



VIRGINIE GIULIANA

Université du Littoral Côte d'Opale

 0000-0001-6783-9060

«¡Eternidad, dulce niña!»:  
un acercamiento a la corporeidad  
de la «niña muerta»  
en *Historias* de Juan Ramón Jiménez

*¡Eternidad, dulce niña!:*  
an approach of the dead child's corporeality  
in *Historias* of Juan Ramón Jiménez

ABSTRACT: At the beginning of the twentieth century, many families experienced the death of one or more of their children. As a consequence, some artists undertaken the topic in their works, by employing the figure of dead child. The theme was reflected in poetry, pictures/photographs, paintings, and musical pieces of the time. The Spanish poet Juan Ramón Jiménez also knew the pain caused by the loss of a child. Indeed, his niece, María Pepa, passed away when she was only two years old. This tragic event had prompted the poet to write about the little girl's death in *Historias*. This article attempts to analyse the elements of corporeality, or particularly – the corpse, in Juan Ramón Jiménez's collection of poems called *la niña muerta*, to see how the poet underscores the figure of dead child and, by describing the dead body, increases the dramatic effect, as a way of keeping the child alive forever in his writings.

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez, dead child, *Historias*, corporeality, poetry

Aunque siempre provoca un dolor inconmensurable en su familia, la muerte de un niño formaba parte de la vida cotidiana a principios del siglo XX. De todos aquellos padres experimentaban aquellas pérdidas trágicas, de las que surgen homenajes artísticos, sean poéticos, musicales o pictóricos. Un ejemplo de ello lo muestra Gustav Mahler en el ciclo musical «Canciones para los niños muertos» (*Kindertotenlieder*, 1901–1902), inspirándose de los poemas fúnebres homónimos de Friedrich Rückert, publicados póstumamente en 1872, que el poeta alemán escribió tras la pérdida de sus dos hijos.

El poeta Juan Ramón Jiménez, el «Andaluz universal», también experimentó el dolor debido al fallecimiento de niños durante su infancia en Moguer, pero, ya siendo adulto, otra muerte le causó un gran impacto: se trata de la pérdida de su querida sobrina María Josefa Hernández-Pinzón Jiménez, más conocida como María Pepa, llevada por una meningitis en 1911. Ya que a menudo, el dolor es motivo de escritura y la familia era prioritaria para el poeta, dedicó a esta niña fallecida una parte entera de su proyecto *Historias*, recientemente editado por Rocío Fernández Berrocal (2017), bajo el título «la niña muerta», en el que deja constancia del profundo cariño que le profesaba a su sobrina.

En el presente trabajo, me propongo estudiar la manifestación del cuerpo de la niña dentro de la poesía juanramoniana, examinando de qué manera la corporeidad en la parte «la niña muerta» del poemario *Historias* permite enfatizar el dramatismo lírico en la escritura. Asimismo, pretendo acercarme a la percepción de la muerte del niño en la vida de Juan Ramón Jiménez, y así revisar los motivos personales del poeta para aproximarse a tal figura, lo cual lleva a preguntarse cómo la representación material de la niña muerta aumenta el dramatismo y desemboca, por último, en un renacimiento poético con un cuerpo metamorfoseado.

## La muerte de niños en tiempos de Juan Ramón Jiménez

Señor, dos cosas me hicieron dudar siempre de Ti; una cosa negra y una cosa blanca: que nacieran seres monstruosos y que se mueran los niños. ¡Que se mueran los niños! El hombre puede soportar, con un pensamiento, dolor y pesar, pero el niño enfermo es sólo dolor, todo dolor, una llaga blanca sin orillas.

JIMÉNEZ, 2014: 301

Así rezaba Juan Ramón Jiménez en un aforismo. El poeta, que reiteradamente mostró su interés por los niños, duda de la existencia divina que pueda permitir una tragedia como la pérdida de un hijo. Esto es: al principio del siglo XX, a pesar de la disminución de la mortalidad infantil y de las medidas que empiezan a tomarse acerca del niño, todas las familias sufrían el fallecimiento de uno de sus hijos a las pocas horas, meses o años de vida. Claro está, como señala MOREL (2008: 667), que el hecho de que el niño fallezca no está en el «orden natural: son los hijos los que tienen que enterrar a los padres y no lo contrario». Los textos canónicos ya mostraban este dolor frente a la muerte de un hijo, con episodios tan trágicos como la masacre de los inocentes bíblica.

