

VALORACIÓN ESTILÍSTICA DE VARIANTES: LAS BALADAS DE PRIMAVERA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL*

Universidad de Sevilla

Resumen:

Nos planteamos la evolución de un poemario clave de Juan Ramón Jiménez, *Baladas de Primavera* (1910), la obra gemela a *Platero y yo* en su tono creativo, desde su contexto inicial de escritura (1907) y a través de varios estadios textuales que nos llevan hasta los momentos finales de reformulación poética (1953/4). De este modo, y a partir de una mínima teoría ecdótica aplicada a la poesía contemporánea, podemos seguir la correspondencia entre *cosmovisión y resolución estilística* y, por tanto, todo el hilo conductor del universo poético juanramoniano en expansión. Ensayamos una metodología de análisis de variantes, considerando las restricciones que impone el texto de partida, basándonos en las categorías modificativas arisototélicas.

Palabras-Clave:

Poesía contemporánea - Cosmovisión - Resolución estilística - Variantes - Estadios textuales - Análisis lingüístico - Métrica - Fonoestilística - Morfosintaxis - Semántica.

Resume:

Nous nous sommes posés comme objet d'étude l'évolution d'un recueil de poésie clé de Juan Ramón Jiménez, *Baladas de Primavera* -1910-, ouvre jumelle par le ton créatif de *Platero y Yo*, depuis son contexte initial d'écriture -1907- et à travers les différents stades textuels qui nous conduisent jusqu'aux derniers moments de la reformulation poétique -1953/1954-. De cette façon, et à partir d'une théorie ecdotique minime appliquée à la poésie

* Doctor. Prof. Titular de Literatura.

contemporaine, nous pouvons suivre la correspondance entre la *cosmovisión* et la *résolution stylistique* et par conséquent, tout le fin conducteur de l'univers poétique de Juan Ramón Jiménez en expansion. Nous mettons à l'essai une méthodologie d'analyse de variantes, en tenant compte des restrictions imposées par le texte de départ, et en nous basant sur les catégories modificatives aristotéliques.

Mots-Clés:

Poésie contemporaine - Cosmovisión - Résolution stylistique - Variantes - Stades textuels - Analyse linguistique - Métrique - Phonostylistique - Morphosyntaxe - Sémantique.

Abstract:

We are dealing the evolution of a vital book of poems by Juan Ramón Jiménez, *Baladas de Primavera* (*The Ballads of Springs, 1910*), a book which bears a marked resemblance to *Platero y yo* in regard to its creative tone. We will study this book from the time of composition (1907) through various stages of textual analysis which will bring us up to the final poetic formulations (1953/4). In this way, and after a minimum of applied ecdotic theory to contemporary poetry, we can trace the connection between *cosmovisión* and stylistic resolution and consequently, the complete conducting owed in the development of the poetry of Juan Ramón Jiménez. The methodology used an analysis of variants, a consideration of the initial restrictions imposed by the text basing on the Aristotelian modifying categories.

Key Words:

Contemporary poetry - Cosmovision - Stylistic resolution - Variants - Textual Stages - Linguistic Analysis - Metrics - Phonostylistics - Morphosyntax - Semantics.

Las *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez fueron gestadas en un paréntesis de tranquilidad y sosiego proporcionado - tras el profundo abatimiento en que había caído el poeta a su regreso a Moguer (1905) - por la experiencia de la primavera de 1907 y el reencuentro con el amor (Blanca Hernández Pinzón). El proyecto inicial incluye, además de las *Baladas, Platero y yo* y *Otoño amarillo* (esta última "sección" nunca llegó a publicarse). Es al proyecto, y no a los poemas que hoy conocemos como *Baladas de primavera*, al que el poeta se refiere en la nota autobiográfica "Habla el poeta" de *Renacimiento*. Poseemos, por tanto, un dato externo para pensar que *Platero y yo* se comenzó a componer en 1907 y no en 1906 como posteriormente sostuvo el poeta y creyó la crítica. Así, algunos datos de *Platero* pueden iluminar las circunstancias creativas de *Baladas*:

a) en estos poemas, también la "alegría y la tristeza son gemelas", aunque con una resolución estilística armónica;

b) surgen, como *Platero*, del reencuentro con Moguer y el contraste entre el pasado y el presente; de la experiencia del campo y de sus gentes (aunque en las *Baladas* la presencia de hombres y mujeres es prácticamente nula);

c) se articulan en la doble dimensión de la evocación del pasado y la contemplación de la naturaleza presente ¹.

Encontradas las claves definitivas de resolución estilística de su personalísima cosmovisión en *Diario de un poeta recién casado* (1916), Juan Ramón decide proyectarlas sobre su obra anterior en un largo "proceso de rescate" en el que se "reviven" los poemas. El primer fruto de este proceso corrector y selectivo es la *Segunda Antología* (preparada desde 1918). A ella llegan, en proporción más alta que en otros poemarios, composiciones procedentes de *Baladas* (cuatro), a las que se añaden otras nuevas, desconocidas hasta entonces por nosotros (seis), algunas de las cuales es posible que sean posteriores a 1907.

Desde 1923 hasta 1936 Juan Ramón no publica un solo libro nuevo. Su producción, en gran parte "revivida", aparece en forma de cuadernos y hojas sueltas. En ellos no olvida los poemas de *Baladas* y nos ofrece cuatro, tres de ellos aparecidos en la edición de 1910 y uno totalmente nuevo. Ninguno de ellos recogido en la *Segunda Antología*.

A comienzos de la década de los treinta, Juan Ramón trabaja febrilmente en un proyecto de edición de su obra completa que se matiza continuamente. Sabemos, por sus conversaciones con Guerrero Ruiz, que, cuando en 1931 piensa dar "un libro antiguo y otro nuevo" a la imprenta, elige las *Baladas* como el primero de los antiguos. Corrige poemas, añade otros nuevos, incorpora otros inicialmente pertenecientes a otros poemarios y ofrece a la obra una estructura tripartita, que parece alejarse del espíritu compositivo inicial. Destina más de 90 poemas al proyecto, que no llega a consumarse. *Canción* (1936) testimonia el profundo proceso corrector a que ha sometido las *Baladas*, de las cuales nos ofrece, al menos, veinticinco, algunas de ellas nuevas.

En los paréntesis de lucidez y laboriosidad que se extienden a lo largo de sus últimos años de vida, corrige angustiosamente. Fruto de estas correcciones es la reciente edición de *Leyenda*, en cuya sección dedicada a las *Baladas del Monsurio* se editan veintinueve poemas, todos ellos testimoniados en estadios anteriores.

La recensión de todas estas ediciones, así como de otras en que aparecen poemas de las *Baladas*, nos ha permitido establecer cinco estadios textuales:

- . *Baladas de primavera* (1907; publicado en 1910).
- . *Segunda Antología poética* (1918; publicada en 1922).
- . *Cuadernos* (posiblemente 1923, publicado -*Unidad*- en 1925).
- . *Canción* (1935; publicado en 1936).
- . *Leyenda (Baladas del Monsurio)*, posiblemente 1953, publicado en 1978) ².

1 Sobre la etapa muguereña, cf. M.A. VÁZQUEZ MEDEL, *El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Caja Rural, Sevilla, 1982.

2 La recensión completa de los estadios textuales, así como la configuración definitiva del proyecto, en nuestro estudio introductorio a J.R. JIMÉNEZ, *Baladas del Monsurio*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1989. En adelante utilizamos las siguientes abreviaturas: BP, *Baladas de Primavera* (1910); SA, *Segunda Antología Poética* (1922); Cuad., *Cuadernos* (1925); C, *Canción* (1936); BM, *Baladas del Monsurio* (1953, 1978).

Estos cinco estadios responden a tres momentos de creación y recreación que cubren los siguientes años:

- . creación inicial: 1907 (estadio textual 1)
- . primeras correcciones: 1918-1925 (estadios textuales 2 y 3)
- . últimas correcciones: 1931-1953... (estadios textuales 4 y 5).

Según los testimonios de las *Baladas* sería inútil establecer, estilísticamente, divisiones entre la producción de los últimos años en Madrid y la producción en América.

