo entre ambos una relación ambivalente, de influjo recíproco.

Si, en ocasiones, el jardín conserva las reminiscencias de la armonía y la espiritualidad edénica y una carga simbólica de sensualidad y erotismo ("he visto en el agua honda / de la fuente, una mujer / desnuda [...] Todo era aroma de senos / primaverales", leemos en el poema XII de los "Jardines galantes"), en otras muchas se presenta en la forma de jardín abandonado y enfermo, correlato del alma del poeta, también enferma, al tomar conciencia de la inevitable fugacidad del tiempo. La infinidad de jardines abandonados, con árboles muertos, aguas estancadas y cubiertos de hojas secas, supusieron una recurrente respuesta modernista a la fe burguesa en el progreso. De alguna manera, aquella imagen, símbolo del hastío vital, venía a significar una reelaboración del mito del jardín edénico por parte del decadentismo finisecular. Así, en el poema VI del libro *Poemas mágicos y dolientes* (1909), titulado "Parque viejo", leemos:

Todo crece al descuido: los evónimos
sin talar, que se miran en el légamo
verdeluz; los rosales, cuyas rosas
cuelgan de los cipreses verdinegros...

El sol doliente vaga por el laberinto
como un príncipe enfermo;
hay finas telarañas irisadas
de rosa a rosa; el viento
juega con los jazmines
morados, que se mustian

en la hierba que borra los senderos.

¡Qué esencia penetrante
de fragancias podridas!

Entreabierto

está el jardín, y nadie sale, como
si fuera un cementerio.

[...]

El jardín simbolista es, casi sin excepción, un jardín solitario y silencioso (sendas solitarias, noches solitarias, estrellas solitarias, luna solitaria, fronda solitaria...), decorado perfecto para expresar aquel generalizado estado del alma, también solitaria, del poeta. Pero el jardín, en su soledad, es tanto refugio frente a la vulgaridad exterior, como quimera inaccesible y muda, que no responde a los anhelos del yo poético y deja en él una melancólica sensación de frustración. Asimismo, en ocasiones, se convierte en escenario de una amenaza, con la recurrente presencia del misterioso hombre enlutado que desde el jardín observa al poeta: “Alguna noche que he ido / solo al jardín, por los árboles / he visto un hombre enlutado / que no deja de mirarme” (poema XLII de *Aristas tristes*, 1903).

El jardín aludido en tantos versos del primer Juan Ramón nos remite a un *hortus conclusus* (jardín cerrado), un microcosmos a escala humana. Pero esa *heterotopía*, que diría Foucault, se sitúa fuera del tiempo cronológico; en ellos el tiempo pareciera haberse detenido. La sensación de atemporalidad va ligada a la ausencia de anécdota, de narración, a la general ausencia de figuras humanas y su devenir. La frecuente presencia estática de estatuas clásicas y silenciosas refuerza esa impresión. El jardín se muestra así como un mundo cerrado y autorreferencial. A este respecto, no ha pasado desapercibida la similitud entre los jardines juanramonianos y aquellos numerosos jardines que inmortalizara Santiago Rusiñol en sus pinturas. Expuso este su colección *Jardines de España*, en 1899, en París y, en 1903, publicó el cuidado volumen titulado *Jardins d’Espanya*. Por aquellos años, Rusiñol colaboró en la revista fundada por Juan Ramón, *Helios*, y, como otros tantos escritores, también el muguereño escribió un poema directamente inspirado en la obra del pintor catalán, titulado “A Santiago Rusiñol: Por cierta rosa (En su libro *Jardines de España*)”. Pero, más allá de la evidente influencia del pintor de los jardines sobre tantos poetas y prosistas del Modernismo español, quisiera destacar el hecho de que, en esta primera etapa de su poesía (la que aproximadamente va desde los primeros libros de 1900, hasta la publicación del *Diario de un poeta recién casado*, en 1916), Juan Ramón pareciera enfrentarse a la contemplación y descripción del jardín como quien contemplara o describiera un cuadro. Así, con extraordinaria frecuencia, el yo poético observa el jardín desde la ventana o balcón de su habitación. El poeta abre y cierra estos una y otra vez con la única intención de asomarse a él, en actitud que recuerda a la de quien contempla un cuadro enmarcado, siendo consciente de la irrealidad de lo contemplado:

Cristal que das al jardín,
cristal celeste, yo hablo
sobre ti, como si hablara
sobre un espejo de encanto;

pues tu paisaje, a los sonos
de la tarde y del piano,
es un paisaje de fondos
adormidos y fantásticos [...] (Poema LXI de *Jardines lejanos*)

En otoño de 1913, tras siete años de aislamiento en Moguer, Juan Ramón regresó a Madrid para vivir en la Residencia de Estudiantes, situada primero en la calle Fortuny. Después colaboró activamente en la construcción de la nueva sede en el llamado Cerro del Viento, que él rebautizó en su obra como “La colina de los chopos”. Curiosamente, fue Juan Ramón quien se encargó de trazar el llamado Patio de las Adelfas, más tarde conocido como el Jardín de los Poetas, situado entre el primero y segundo pabellón. Allí mandó plantar cuatro anchos marcos de bojés, traídos de El Escorial, y en el centro tres grandes adelfas rojas y una adelfa blanca.

En los libros de poesía en verso que Juan Ramón publicó tras el *Diario*, durante la llamada “etapa intelectual” de su obra, el jardín ha perdido ya todo su protagonismo anterior. Sin embargo, durante la segunda y tercera década del siglo XX, trabajó también incansablemente en numerosos proyectos de libros de prosa poética que nunca llegó a publicar en vida. En relación con el tema que nos ocupa, entre todos ellos, destaca la serie de libros que primero tituló *La colina de los chopos* y más tarde *Libros de Madrid*, inspirados originalmente en su experiencia intelectual y vital en la Residencia de Estudiantes, pero que fueron evolucionando para albergar más contenidos relacionados con las dos décadas siguientes de su vida en la capital. Las prosas destinadas al volumen *Libros de Madrid* dedican especial atención a cuestiones arquitectónicas o urbanísticas de la ciudad, en las que naturalmente los parques tendrán un lugar destacado. Especialmente el libro titulado *Soledades madrileñas* resulta muy revelador en relación con el uso del motivo del jardín o, mejor ahora, del parque público y urbano. Entre otras, allí encontramos varias prosas dedicadas al parque de El Retiro: “Bruma y oro en El Retiro”, “Mayo en El Retiro (Soledad)”, “Violetas y mirlos”, “Apunte de primavera en El Retiro”, “*Reina que se va* (apunte de verano en El Retiro)”, “Rey del Retiro”, “El Retiro” o el poema sin título que comienza “Nunca he visto tristeza más hermosa que la del Retiro aquella tarde...”. En estos poemas en prosa la estética simbolista de sus jardines de juventud ha dejado paso a una mirada que ya recuerda mucho más a la de los pintores impresionistas. En el poema titulado “El Retiro”, las hojas de los olmos del parque, “en la penumbra fresca de la tarde transparente [...] ya no son más que el exaltado sostén del color y la luz”. El mismo hecho de describir una y otra vez escenas contempladas en el mismo parque de El Retiro recuerda a las populares series pictóricas de los impresionistas franceses, como Monet, que se afanaban por captar los diferentes matices de luz y color en distintos momentos del día o en diferentes estaciones del año. Asimismo, en estas prosas que recrean sus paseos solitarios por los parques y calles de Madrid se recurre con frecuencia a una técnica descriptiva basada en el perspectivismo: frente a la estática contemplación del jardín desde la ventana vista en sus libros de juventud, se alterna ahora el punto de vista de la visión para contrastar lo contemplado (desde aquí, desde allí, desde arriba, al fondo etc.), en un intento de plasmar la inestabilidad, irrealidad podríamos decir, del referente (en este caso el parque) observado. Asimismo, esta colección de poemas en prosa se presenta como “Apuntes”, leves y discontinuos brochazos de una estética abocetada, muy conscientes de la fugacidad del instante: “¡Hermosura exactamente contenida, detenida no importa donde, ni si nueva o decadente! ¡Éstasis del instante existente, y por lo tanto, eterno!”, escribirá en otro “apunte” sin título tomado en uno de sus paseos por los parques de Madrid. En definitiva, tanto o más que la propia realidad del parque, sus árboles, sus flores, sus fuentes o estatuas, es ahora la mirada del poeta sobre ella la que adquiere el principal protagonismo. El poema se convierte entonces en un heroico intento de desentrañar la realidad invisible que se esconde tras la realidad visible del parque, de descubrir el parque que habita dentro del parque.