La muerte de su sobrina, María Pepa, fue la que más afectó al poeta: fallece el 25 de septiembre de 1911 tras una larga agonía (CAMPOAMOR GONZÁLEZ,

2014: 281) debido a una meningitis (JIMÉNEZ, 2017: 29). Juan Ramón deja escrito el dolor que siente en una carta a Luisa Grimm, en la que describe a la niña como «una criatura inteligente y bella, una hija de mi hermana Victoria, a quien todos teníamos como un juguete de carne» (JIMÉNEZ, 2017: 49). El poeta nunca superó la muerte prematura de una niña a la que tanto quiso, como señala en «Vistos morir» de *Vida* (JIMÉNEZ, 2014: 680) en la que la nombra «la niña de Victoria», o «la niña divina que recordara mi vida» (JIMÉNEZ, 2017: 159) y a la que rindió varios homenajes, a través de su *Obra*. Asimismo, confirma Rocío Fernández Berrocal (editora de JIMÉNEZ, 2017: 27–31) que María Pepa aparece repetidas veces en *Platero y yo*: es «la niña chica» (JIMÉNEZ, 2012: 179), y una de las niñas del capítulo «el racimo olvidado» (JIMÉNEZ, 2012: 189). También podría añadir la alusión a María Pepa en «idilio de abril», donde el «idilio fresco, alegre, sentimental» de *Platero y yo* (JIMÉNEZ, 2012: 117) se convierte en «idilio alegre y blanco que pasaba a otro idilio de llanto, y más blanco y con alas» en *Historias*, tras la muerte de la niña (JIMÉNEZ, 2017: 163). Otro homenaje aparece en *Edad de Oro*, en el que describe a la niña tal y como la recuerda:

Cuántas veces torna a mis sueños con su baby blanco y su sombrerito de domingo a ver el sol nostálgico y lento de las calles de mi memoria que fuera blanca, fresca y pura como una estrella hermana de un nardo.

JIMÉNEZ, 2017: 29

Para el poeta, era importante que la memoria de la niña fallecida permaneciera viva dentro de su poesía, como muestra en la dedicatoria de «la niña muerta» de *Historias*:

Dedicatoria  
a  
la blanca memoria de María Pepa,  
muerta en la tierra  
a los 26 meses  
viva  
siempre en el cielo de Moguer

JIMÉNEZ, 2017: 155

El color blanco, asociado a los niños en vida, también se utiliza en los rituales católicos durante el velatorio de un niño: el negro tradicional del duelo deja lugar al blanco y el evento tiende a mostrar un futuro esperanzador. Según Morel, los niños valen de tributo pagado de antemano al cielo y, por su contribución a la formación de la corte celestial, las familias esperan ciertas gracias divinas a cambio de sus pequeños difuntos (MOREL, 2001: 17–38). El blanco como símbolo de inocencia aumenta el dramatismo, ya que da cuenta de la figura de la niña inocente sacrificada por la enfermedad. Igualmente, la blancura es evocadora de la palidez de la piel cadavérica. Sin embargo, el cuerpo de la

niña ya no forma parte de una entidad terrestre, pero sigue viviendo en la mente del poeta como en el cielo: en esta dedicatoria, Juan Ramón Jiménez procura dar constancia de la separación entre el cielo y la tierra, pero también entre el cuerpo, la envoltura carnal, y el alma. Así lo demuestra el final de la dedicatoria: «Me parece que oigo el ruido de tu alma jugando, en el techo azul del cielo de Moguer, como antes en el de la casa de la calle Nueva, donde estás ahora».

La materialidad del cuerpo se disuelve con la muerte terrestre, pero el alma permanece, como un cuerpo celestial, parecido a un ángel. Recordemos el fragmento del poema «la niña moribunda»: «más blanco y con alas». La niña se queda bajo la forma de un ángel en la memoria del poeta: así, el espacio terrestre también se convierte en el espacio celestial, y la materialidad de la casa Nueva, en la que la niña estaba presente, se transforma en un espacio abierto e inmaterial, el «cielo de Moguer», al que el poeta, en *Vida y muerte de Mamá Pura*, hablando con sus sobrinas de la muerte de su hermana, llamará «el cielo de los niños» (JIMÉNEZ, 2005: 1207). En *Vida*, el poeta dedica ocho prosas a la «Muerte de la niña» (JIMÉNEZ, 2014: 298–301) y señala que, entre las voces de las hermanas jugando, le parece escuchar la voz de la niña muerta:

¡Ah!, entre sus voces, a veces parece que suena la de ella, más infantil, más niña, más torpe, más inmaterial, más inocente, más pura. Está su dejo entre los de sus hermanas, y podrida ya en la tumba, el dejo de su voz la resucita. Es como una niña de sombra y de cristal que jugara entre las otras.

JIMÉNEZ, 2014: 300

El niño se mueve en una dualidad material corporal e inmaterial espiritual. Como figura portadora de una dialéctica de la vida y muerte en la obra juanramoniana, también hace hincapié en lo que denomina el poeta *la realidad visible e invisible*, entre la materialidad del cuerpo y el alma, que sigue presente después de la muerte de la niña. El poeta considera, efectivamente, el predominio de la psique sobre el soma, ya que el cuerpo es efímero, mientras que el alma es eterna; así lo relata en otro aforismo: «El alma descubre al cuerpo, no el cuerpo al alma» (JIMÉNEZ, 1990: 236). El autor se vale de un tema ya presente en la filosofía clásica y retomado por la religión católica para aliviar el dolor de la ausencia física de la niña frente a su recuerdo omnipresente.