Juan Ramón, a partir de su larga experiencia correctora, elabora una somera teoría de *sus* correcciones, que se ve confirmada por el análisis concreto de ellas. Los aspectos más destacables son los siguientes:

a) toda corrección debe perfeccionar el texto, pero no hacerlo perfecto, aunque se pudiera; con ello se fundamenta la sucesión de estadios correctores;

b) muchas correcciones surgen imprevisibles a partir de experiencias concretas;

c) sin embargo, el proceso corrector es un "trabajo" que requiere la objetivización de lo escrito, la distancia con lo creado;

d) las correcciones intentan restituir la "realidad" al texto, eliminando lo superfluo (el camino hacia la "desnudez"), pero respetando "la idea, el sentimiento, el sentido, el carácter, el acento" y "dejando su verdad a cada cosa"; resaltando "la verdad como contraste";

e) existe una correspondencia entre la teoría correctora y la visión de la existencia: vivir es también "revivir"; crear, "recrear";

f) la potenciación de sensaciones, por encima de lo conceptual, preside todo el proceso corrector: no se arrastrará sólo la palabra, "sino la oración entera" ³.

Toda corrección, realizada en momentos distanciados de la creación, comporta un cambio de la organización textual y, con ello, del plan inicial. La progresividad de la cosmovisión personal (acumulación de experiencias), sus matices con respecto a la visión de la realidad que caracteriza las escrituras anteriores, preside el proceso. Sin embargo, el plan creativo inicial y las modificaciones posteriores imponen ciertas restricciones a la introducción de variantes, testimonios para captar la evolución de una conciencia estética en despliegue continuo.

La organización fonético-fonológica y métrica de los textos es una de las restricciones que con mayor fuerza se impone. El poeta ha de someterse -así lo acepta- a unas características de ritmo y rima que exigen de las variantes ciertas condiciones reseñadas con amplitud más abajo. A su vez, la transgresión de las restricciones, la flexibilización de ellas, traza una línea divisoria entre los estadios 2-3/ 4-5. En aquéllos predomina un mayor respeto a la porción final del verso, el respeto de rimas a través de la "isorrimia" de los elementos conmutados; igualmente, se intenta respetar los ritmos fijados desde el primer estadio textual. En C. y BM., por el contrario, ese "arrastré de la oración entera", con frecuentes sustituciones de versos íntegros, adiciones de estrofas y eliminación de versos, nos revela una mayor libertad correctora que intenta "desnudar" de lo anecdótico los poemas.

³ Sobre el proceso corrector, cf. M.A. VÁZQUEZ MEDEL, "Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano", en *Actas del Congreso de Juan Ramón Jiménez*, Excma. Diputación Provincial, Huelva, 1983, págs. 589-617.

En el nivel morfosintáctico, el equilibrio de sustantivos, verbos y adjetivos, así como las características de su combinatoria distribucional, son respetados en las correcciones posteriores; la elemental sintaxis es subrayada en las modificaciones textuales a través de la eliminación de nexos. Todos los elementos que producían una enfatización excesiva han sido mitigados, fundamentalmente en los estadios textuales 4 y 5, con lo que la sensación estilística de serenidad alcanza altos niveles.

Las grandes modificaciones del proceso corrector se dan en el nivel de organización semántica de los poemas. Aquí se nos confirma la peculiaridad correctora de la literatura contemporánea, que tiende a la intensificación de los valores estéticos, por encima de los conceptuales. Existe una clara tendencia dialéctica de intensificación y concreción del pasado y, a la vez, de ansias de intemporalidad. Cambios en el cromatismo, en los contenidos de las adscripciones, en los elementos selectivos que nos ofrecen una naturaleza real, son los más destacables a nivel semántico.

A la vez, el poeta huye de construcciones y formas sintácticas adverbiales, pronominales y conjuntivas, propias del lenguaje literario, aproximándose a la lengua coloquial, e intenta rehuir las formas de significado que comportan una fuerte "literarización". Este camino alcanza su meta en C. y BM.

Aproximación externa al proceso corrector.

En un trabajo anterior⁴ hemos tenido ocasión de exponer los principios teórico-prácticos que presiden todo proceso de corrección. Sintetizamos algunos planteamientos que pueden ser de utilidad en nuestro análisis:

a) El texto literario -y cualquier texto artístico en general- ha de ser considerado como "conjunto textual", integrado por las relaciones de cada elemento constitutivo con todos los demás y de todos ellos con la globalidad textual. Todo texto es, por tanto, una realidad cerrada, acabada en sí, aunque mantenga un constante intercambio con otros factores extratextuales. Sin embargo, no hay estatismo textual, sino dinamización interna y operatividad hacia el exterior.

b) Toda modificación introducida en un texto, por mínima que sea, implica una alteración, hasta tal punto que podemos hablar, de alguna manera, de un conjunto textual nuevo, con nuevas relaciones en su interior.

c) El paso de un conjunto textual "A" a otro "B" en virtud de la introducción de variantes es una proyección que puede implicar dos o más de las siguientes operaciones:

1) mantenimiento de un número elevado de elementos en identidad, que constituirán la base de comparación textual;

2) supresión de uno o más elementos del conjunto "A" en el conjunto "B";

3) presencia en "B" de elementos ausentes en "A": adiciones textuales;

4) conmutaciones o cambios de orden en los elementos de "B" en relación con "A";

⁴ "Variantes textuales y funcionalidad escénica en *Luces de Bohemia* de Valle Inclán", en M.A. VÁZQUEZ MEDEL, *Introducción crítica a la lectura*, Alfar, Sevilla, 1989.

5) sustitución de un elemento de "A" por uno nuevo de "B", que, en el proceso textual, conserva ciertas relaciones latentes con el elemento que ha llegado a suplir ⁵.

Estas consideraciones sobre los elementos son extensivas a las relaciones entre ellos, que pueden cambiar sin que ningún elemento sufra transformación, pero no pueden permanecer idénticas si efectuamos alguna de las tres operaciones que introducen rasgos distintivos en el nuevo estadio textual.

¿Qué novedad puede suponer este planteamiento en relación con los ya existentes en torno a todo proceso corrector?. Parece que, en principio, ninguna. Omisiones, adiciones, cambios y sustituciones han sido siempre las variantes señaladas en toda edición rigurosa. Sin embargo, ahora colocamos la interactividad textual en el centro de todo cambio, y no sólo consideramos la variación de tal o cual elemento, sino, sobre todo, de las relaciones en el texto...

Se trata de insistir, una vez realizado cualquier análisis, en la reintegración de la totalidad.

Sin embargo, esta consideración formal del proceso corrector ha de completarse con una inevitable referencia a lo que subyace en él. W.D. Mignolo, tras distinguir "plan, imagen y emisión", afirma:

"Estamos acostumbrados, por los estudios filológicos, a ver cómo un autor -en el lapso de algunos años- corrige sus escritos. En estos casos podemos decir que ha ocurrido un cambio en la imagen (acumulación de nuevos conocimientos) que ha producido un cambio en el plan, pero que -a la vez-, en la corrección del manuscrito, ha controlado a la imagen" ⁶.

Si reflexionamos un poco, es precisamente esto lo que ha afirmado Juan Ramón, de diversas maneras, en las declaraciones anteriormente recogidas: la acumulación de nuevas experiencias, ese "llevar con nosotros el texto", obliga, cuando accedemos de nuevo a él, a incorporar las nuevas perspectivas estéticas y éticas, sujetándonos, sin embargo, a los caminos anteriormente trazados, que han llegado a hacerse immanentes al texto mismo.

Por ello, las variantes textuales son indicio claro del cambio de *imagen* -cosmovisión, preferimos nosotros- que se ha operado en el autor, desde que escribiera el texto. Se trate algo más que de meras consideraciones estilísticas; ahora podemos entender por qué Juan Ramón prefería hablar de "revivir" en lugar de "corregir".

Vamos a insistir ahora en ese control que ejerce el texto ya existente en la cosmovisión del autor cuando se acerca a él para "reapropiárselo", para corregirlo...

Los procesos de corrección son distintos en prosa y verso, porque prosa y verso suponen -no vamos a insistir ahora en ello- formas distintas de situarse frente al hecho literario⁷. Las restricciones son mayores si el texto en verso está sujeto a las exigencias de ritmo y rima -como ocurre en nuestro caso- y el autor está decidido a respetarlas.

Adiciones, supresiones y cambios estarán sujetos, en *Baladas de Primavera*, a las estructuras métricas prefijadas: una palabra tendrá que ser sustituida por otra u otras del mismo

⁵ En el fondo, las modificaciones textuales se atienen a las cuatro grandes categorías modificativas aristotélicas. En su formulación latina: *adiectio, detractio, immutatio, transmutatio*.

⁶ MIGNOLO, W.D.: *Elementos para una teoría del texto literario*. Crítica, Barcelona, 1978, pág. 300.