Especialmente interesante resulta un poema dedicado, no a El Retiro, sino al también madrileño Parque del Oeste, uno de los primeros parques públicos de la ciudad, construido entre 1903 y 1905:

ESTA RADIANTE BELLEZA

No puedo decidirme. Vuelvo despacio, subiendo a torpes pasos lentos, sin ritmo, con entrada en la tierra, esta grata cuesta amarilla de este solitario Parque del Oeste, tesoro del Madrid posible. Voy pasando las breves y densas sombras moradas, con mis ojos colgados, como suyos, en el redondo paisaje completo de las doce, que se va quedando palpitantemente atrás.

Bajan las laderas suaves, verdes de nueva hierba otoñal y blanquiazules aún de cálices tiernos, al riachuelo azul, que salta y casi habla hondo y lejos, atropellando nubes blancas espejadas, entre olmos y chopos invertidos en cuya sombra intacta real el aire puro es manjar sabroso. ¡Vallecillo solitario! (¿Y los pájaros, dónde están? ¿En ninguna de las copas descendentes hay un pájaro tranquilo?) Y en lo alto de las lomas, entre los aromáticos pinos jugosos de sombra verdeoro, un cielo celeste transparente se aleja de veras a su infinito.

Me paro una vez y otra. ¿Cómo irme, cómo dejar sola esta radiante belleza, que si yo no la veo no la ve nadie, que no se ve (¡árboles, agua, ¿y los pájaros, dónde están?, cielos ciegos!), que no se ve a sí misma?

Ante la imposibilidad del paisaje del parque, redondo y completo de las doce, de verse a sí mismo, el poeta se resiste a abandonar ese espectáculo de radiante belleza, ya que solo su mirada, su palabra poética en realidad, es capaz de hacerla realidad. Pero esa realidad, como la de las nubes y los troncos de los árboles espejados en el agua, no es más que un artificio. La naturaleza y los seres que la contemplan están a la vez en la realidad y en el reflejo de esa realidad en el agua, de la misma manera que el poema o el cuadro - como el agua- también reflejan o representan a esa misma realidad. De alguna forma, el motivo del parque adquiere aquí una dimensión metarreferencial. Es de la mirada del poeta de lo que se está hablando, más aún, de la relación del lenguaje poético con las cosas nombradas. ¿Existen estas si el poeta no las nombra?

En 1929 Juan Ramón Jiménez se instaló junto a su esposa Zenobia en un piso de la madrileña calle Padilla, donde vivió hasta su salida de España en 1936. Casualmente desde las ventanas de aquel piso podía verse el mismo jardín del Sanatorio del Rosario que tantos versos había inspirado en su juventud a comienzos del siglo. Dos etapas en su creación y dos perspectivas distintas desde la que se contemplaba el mismo jardín. Pero su estética y su forma de mirar la realidad eran ya muy diferentes. En *La deshumanización del arte* (1925), Ortega y Gasset, quien tanto influyó en Juan Ramón Jiménez, recurrió a una afortunada metáfora en la que la realidad era reemplazada por un jardín para explicar el arte de las Vanguardias.

Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. [...] Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.

Si cuando escribió *Jardines lejanos*, ya intuía el joven poeta que en realidad sus poemas hablaban del “cristal que da al jardín”, dos décadas después, dejada ya atrás la estética del decadentismo finisecular (“esa reina fastuosa de tesoros”), se esforzó como

pocos poetas de su generación en acomodar su visión al vidrio (el lenguaje), para progresivamente ir desentendiéndose del viejo jardín decadente que desde la madurez no podía ya sino recordar como manido artificio. Porque qué es un jardín sino el resultado de la conversión y domesticación de la naturaleza, una escenografía de perspectiva perfecta (la luna, las flores, la fuente, los senderos, las estatuas...), la recreación artificiosa del paisaje a escala humana. Aunque, para qué negarlo, es en su puro artificio donde radica gran parte de la fascinación, el encanto y la belleza de los jardines (y de la misma poesía también). Un desesperante oxímoron se encierra en la artificiosidad de la propia naturaleza que es la esencia de todo jardín. Juan Ramón lo supo muy bien y de ahí esa titánica e incansable lucha por encontrar “la transparencia, dios, la transparencia”, que sostuvo toda su creación poética.