⁷ LÁZARO CARRETER, F.: *Poesía y prosa*. Conferencia pronunciada en el "III Ciclo de comentarios lingüísticos de textos", organizado por el Departamento de Lengua Española de la Facultad de Filología de Sevilla. Marzo, 1981.

número de sílabas y grupos rítmicos; se podrá añadir -en el contexto de una estrofa o un verso- cualquier elemento que no perturbe la cantidad silábica, y, por ello, deben ser compensadas con adiciones o cambios que introduzcan mayor número de sílabas...

Todo ello lo analizaremos detenidamente a continuación. Baste, por ahora, lo dicho como ejemplo de unas restricciones que, de forma evidente, impone el plan a la nueva cosmovisión del escritor.

¿Qué tipo de variantes predominan en las correcciones juanramonianas? Desde la experiencia que nos proporcionan las *Baladas* tenemos que afirmar que, evidentemente, varían de un poema a otro. Sin embargo, existen líneas generales bien establecidas:

. Si prescindimos de los casos en que Juan Ramón elimina estribillos o partes de ellos para hacer "asimétrico" el poema, hemos de concluir que las supresiones son mínimas: se dan en el interior del verso o la estrofa, compensadas siempre por adiciones o cambios;

. Las adiciones son, en cambio, más numerosas, y aparecen en unidades mayores de verificación: nuevas estrofas que parecen aproximar el poema a las circunstancias de creación que lo originaron;

. Los cambios, en los límites establecidos por la estructura textual, constituyen la base de las variantes, y el mejor índice para acceder a la evolución estética que, en sucesivos momentos, se opera en el poeta.

Hemos de tener en cuenta, en las páginas que siguen, que los elementos de juicio que tenemos son distintos en cada caso, y que cada estadio textual está matizado por sus especiales circunstancias: así los testimonios de la *Segunda Antología*, vienen determinados por la selección y, más aún, los tres poemas presentes en *Cuadernos*. Resultará sintomática la elección de un poema u otro: no podemos ofrecer el mismo valor a un poema presente en el primer estadio textual y posteriormente rechazado, que a todos aquellos que aparecen en *Baladas del Monsurio*, que han recorrido varios momentos de elaboración.

La valoración de los cambios textuales en Juan Ramón tendrá que ser distinta, según el momento en que "recree" los poemas. Precisamente a ello tiende el presente trabajo.

En todo caso, será útil un estudio de las variantes, según su incidencia en cada uno de los niveles lingüísticos constitutivos del texto, con las oportunas matizaciones según el momento en que se efectúe el cambio. Ello nos permitirá, posteriormente, una clasificación más precisa de la técnica correctora en los momentos-clave fijados: 1918/9 - 1923//1931 - 1953 ...

Análisis de las variantes textuales desde el nivel fonético-fonológico de la constructividad textual.

Si, en todo caso, resulta compleja la aplicación práctica de la distinción metodológica plano de la expresión/plano del contenido, signifiante/significado, en poesía esta posibilidad se ve abocada al absurdo. Estamos de acuerdo con Lotman cuando afirma que

"Las repeticiones fónicas pueden establecer conexiones complementarias entre las palabras, introduciendo en la organización semántica del texto coopciones expresadas de un modo menos claro o, en general, ausentes a nivel de lengua natural" ⁸.

⁸ LOTMAN, Y M.: *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1978, pág. 139.

"La estructura fonológica que en la lengua natural pertenece al plano de la expresión pasa, en poesía, a la estructura del contenido, creando posiciones semánticas inseparables del texto dado"⁹.

A pesar de ello, y como procedimiento, puede ser útil un breve análisis de las variantes desde el nivel fonético-fonológico.

Variantes a final del verso: la restricción de la rima.

Uno de los elementos del plan creativo que preside cada estadio textual, que más fuertemente se impone a la posibilidad de introducir variantes, es la rima. La coincidencia total o parcial de sonidos desde la última vocal acentuada en cada verso ha de ser respetada, o implicará nuevas variantes, a fin de reinstaurar rimas nuevas. Las posibilidades, en este caso, pueden ser:

a) Conservación íntegra de la porción final del verso, introduciendo variantes en posiciones no relevantes (interiores) para el paradigma de la rima. Así, por ejemplo, en la "Balada del mar lejano", casi todas las variantes se dan en el interior del verso, pero no en posición final:

BP: *despiertan* todos los caminos

C: *se mueven* todos los caminos

BM: *esperan* todos los caminos

BP: ¡qué *limpio* estás entre los pinos!

C/BM: ¡qué *nuevo* estás entre los pinos!

BP: de *soles?* Ciegan los caminos

C/BM: de *granas?* Ciegan los caminos

BP: ¡qué *alegre* estás sobre los pinos!

C/BM: ¡qué *loco* estás entre los pinos!

BP: ¡qué dulce estás *entre* los pinos!

C/BM: ¡qué dulce estás *bajo* los pinos!

Los ejemplos se pueden multiplicar. Recordemos que nos referimos sólo a los finales de verso con operatividad funcional para la rima. Aquellos en que la composición que introduce la rima no es pertinente, poseen mayor libertad de modificación.

b) Sustitución de una palabra en el paradigma de la rima por otra que se inserta en el mismo paradigma, a fin de no romper la secuencia de rimas; en el mismo poema citado:

BP: La fuente aleja su *sonata*

SA: La fuente aleja su *cantata*

"Balada de almoraduj" / "Almoradú del monte":

BP: más que Rocío, que Estrella y que *Francina*

Cuad.: más que el rocío, la estrella y que la *harina*

⁹ Ibid., pág. 143.

La rima consonante en *-ina* ha quedado preservada, al sustuir "Francina" por una palabra que rima en consonante con ella y con toda la serie.

"Balada del prado con verbena"/"El campo con verbena":

BP: blanca, desnuda, radiante de *ilusión*

Cuad.: clara, gloriosa, radiante de *pasión*

"Balada triste del pájaro lejano"/"El pájaro libre":

BP: Yo estoy aquí, *solitario*

C: Yo, mientras, ¿no me *levanto*?

Se ha tenido especial cuidado en que la palabra que ocupe el lugar de "solitario" conserve con ella, y con toda la serie, la rima asonante en *a-o*. Así, en el mismo poema:

BP: de cristales *encantados*

C: de espejos de mil *encantos*

BP: el mar brillará, *temblando*

C: el mar entrará *oleando*

BP: yo estoy aquí en *solitario*

C: yo no me decido. *Vago*

Esta "Balada triste del pájaro lejano" es, como vemos, una magnífica ejemplificación de esta posibilidad de sustitución de una palabra que se encuentra en posición pertinente para la rima, por otra que se inserte en el mismo paradigma de coincidencia fónica a partir de la última vocal acentuada. Pero también lo es del caso anterior: cambio de todo el verso, excepto la porción final:

BP: y *los románticos* cuadros

C: *sueñan los pálidos* cuadros

BP: *estarán llenos* de pájaros

C: *se dilatarán* de pájaros

c) Si la porción final del verso (con pertinencia para la rima) se sustituye por otra con distinta rima, este cambio ha de inducir a otros elementos que se encontraran rimando con el que ha sido eliminado:

"Balada de la mañana de la cruz":

BP: Flauta y tambor sollozarán de amores

• • • • •

jella será la virgen de las flores

SA: Alegran flauta y tambor nuestra bandera

• • • • •

¡mi novia es la virgen de la era

Al sustituir la rima consonante en -ores por -era, han tenido que cambiarse los dos elementos de la correlación.

"Balada del poeta a caballo":

BP: La alameda está de oro

• • • • •

del sol, la hace ensueño y lloro

SA: Se está la orilla dorando

• • • • •

del sol, la deja soñando

d) En ocasiones los cambios introducidos en la porción final del verso tienen por función intensificar las redes de rimas secundarias. Así, en "El río feliz"

C: Besan las ondas,
no hay timonel.
¡Qué hermosa la tarde!
¡Ay barcas quietas
en agua luz!
¡Qué hermosa la tarde!

Pasa a ser en BM: Las ondas *besan*
no hay timonel.
¡Qué hermosa la tarde!
¡Ay barcas *quietas*
en agua luz!
¡Qué hermosa la tarde!

Se ha introducido una asonancia entre *besan/quietas*, paralela a la que existe, en las dos primeras estrofas del poema entre *barcas/blancas*.

e) Por último habrá que afirmar que no existe un solo caso en que la introducción de variantes haya comportado la pérdida de rima.

Los casos más frecuentes, entre las posibilidades apuntadas, son el primero y el segundo, como se podrá comprobar a través de una somera lectura de variantes.

La cantidad de sílabas en el verso

En todas las circunstancias anotadas anteriormente, se produzcan en el verso adiciones, omisiones, sustituciones: haya o no cambio en su porción final, se nos presenta como regla general la conservación del mismo número de sílabas en los versos modificados, con respecto a los estadios textuales anteriores. Veamos, en una variada muestra, que el principio es riguroso:

"Balada triste de la primera novia":

BP: Sobre la plaza de mi pueblo

BM: Sobre las plazas de mi pueblo

BP: que, de otra plaza, voló al cielo

BM: que de otra plaza subió al cielo

(En este último ejemplo tenemos un caso sintomático de aquellas sustituciones en que, sin tener un lugar relevante en la estructura de la rima del poema, se conserva el paralelismo acústico entre las palabras conmutadas. Puede pensarse que, en esta ocasión se debe a los morfemas verbales. Y es cierto. Pero también podía haber sustituido el poeta "voló" por "se fue").

"Balada triste y equívoca de primavera" / "Por la calle nueva":

BP: ¡y, sobre el portal, / la celeste estrella

BM: y sobre el portal la húmeda estrella

BP: y el viento y la lluvia / jugaban con perlas...

BM: ¡y/ el viento y el agua jugaban con perlas.

(En el último ejemplo, la omisión de la conjunción inicial no varía el recuento silábico, ya que formaba sílaba métrica con el artículo siguiente; el cambio de *la lluvia* por *el agua* introducirá una ruptura de la sinalefa entre *viento y*, ya que la nueva agrupación será *y el*. Conserva, no obstante, el verso, el mismo número de sílabas).

No es necesario que las palabras conmutadas tengan el mismo número de sílabas: basta con que, contextualmente, se produzca el equilibrio cuantitativo del verso. Así en "Calle de los marineros", tenemos un ejemplo ilustrativo:

P: ojo azul, guedeja de oro

BM: ojo gris, mechón de oro

La secuencia "azul, guedeja" tiene, fuera de todo contexto, cinco sílabas, en tanto que "gris, mechón" posee tres. En el verso, la sinalefa entre *ojo azul* restaba una sílaba.

La introducción de las variantes queda compensada por la ruptura de la sinalefa de oro, que ha de leerse *dè òro* (dialefa).

Por último, la "Balada de la flor de la jara" es muestra evidente de cuanto decimos, por la sustitución del insistente "Blanca" en cinco estribillos por:

vida
pena
sombra
ilusión (blanco, ilusión)
sueño

que mantienen las nueve sílabas de los respectivos versos. Una excepción sería el verso 16 de la famosa "Balada de la mañana de la Cruz", en su paso de *Canción* a *Baladas del Monsurio*:

C: ¡amor, la cruz, amor, ya floreció!

BM: ¡amor, la cruz ya floreció!

Ya anotábamos en la recensión de las variantes que podía tratarse de un error del editor o incluso del mismo poeta al transcribir el poema:

1º) es la única variante entre los dos estadios textuales;

2º) con ella se introduce un notable desequilibrio métrico en el texto, al convertir el verso en el único eneasílabo de las estrofas ;

3º) la variante es estéticamente regresiva, ya que resta intensidad afectiva.

La pérdida silábica que se produce, en este mismo poema, en el paso de BP a los estadios textuales siguientes es menos relevante, ya que se da en el estribillo:

Vámonos, / vámonos / al campo por romero

y, sin lugar a dudas, la omisión es estéticamente positiva, ya que el verso siguiente era: "vámonos, vámonos".

Variantes y equilibrio rítmico

No pretendemos ahora teorizar sobre la estructura y la importancia del ritmo en todo texto y, especialmente, en el texto poético. Tampoco ofrecer una definición rigurosa y tajante del ritmo, ya que no existe. Recordemos, sin embargo, que las secuencias rítmicas en nuestra lengua

a) surgen de la peculiar cadencia combinatoria entre sílabas fuertes (acentuadas) y sílabas débiles (menos acentuadas) en la linealidad discursiva de la cadena fónica;

b) el ritmo introduce, de alguna manera, una segmentación en el verso, en las estrofas y en el texto;

c) esta segmentación puede establecer, en virtud de la equivalencia posicional, redes de sinonimia y marcar semánticamente determinados elementos;

d) importancia especial posee, rítmicamente, la rima, ya considerada, y que puede definirse como la intersección de equivalencias posicionales y eufónicas¹⁰.

Juan Ramón era consciente de la importancia de la rima en la poesía en verso, pero tenía, sobre todo en su segunda época, a valorar la primacía del ritmo.

Ya hemos destacado la relevancia que tienen las *Baladas de Primavera* en la trayectoria juanramoniana, como ensayo de posibilidades de versificación y aproximación a la poesía popular. Esta singular importancia procede, mucho más de la riqueza rítmica que del juego de las rimas, más pobre y menos original.

La presencia de versos tan diferentes en su cantidad silábica -de seis a doce sílabas- posibilitaba un juego rítmico que el poeta supo bien aprovechar. Desde la isorritmia al cambio acentual constante, todas las fórmulas se nos ofrecen. Y hemos de destacar, sobre todo, la perfecta adecuación entre significante y significado en estos casos.

10 *Ibid.*, pág. 152.

_ _ / _ _ / _ _
 / _ _ _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _
 / _ _ _ _ / _ _

Tal vez sea innecesario multiplicar los ejemplos. Hemos comprobado la conservación del esquema rítmico en versos de seis, ocho, nueve y diez sílabas; en contextos en los que el cambio textual es mínimo y en conmutaciones que llegan a ofrecer versos totalmente rehechos; en versos aislados y en secuencias más amplias.

Hemos de concluir que las estructuras rítmicas de los versos condicionan en numerosas ocasiones la introducción de variantes. Pero no siempre es así.

b) *Cambios en el esquema rítmico*

"Balada triste de la primera novia" / "Lolita Ganzinoto":

BP: del *verano*, *ella* se ha muerto
 BM: de *otoño*, *dicen que* se ha muerto

_ _ / _ _ / _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _ / _ _

"Balada triste y equívoca de Primavera" / "Por la calle nueva"

BP: la *celest*e estrella
 BM: la *húmeda* estrella

_ _ / _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _

"El río feliz":

C: Besan las ondas
 BM: Las ondas besan

_ _ / _ _ / _ _
 _ _ / _ _ / _ _

"Balada triste de la mariposa blanca":

BP: *Nieve de oro* sobre el agua azul
Cuad.: *presajio blanco* sobre el agua azul

/ / / /
- - - - -
 / / / /
- - - - -

(En este caso, como en alguno de los anteriores, el cambio rítmico es irrelevante, ya que ambos endecasílabos siguen siendo sáficos).

En líneas generales afirmamos que los cambios introducidos por variantes en el esquema rítmico de los versos son de escasa importancia y, en todo caso, menores en número que los casos de conservación del ritmo.

Variantes introducidas para intensificar los efectos eufónicos

Podemos constatar que, en algunos casos -ciertamente reducidos- las variantes que se introducen no poseen una clara funcionalidad semántica. El poeta ha buscado la intensificación de recursos sonoros y, de forma especial, de aquellos que tienen en su base efectos aliterativos producidos por vibrantes. Así, en "Andando":

SA: de la tierra que voy *pisando*
C: de la tierras que voy *rozando*

"Balada del poeta a caballo:

BP: la *dulce* brisa del río
SA/C: la brisa *leve* del río
BM: la *rica* brisa del río

Es evidente que estas variantes, fundamentalmente fonéticas, provocan una intensificación en la estructura del significado. Pero no en primera instancia.

Las reiteraciones anafóricas que provoca la repetición del estribillo han sido mitigadas en las revisiones finales. Creemos que el criterio que ha presidido tales cambios ha sido, en muchas ocasiones, exclusivamente fónico. En la "Balada triste del pájaro lejano", por ejemplo, el estribillo "Canta, pájaro lejano..." se alterna con su variante "Por mí, pájaro lejano...". En el poema "Andando", la expresión reiterativa "Andando, andando" de la SA, se alterna con la más simple "Andando". Ya hemos visto también la omisión que se producía en la "Balada de la mañana de la Cruz",

BP: Vámonos, vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
SA/C/BM: Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos

Para Juan Ramón, en el proceso de revisión, hay palabras más "poéticas" -por más naturales- que otras: no importará el contexto en que se encuentre para la sustitución sistemática de "sonata" por "cantata"...

En líneas generales, podemos decir que los cambios introducidos, en la medida en que afectan al plano de la expresión poemática, se intensifican en las dos revisiones finales que conducen a los textos de *Canción y Baladas del Monsurio*, en tanto que se muestran más contenidos -al menos, según los pocos testimonios que poseemos- en las revisiones que llevan a la *Segunda Antología y Cuadernos*. Así, mientras que las variantes en los finales de verso con funcionalidad en el paradigma de las rimas, apenas se dan en SA y Cuad., se multiplican en C y BM; mientras que en SA y Cuad. se tiende a respetar los esquemas rítmicos preexistentes, los cambios de ritmo son más intensos en las dos últimas revisiones.

Consecuencia lógica de un proceso que tiende hacia la mayor desnudez expresiva de la palabra, libre de los condicionamientos métricos. Sin embargo ya hemos hecho notar, y mantenemos lo dicho, que el plan creativo que en 1907 ofreció el producto textual BP ha operado de forma determinante condicionando las posibilidades de transformación que nuevas matizaciones estéticas podían haber introducido.

Análisis de las variantes desde el nivel morfosintáctico de la constructividad textual

Un análisis en profundidad de las *Baladas de Primavera* -que por razones de espacio y por evitar una enojosa prolijidad no ofrecemos aquí- desde el nivel morfosintáctico de la constructividad textual arrojaría las siguientes conclusiones:

a) La utilización de las tres categorías gramaticales básicas -sustantivo, verbo y adjetivo- con lo que ellas comportan de instauración del universo-espacio, universo-tiempo y visión interpretativa del universo, se nos presenta en un armónico equilibrio si tenemos en cuenta el tipo de composiciones y las redes temáticas que ofrecen:

- los *sustantivos* -en su funcionalidad de tales- son los más escasos en el texto, y nos ofrecen una instauración espacial y personal selectivas; abundan -claro está- los sustantivos concretos, con referencias donotativas a seres reales y objetos físicos, pero también hay una abundante presencia de sustantivos abstractos, vinculados casi siempre de alguna manera al yo poético;

- los *verbos* aparecen con una abundancia estadísticamente inusual, incluso en textos poéticos; ofrecen así un notable dinamismo a los poemas, intensificado por la estructura métrica. El modo verbal es casi siempre el indicativo, forma del tiempo *in esse*, en su nivel de *actualidad*, correspondiente a la discursividad textual. En el binarismo oposicional de época, se nos presenta habitualmente el *presente*, la no-época, con lo cual la flexibilidad de la categoría-tiempo en los textos es mucho mayor. No faltan, con todo, excepciones a estas reglas generales y, por ejemplo, el poema "Abril" (SA)/"Juego" (C) / "La hojita nueva en la rosa" (BM) está íntegramente construido en estilo nominal, dinamizado por los desplazamientos semánticos del texto;

- los *adjetivos*, previsiblemente, tanto de lengua como de discurso, aparecen con la prolijidad que cabe esperar de textos líricos, fuertemente impregnados por la tendencia a la subjetivización de la realidad; una abundancia especial encontramos en las categorías adscritas referentes al mundo de los sentidos: colores, olores, sonidos, sensaciones táctiles e incluso gustativas, muchas veces potenciadas por efectos sinestéticos.

b) La *sintaxis* textual es elemental, con clara tendencia a las construcciones yuxtapuestas y paratácticas frente a la escasez de la hipotaxis, que se documenta, especialmente, en contados poemas (en particular aquellos cuya métrica posibilita desarrollos sintácticos más comple-

jos). A pesar de ello, y sobre todo en los primeros estadios textuales hay una proliferación de nexos con escasa o nula incidencia funcional, que tenderá a limitarse en momentos posteriores. Los paralelismos constructivos, propios de una poesía con ecos populares, tienen especial relevancia en la estructura morfosintáctica de las *Baladas*, aunque también existe una tendencia a la ruptura de la circularidad que muchos poemas describen, en los momentos correctores finales.

Incidencia de las variantes en las categorías lingüísticas de los poemas

La crítica juanramoniana, en sus referencias a las variantes textuales, ha señalado con intensidad las profundas modificaciones introducidas en los textos. Esta afirmación, sin más, es rigurosamente cierta. Basta comprobar la evolución de los poemas en sus diferentes estadios textuales.

Sin embargo, una de las aportaciones claras de nuestro estudio, según hemos demostrado en el apartado anterior y según demostraremos en el presente, es la siguiente: al margen de lo que el propio poeta o los críticos puedan decir, la estructura de los textos impone, de alguna manera, la dirección de las variantes. Al menos en los niveles fonético-fonológico y morfosintáctico. Hemos de ver, dentro de unas páginas que, precisamente, las grandes innovaciones textuales son de carácter semántico.

Para el estudio de la incidencia de las variantes en la presencia de las categorías lingüísticas en los poemas no podemos utilizar igualmente todos los testimonios. En este caso, las *sustituciones* o conmutaciones textuales de unidades menores, nos proporcionan los más interesantes casos:

a) Sustituciones con conservación de idéntica categoría gramatical.

Son los casos más frecuentes. Indicamos, sin referencia del poema ni del contexto, algunas de ellas:

ensueño / misterio

voló / subió

viejo / seco

celeste / húmeda

anunciaba / ansiaba

la lluvia / el agua

duerme / vela

doncella / muchacha

fresca / llena

negror /hondón

sombrío / umbrío

novias /sangres

triste /mala

sollozabas / canteabas
pone / abre
luminosa / deslumbrante
tus carnes / tu vida
rosa / nueva
esperanza / nostalgia
gris / azul

Vemos, a través de estos ejemplos, que cuando una sustitución sólo afecta a una o dos palabras del verso, la categoría gramatical que viene a ocupar el lugar de la palabra sustituida, ha de coincidir necesariamente con la de ella. Puede ocurrir que el género y/o el número de sustantivos y adjetivos cambie, provocando, con ello, un cambio en todo el verso o la proposición, en virtud de la nueva incidencia formal que se instaura.

b) *Sustituciones que comportan un cambio categorial en los términos conmutados*

Para que un sustantivo ocupe el lugar que anteriormente ocupaba *en el verso* un adjetivo o un verbo, o viceversa, es preciso -claro está- un cambio en el contexto, ya que lo que se está provocando es un cambio en la funcionalidad textual.

Puede ocurrir que, en virtud de la isometría, se introduzca este tipo de sustituciones sin mayores interrupciones en el contexto:

"Balada de la flor de la jara":

BP: ¡oh, Blanca! ¡oh luz, flor de la jara!
C/BM: ¡miénteme tú, flor de la jara!

"Balada de la estrella":

BP: viene un olor a madre selvas
C/BM: ¡Olor divino a madre selva!

"Balada triste del pájaro lejano":

BP: Yo estoy aquí, solitario
C/BM: Yo, mientras ¿no me levanto?
BP: Yo estoy aquí, solitario
C/BM: Yo no me decido. Vago

Se trata, como vemos, de determinadas limitaciones en lo que respecta a la funcionalidad gramatical. Por ello no resulta extraño que en la zona de los presentadores se produzcan abundantes cambios: la/una; esa/una...

El solo hecho de cambiar algún morfema verbal, por ejemplo, provoca toda una "sacudida" de cambios en cadena, como comprobamos en la lectura de la "Balada de la mañana de la cruz" en su desarrollo textual.

Incidencia de las variantes en la sintaxis de los poemas

La elemental sintaxis de los poemas de las Baladas, desde su primer estadio textual, es subrayada en las correcciones posteriores, fundamentalmente en lo que se refiere a la *eliminación de nexos*:

"Balada del domingo":

BP: hay un olor a dicha agreste
y una nostalgia de alegría
C/BM: hay un vapor de dicha agreste,
un alzamiento de alegría

BP: rumor idílico de pinos
y esencia blanca de azahar
C/BM: rumor idílico de pinos,
esencia blanca de azahar

"Balada de la luna en el pino":

BP: hoy viene en una carreta
muerto y sin rumor, el pino
C/BM: hoy viene en una carreta
muerto, sin rumor, el pino

"Balada de la estrella":

BP: ¡Pradera verde y soñolienta!
C/BM: pradera verde soñolienta

Los casos contrarios, en los que se introduce el nexo para enfatizar, son escasos:

"Balada del almoraduj":

BP/Cuad.: Almoradú del monte, tú
C/BM: Almoradú del monte, y tú

"Balada de la estrella"

BP: Desde mi asno, mi alma eleva
C/BM: Y desde mi asno, mi alma se eleva

La combinatoria distribucional se caracteriza, en líneas generales, por su simplicidad, con ausencia de significativos hipérbatos, y por la tendencia a construcciones paralelísticas y marcada presencia de correlaciones¹¹

La disposición sustantivo/adjetivo sigue una dinámica que puede fácilmente deducirse de esta muestra:

11 ALONSO, D. - BOUSOÑO, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*. Gredos, Madrid, 1970, págs. 237-247 Bousoño afirma en la pág. 237: (con respecto a la poesía anterior y de la época) "la proporción de poemas correlativos ha aumentado, y hasta ha aumentado bastante. De otro lado, la estructura de tales correlaciones se ha complicado mucho... nos percataremos de la extraordinaria importancia que alcanza en Juan Ramón la técnica de los conjuntos semejantes".

primera novia	
estrellado firmamento	
romántico tiempo	(variable tiempo)
celeste estrella	(húmeda estrella)
• tardes colgadas	
• yerbajos viciosos	
verde hervir	
antiguo bullir	
• visaje feliz	
mágicas tardes	
• fuente honda	
• arena roja	
• tarde grande y pura	
• tersura libre	
blanca esencia	
• playa desierta	
• velas blancas	
• barcas quietas	
rica hoja	
• doncella fresca	
• cauce sombrío	
• molinera blanca	(parda molinera)
• novias sombrías	(sangres sombrías)
luminosa algarabía	(deslumbrante algarabía)
• rumor idílico	
• tarde rosa	(tarde nueva)
• música gris	(eternidad fresca)
• niebla dorada	(gloria mojada)
• fuente clara	(fuente blanca)

Hemos seleccionado, en una proporción representativa, diferentes posibilidades de aparición de la combinatoria sustantivo/adjetivo, marcando a la izquierda aquellas en que se nos ofrece S + Adj., y dejando sin marcar Adj + S. A la derecha ofrecemos algunos casos de variantes. Podemos concluir:

1º) Las posibilidades de aparición de un sustantivo acompañado por uno o varios adjetivos de lengua o de discurso (en los ejemplos sólo hemos considerado los adjetivos de lengua, ya que la combinatoria S + Adj. de discurso es invariable) son mucho más elevadas que aquellas en que se nos ofrece un sustantivo sin adscripción cualificativa.

2º) Constituye un rasgo estilístico acusado en las Baladas la combinatoria S + Adj., mantenida en la revisión textual (de todos los ejemplos que ofrecemos sólo uno altera el orden y, por otra parte, sería discutible).

3º) La aparición de la combinatoria Adj + S está determinada en numerosos casos por exigencias métricas (de ritmo o rima). En los ejemplos propuestos, "primera novia" es una construcción que nos viene exigida por la combinatoria del ordinal -que quizás debiéramos considerar aparte-, en tanto que "estrellado firmamento", "romántico tiempo", "celeste estrella", "verde hervir", "antiguo bullir", "blanca esencia", "luminosa algarabía", responden a las exigencias de la rima.

4º) Es muy frecuente la combinatoria S + Adj. de lengua + Adj. de discurso:

romántico tiempo / del verano
tardes colgadas de abril
fuente honda del pinar
cauce sombrío con madre selvas
sombra hundida de molinera
rumor idílico de pinos
esencia blanca de azahar

5º) Las posibilidades de la distribución combinatoria sustantivo/adjetivo aparecen en ocasiones rentabilizadas en hermosos quiasmos con fuerte eficacia estética y paralelismos:

blanco (era) el vestido,
la mirada negra

ponientes de oro y sures de grana

Verde murmullo de los pinos,
fuente honda del pinar
tersura libre, blanca esencia

rumor idílico de pinos
y esencia blanca de azahar

de música gris (de eternidad fresca
de niebla dorada de gloria mojada)

En el largo proceso textual, las variantes no han modificado sensiblemente las características de constructividad textual en el nivel morfosintáctico. En todo caso, podríamos constatar, casi imperceptible, una tendencia a la mayor naturalidad del lenguaje, que se revela en la eliminación de nexos innecesarios y la sustitución por nexos más próximos al lenguaje natural. Los adjetivos son un "vicio", como el propio poeta los llamara¹², en el que incurre gustosamente.

12. SOBEJANO, G.: *El epíteto en la lírica española*. Gredos, Madrid, 1970, págs. 385-386. Sobejano, en la n. 11 a la pág. 386 resume los aspectos más relevantes de la adjetivación juanramoniana, con referencia a la obra de E. Neddermann: "adjetivos antepuestos y pospuestos, estos últimos más frecuentes en J.; epítesis en forma de oraciones de relativo; epítetos en aposición; epítesis del tipo *lo azul de la mañana*, es decir, con sobreordinación del epíteto al nombre; estilo emanativo (*Emanationsstil*), es decir, frecuente disolución del objeto en una multiplicidad de cualidades acumuladas que lo llevan a una esfera espiritual; epítesis de color, riquísimas en la poesía de J.; de olor; sinestesias; epítesis características de vivencias simbolistas, como las que indican carencia, ultimidad, vaguedad, lejanía, disposición momentánea, fugacidad; epítesis complejas intensificativas de lo absoluto, lo eterno y lo infinito". De casi todos estos casos podríamos proponer un ejemplo de las *Baladas*.

La tendencia a la mayor "discursividad narrativa" exige versos cuantitativamente más extensos en el número de sílabas. En ellos, precisamente, se nos ofrecen las escasas muestras de construcciones subordinadas.

Por último hemos de anotar la práctica eliminación de aquellos elementos que provocaban una excesiva enfatización, con lo que, pasados los años y tras numerosas variantes, nos aproximamos a unos poemas en los que la serenidad contemplativa se ha intensificado en relación con el primer estadio textual. Es un propósito deliberado cuya confirmación hemos de encontrar en las modificaciones introducidas en los contenidos poemáticos.

Incidencia de las variantes en la organización semántica de los poemas.

Juan Ramón llegó en una ocasión a afirmar que sus libros "se iban haciendo solos", que era capaz de trabajar en cuatro o cinco libros a la vez. Basta consultar la bibliografía juanramoniana para convencerse de que tal aserto es rigurosamente cierto. No parece, pues, que nuestro autor componga poemas aisladamente y que tales poemas se integren con posterioridad en determinada obra. Casi lo primero que surge es el título, y con él, una cierta "pre-visión" compositiva. O, más propiamente que el título -a veces son varios provisionales- un espíritu unitario que cohesionan los poemas "antes de nacer".

Todo ello no se contradice con el paso de un poema de una a otra obra: en primer lugar porque este tipo de cambios es suficientemente pequeño como para que le concedamos relevancia; en segundo lugar, porque, cuando se produce, el paso es de una a otra obra coetánea o muy próxima en la estética -así, los dos poemas de Pastorales que se incorporan a las Baladas del Monsurio-; por último, porque el propio criterio que preside el "ajuste" de los poemarios es siempre de carácter global.

Por todo ello vale la pena que nos detengamos un momento en la consideración de nuestro título: *Baladas de primavera*. La designación de estos poemas como "baladas" no nos puede extrañar, en la más rigurosa acepción del DRAE o en la más amplia de Casares: "composición poética de carácter lírico y tono melancólico, en que se refieren sucesos legendarios o tradicionales"¹³. Carácter lírico, tono melancólico y "relato de sucesos" tradicionales son, en efecto, los rasgos más sobresalientes del poemario. Las connotaciones de musicalidad que posee el término, de origen occitánico y tan curiosa trayectoria¹⁴ convienen perfectamente a estos poemas en los que el estribillo desempeña una importante función. Por otra parte no es ninguna novedad en Juan Ramón un título con reminiscencias melódicas: recordemos las *Arias* y, posteriormente *Elegías y Canción*.

Lo que queda igualmente claro es que "baladas" no hace referencia a la disposición en verso, ya que tenemos el paralelo en prosa, de la misma época y distinto contenido temático, *Baladas para después*.

13. CASARES, J.: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975, 2ª ed., *sub voce*.

14. Corominas nos informa del origen occitánico de balada, el paso del término a Inglaterra y Alemania, de donde vuelve a entrar en las lenguas romances con su significación más amplia. cf. COROMINAS, J.: *Diccionario Crítico-Etimológico de la Lengua Castellana*. Gredos, Madrid, 1976, pág. 371.

Es posible que el título fuese sugerido por la lectura del Marqués de Santillana, citado en la "Balada de la flor del romero", quien, como recuerda Corominas, fue el primero en incorporar el término "balada" a nuestra lengua¹⁵.

Con el título *Baladas de primavera* parece indicar Juan Ramón:

- la importancia de la musicalidad;
- la valoración de lo popular y tradicional;
- el carácter "campestre" de los poemas.

¿Por qué de *primavera*?. La respuesta parece obvia, y el propio poeta nos la ofrece en su nota autobiográfica de *Renacimiento*: es la primavera de 1907 la que "le trae" estos poemas.

Por otra parte -pensaremos, con razón- el tiempo textual es, en la mayor parte de las composiciones, la primavera. Así se afirma explícitamente, en el primer estadio textual en la "Balada de la soledad verde y oro", "Balada triste de las piernas lánguidas", "Viento de la primavera, bello y frío", "Balada triste y equívoca de la primavera" -en la que se nos traslada, en virtud de la evocación, a la Nochebuena-, "Balada del domingo", "Balada triste del pájaro de agua"... En los restantes poemas no resulta difícil deducir que nos encontramos en la "estación de las flores".

Sin embargo no podemos olvidar que *Baladas de primavera* era, inicialmente, un título para una obra más amplia en la que quedarían, integrados *Platero y yo* -donde la primavera tiene tanta importancia: la obra es un ciclo completo de primavera a primavera- y ¡*Otoño amarillo!*. Al poeta no le resulta extraño integrar un poemario sobre el otoño en las *Baladas de primavera*. La estación adquiere, por tanto, valor simbólico, emblemático: opera como un símbolo de vivencias personales del poeta.

Sólo situados en esta perspectiva puede parecernos coherente el cambio en el título que se opera en la revisión final: *Baladas del Monsurio*. Se ha sustituido un tiempo simbólico por un espacio que actúa de forma totalizadora en los últimos años del poeta: Moguer, el *Mons-Urium*, el ámbito del tiempo perdido de la infancia feliz y la juventud...

Bajo este sugestivo título se interrelacionan unas "series temáticas" que recorren en mayor o menor medida todos los poemas y que les ofrecen su organización semántica. Algunas de estas "series", en el primer estadio textual, son las siguientes:

- el espacio textual: Moguer y sus contornos, la campiña moguerense;
- el tiempo: la primavera, matizada según el concreto momento del ciclo de cada día;
- el amor, la sensualidad y el erotismo;
- las costumbres y la vida del pueblo;
- la naturaleza : contacto e intercambio con la fauna y la flora;
- el sentimiento del poeta.

Estos grandes temas, en su resolución estilística, se encuentran sustentados en la esfera semántica de los sensitivo: de ahí importancia de las sinestesias, las gamas de color y las referencias musicales.

15. "1ª Doc.: 1ª mitad del S. XV, Santillana", *Ibid.*

Veamos muy brevemente el tratamiento de los temas y su evolución en los diferentes estadios textuales.

Organización semántica y evolución de las referencias espaciales

El espacio en que Juan Ramón sitúa las Baladas es, ya lo hemos repetido varias veces, Moguer y sus contornos -podemos pensar, de forma especial, en Fuentepiña-. Sin embargo, no existe interés alguno en precisar excesivamente lugares concretos.

Si hacemos un inventario descubrimos, al margen de descripciones:

- la pradera
- pueblo blanco
- su calle
- el campo
- el castillo
- el jardín
- la plaza del pueblo
- el cementerio
- los caminos
- el mar
- el monte
- el pinar
- la campiña mogueña
- el cuarto
- el huerto
- el río
- calle de los Marineros
- la alameda
- la colina
- el prado de la Verbena

Dos grupos de semantemas se delimitan perfectamente: aquellos que designan lugares campestres y los que hacen referencia a enclaves urbanos. Como nota destacada, resaltamos la escasa funcionalidad del mar, prácticamente ausente y telón de fondo en los casos en que aparece.

Juan Ramón no ha introducido notables variantes en las referencias de lugar en los siguientes estadios textuales. Se ha de notar, sin embargo, que poemas añadidos posteriormente no

encajan en el elenco de tales referencias. Así, por ejemplo, carecen de ubicación "Mi cuna" (SA), "Doncella violeta" (C/BM), "Canción nocturna" (SA/C/BM), "Abril" (SA/C/BM), en tanto que en "Historia" (C/BM) y "Río feliz" se intensifican las referencias al mar o a lo marítimo, aunque en la misma clave ya descrita.

Juan Ramón, en *Leyenda*, se esfuerza por intensificar las referencias locales, hecho en consonancia con el cambio de título. En "Almoradú del monte" precisa: "Sueño sonriente, en los montes de Moguer..."; en "Granados en cielo azul" añade: "por la calle Nueva", que pasa a ser el título de la composición; la "Balada del prado con verbena" (BP), "El campo con verbena" (Cuad./C) se convierte en "Cabezo de la verbena" en BM, título en consonancia con la realidad física del entorno del pueblo, descrita en "El campo de Longo" de *Elejías andaluzas*; la alusión a "la plaza de mi pueblo" se amplía en "Lolita Ganzinoto" (BM // "Balada triste de primera novia" BP) a "las plazas de mi pueblo"...

Organización semántica y evolución de las referencias temporales

Como ya hemos hecho referencia a la primavera como marco estacional de toda la obra, con todo su simbolismo de vida, juventud, encuentro con el amor, etc., nos detendremos ahora en el predominio de uno u otro momento del día en los poemas. Podemos afirmar ya que las *Baladas* son, fundamentalmente, cantos a *la tarde*, al ocaso. Explícita o implícitamente se sitúan en el declinar del día los poemas siguientes: "Balada de la soledad verde y oro" (BP), "Balada triste del avión" (BP), "Balada-tonadilla a Fidela" (BP), "Balada del castillo de la infancia" (BP), "El pueblo" (SA), "Balada triste y equívoca de la primavera" (BP/BM), "Nardo del rocío" (C/BM), "Historia" (C/BM), "El río feliz" (C/BM), "Balada triste del pájaro de agua" (BP/C/BM), "Balada de la flor del romero" (BP/V/BM), "Balada de la estrella" (BP/C/BM), "Balada triste del pájaro lejano" (BP/C/BM), "Granados en cielo azul" (P/SA/BM), "Andando" (SA/C/BM), "Verde verdadero" (SA/C/BM), "Balada del poeta a caballo" (BP/SA/C/BM).

La "Balada del mar lejano" (BP/SA/C/BM) contempla el paso del día: mar de la aurora, de la siesta, de la tarde. El resto de los poemas, o carecen de referencias temporales, o se sitúan en la mañana: "Balada triste de la mañana del Corpus" (BP), "Balada triste de las piernas lánguidas" (BP), "Balada de la flor de la jara" (BP/C/BM) y "Balada de la mañana de la cruz" (BP/C/BM). Sólo hacen referencia a la noche la "Balada del ruiñeñor caído" (BP), "Balada triste de los pesares" (BP/C/BM) y "Balada de la luna en el pino" (BP/C/BM).

Tres de los poemas cuyo tiempo poético no es la tarde han sido eliminados de estadios posteriores, en tanto que todos los introducidos a partir de SA se sitúan en la tarde.

El crepúsculo como tiempo poético de las *Baladas* ha quedado subrayado aún más en el proceso corrector.

Organización semántica y evolución de las referencias al amor, sensualidad y erotismo.

Las *Baladas* en su primer estadio textual se nos presentan con un marcado acento "amatorio". Son numerosos los poemas en que aparece, de una forma u otra, reflejada la experiencia amorosa del poeta. No podemos olvidar que, precisamente, surgen del encuentro con el campo y el amor. Blanca ocupa el centro de varios poemas, de gran belleza, en los que, como hemos afirmado, se ofrece por vez primera la asociación desnudez/blancura/pureza.

En la "Balada de la soledad verde y oro", con la hermosa progresión dorada/desnuda/florida se nos presenta de forma inequívoca la realidad físico-corporal de la amada. La "Balada-tonadilla a Fidela" llega más allá, y bajo el simbolismo carne/rosa, laten claras insinuaciones eróticas:

¡Entra, tonadilla mía,
por su carne y su vestido,
despiértale lo dormido
y róble la alegría!

Este tono es el que domina en la "Balada de la mujer morena y alegre", y las referencias a la carne se multiplican: "carne de música", "carne de bronce, de seda y de topacio"... El erotismo está, una vez más, presente:

¡Abrete toda como una dulce fruta,
llena de rizos al pino de tu palma...!

En la "Balada del amor del campo" se repite como estribillo:

¡quítale todo el dolor
a mi boca juvenil!

La "Balada triste de los tres besos", a través de la progresión ¿Quién ha besado tu boca... tus senos... tu vientre?, se nos sitúa en idéntica perspectiva.

No es preciso multiplicar los ejemplos. En BP, a través de la combinatoria de elementos selectivos:

. cuerpo / rosa
. carne
. boca

se nos ofrece una rica descripción lírica de unas experiencias de amor corporal. Y ahora viene el dato sorprendente: todos los poemas anteriormente reseñados han sido eliminados de estos textos posteriores.

Y no sólo eso: aquellos poemas con referencias de sensualidad amorosa que han sido conservados, han sufrido importantes cambios textuales. Baste citar como ejemplo la "Balada del domingo":

BP
Te besaría toda, y diera

Pon en mis carnes dolorosas
tus carnes bellas como espuma
¡a ver si matas con tus rosas
estos rencores de mi bruma!

"C/BM
Te daría mi fe, te diera

Dale a mi alma dolorosa
tu vida bella como espuma
a ver si arrastra tu ola rosa
la escoria negra de mi bruma.

Blanca ha desaparecido de los dos últimos estadios textuales, bien a través de sustituciones, como en el caso de la "Balada de la flor de la jara":

BP: Ponte de blanco, Blanca, para

C/BM: Ponte de blanco, vida, para

pena

sombra

ilusión

sueño

o en "Balada del almoraduj":

BP: Blanca, ¿qué buscas?

Cuad. /C/BM: Dí, tú ¿qué buscas?

o por eliminación del poema.

Podríamos multiplicar los ejemplos de esta eliminación sistemática de los aspectos amorosos de las *Baladas* que es, tal vez, el rasgo más relevante del proceso corrector:

"El día menos":

A-4: tarde para besar mujeres

C/BM: para hablar con duras mujeres

"Balada de la flor del romero":

BP: flor del romero y carne blanca

C/BM: flor de romero y alma sana

Nos contentamos con reseñar el dato sin buscar complicadas explicaciones. ¿Esta tal vez el encuentro definitivo del amor en Zenobia el que movió a Juan Ramón a eliminar hasta los mínimos detalles de su experiencia amorosa anterior?. Tal vez. En todo caso, y basta comprobar los ejemplos citados, la preocupación de Juan Ramón por este tema era tal que, en ocasiones, las variantes introducidas son oscuras y desafortunadas.

Organización semántica y evolución de las referencias a la naturaleza.

El mundo natural, con el que se identifica el poeta o sobre el que proyecta sus sentimientos, está descrito con una riqueza estilística que no corresponde a los escasos elementos selectivos que instauran la referencia a la fauna o a la flora. Esta es una constante a través de todos los estadios textuales, ya que esos paradigmas de elementos no reciben ningún enriquecimiento posterior.

En lo referente a la *fauna*, además de las alusiones genéricas a los *pájaros*, encontramos los siguientes semantemas:

. verdón

. mariposa

. asno

. avión

. abeja

. caballo

. golondrinas

. ruiseñor

. corneja

. (garzas)

La primera columna está integrada por las aves, la segunda por insectos y la tercera por mamíferos. La primera se enriquecerá, desde SA con el verderol y el chamariz, y la tercera, desde Cuad. con la cabra.

Algo más abundantes son los semantemas del campo semántico de la *flora*. Además de los genéricos *flores* -muy abundante-, árboles, fruta, hierba, verdura, etc. y los colectivos pinar, alameda, se nos ofrecen los siguientes:

- . rosa
 - . azahar
 - . amapola
 - . flor de la jara
 - . lirios
 - . magnolias
 - . jazmines
 - . madre selvas
 - . jacinto
 - . adelfos
 - . granada
 - . clavel
 - . margarita
 - . azucena
 - . almoraduj
 - . trigo
 - . viña
 - . juncias
 - . verdín
 - . madroñeras
 - . jaramago
 - . hiedra
 - . junco
 - . helecho
- . pinos
 - . álamos

Todos ellos designan -así lo hemos comprobado- elementos vegetales reales de Moguer y sus entornos. De ahí -tal vez- la pobreza efectiva en las designaciones de árboles.

Desde SA se incorpora "parra" y "chopo"; desde C, "nardo".

Aunque el proceso textual no nos depare ninguna sorpresa en la evolución de la organización semántica de las referencias a la naturaleza, podemos extraer un dato interesante: la escasa o nula "literarización" de nuestro poemario, en el que están ausentes elementos irrealles o de preferente utilización literaria de "escuela".

Organización semántica y evolución de las referencias a los sentimientos del poeta.

Las escasas referencias de la crítica a las *Baladas* coinciden en señalar su tono de alegría juvenil, festivo, lúdico incluso... Esto, con ser cierto, no es toda la verdad del poemario. A ningún lector puede pasar por alto que, en el primer estadio textual, gran número de composiciones -comparativamente- llevan el adjetivo "triste" en el título.

Esta tristeza es también parte constitutiva de las *Baladas* en su primer estadio textual, e incluso en la SA. Los sentimientos, en esta dirección quedan definidos por los siguientes semantemas:

- dolor / doliente
- muerte
- triste /tristeza
- amargo
- sombrío

así como todos aquellos que indican carencia, privación, etc.

Es, precisamente, otro de los rasgos más acusados del proceso corrector la eliminación de todos estos aspectos negativos y sombríos en la contemplación de la existencia, y de forma muy particular en BM.

Citamos algunos ejemplos:

"Balada triste de los pesares":

BP: La noche estaba triste

C/BM: la noche estaba mala

BP: mientras tú sollozabas

C/BM: mientras tú canteabas

"A caballo":

BP: doliente y embalsamado

BM: contento y embalsamado

Los poemas introducidos desde SA tienen, en líneas generales una visión más optimista de la vida. Con todo, incluso en las *Baladas del Monsurio* han quedado referencias melancólicas y llantos que cruzan, como contrapuntos fugaces, un universo con una resolución estilística fuertemente positiva.

Una breve y obligada referencia al cromatismo

El tratamiento de las experiencias sensitivas, especialmente visuales (luces, colores) constituye -estamos convencidos de ello- el mayor acierto de las *Baladas*. Precisamente por ello, los cambios introducidos en los diferentes momentos correctores no podían ser sino matizaciones a una combinatoria de colores plenamente conseguida. En este sentido, el interés para el

estudio del dinamismo corrector es reducido, y recordamos que el alcance de nuestras consideraciones estilísticas quedaba voluntariamente limitado a las variantes.

Tenemos reunido el material para un amplio estudio sobre el cromatismo en Juan Ramón y de forma especial en las *Baladas*, que se sitúa en distinta perspectiva que el estudio de A. Crespo. Como no es éste el ámbito de exposición de aquellos datos, nos limitamos a ofrecer unas pocas constataciones de interés:

- dieciséis son las referencias distintas de color que encontramos en las *Baladas*; ordenadas gradualmente: blanco, oro, verde, azul, (celeste), rosa, plata, violeta, negro, gris, rojo (carmin), amarillo, malva, morado y (bronce);
- estas referencias se multiplican en los poemas para llegar a un total de ciento cincuenta y tres "pinceladas" de color sólo en los veintiséis poemas de *Baladas de Primavera* (1910);
- todos los colores suelen revestirse de interesantes connotaciones simbólicas, de manera que es posible una doble lectura del cromatismo en Juan Ramón;
- los sustantivos sobre los que inciden los colores son de extrema variedad; así, por ejemplo, "verde" se aplica a viña, soledad, llanto, mar...

Los poemas de *Baladas de primavera*, que surgían frescos y populares de una concreta experiencia, han conseguido, tras laboriosos procesos de corrección, la vaguedad, el misterio, el ansia de plenitud y absoluto que caracterizan la última producción de nuestro poeta. Pero esta llama de alto lirismo no prendió en los textos en los años finales de su vida, sino en los que procedieron al definitivo exilio de su patria.

Por último, si sólo a través de nuestro proceso textual tuviéramos que situar grandes líneas divisorias en la obra de Juan Ramón -con todas sus limitaciones-, estableceríamos las siguientes:

- a) Tras la producción inicial, la "etapa mogueña" imprime un "cambio de rumbo" a los recursos expresivos en los que, a pesar de la "fastuosidad verbal" laten los grandes atisbos de lo que ha de ser su "producción mayor". Especialmente, desde 1907, año de gestación de las *Baladas* y de *Platero y yo*.
- b) Este cambio de dirección culmina, en 1916 con el *Diario*, que se convierte así, tanto en punto de llegada de un proceso, como en la piedra angular para la construcción del gran "edificio poético" juanramoniano.
- c) La intensificación de la tendencia a la intemporalidad, del ansia de absoluto, comienza a ofrecerse en los años treinta y no en la producción americana. Así nos lo revelan las variantes de *Canción*, más próximas a la organización textual de las últimas obras a las de la *Segunda Antología y Cuadernos*.