### La manifestación del cuerpo en la «niña muerta»

Juan Ramón Jiménez pensaba dedicar una obra entera con todos los textos en los que rendía homenaje a su sobrina, como recalca Fernández Berrocal (JIMÉNEZ, 2017: 39), pero se quedó en un proyecto del que solo pudo ordenar los

trece poemas que lo componen (JIMÉNEZ, 2017: 155–181). A través de estos escritos entrañables, el poeta pone de relieve el dolor como espectador del progresivo deterioro de salud de María Pepa, que calificó en otra ocasión como «la gloria de Platero» o cuya muerte temprana le arrebató, en plena gloria de la niñez, su personalidad alegre, como escribe Juan Ramón JIMÉNEZ: «se murió cuando empezaba a hacer aquellas gracias únicas que nos hacían reír» (2017: 29). La chiquilla representaba la alegría de la casa, y esta degradación del cuerpo, transfigurado por la enfermedad, acentúa lo trágico que el poeta quiere otorgar a la dramática situación, apelando, por otra parte, al *pathos* de su lector.

Asimismo, los tres primeros poemas, «[Igual que una magnolia]», «[¡Este retrato de niña]»<sup>1</sup> y «Tampoco ven las rosas» recuerda la muerte de la niña a partir de la fotografía que tanto impactó al poeta y que desemboca en la escritura lírica. CAMPOAMOR GONZÁLEZ (2014: 281) relata la presencia del retrato de la niña, fotografiada *post mortem*, en la mesilla de noche de Victoria, hermana del poeta y madre de la niña. Este recurso fotográfico, con el rechazo que puede provocar hoy en día, se solía utilizar en la época para retratar a los niños muertos, de los que los padres no habían tenido la oportunidad de sacar fotografías cuando estaban vivos, hasta ponerlos en escena ya fallecidos. Según afirma CAMPOAMOR GONZÁLEZ (2014: 281), Victoria conservó esta fotografía de la niña muerta durante toda su vida. En «[Igual que una magnolia]», el poeta se refiere a este retrato que le inspira su reflexión sobre la corporeidad desvanecida de la niña:

yaces, como pintada  
—un carbón de no sé qué pintor triste—,  
¡ay, solo negra y blanca!

JIMÉNEZ, 2017: 157

Se intensifica el recuerdo de la niña en el poema siguiente, en el que la niña ya forma parte de la eternidad:

¡Este retrato de niña  
doliente!... ¡Cómo me mira,  
cuando la tarde caída  
lo sume en su melodía!

¡Ay, qué bienestar, qué íntima  
presencia de estrella mía!  
...Como una niña divina  
que recordara mi vida.

<sup>1</sup> Añadimos los corchetes para los poemas que no llevan títulos: se trata del primer verso de cada poema.

Y todo se idealiza.  
 La miseria se hace brisa  
 La mano torpe que iba  
 a la sombra, queda fija.

¡Eternidad, dulce niña!  
 JIMÉNEZ, 2017: 159

La fotografía tiende a transmitir la voluntad de alcanzar la eternidad, «¡Eternidad, dulce niña!», y pone de relieve el objetivo de un retrato: esto es, dejar la imagen de una persona para la posteridad. No existe sufrimiento mayor que la pérdida de un niño; sin embargo, señala MOREL (2004: 15–33), aunque ciertas familias lo consideran como intercesión y medio de acceso al paraíso, esta pérdida resulta extremadamente dolorosa para la mayoría: el desarrollo de la fotografía permitía a las familias más humildes conservar un recuerdo de sus hijos en su lecho de muerte y asentar las pruebas de este paso por la tierra de los niños, aunque sea fugaz. El hecho de retratar a niños muertos se convirtió en una práctica común. Entonces, el retrato se impone como el mejor medio de representación, ya que se erige como simulacro de vida, que resucita al niño «no como niño vivo sino como retrato de niño» (PERNOUD, 2007: 143).

Sin embargo, la mirada de la niña establece el vínculo entre el recuerdo y las emociones del poeta, que mira hacia ella como si fuera una presencia divina que le cuidara desde el cielo, por la «presencia de [su] estrella»: la imagen de la pequeña se idealiza, se diviniza y se queda fija, como la mano, el instrumento con el que el poeta escribe y, por tanto, crea. Su cuerpo aparece gracias a la fotografía, y motiva la creación poética acerca de este evento doloroso en la vida del poeta. En la descripción del menoscabo del cuerpo de la niña, la cabeza, que califica de «helada», es «igual que una magnolia tronchada». Precisamente, en este poema, la naturaleza, como la niña, se ve dañada y va muriendo a su alrededor. Además, una corriente de aire fría, enmarcado en el poema con los puntos suspensivos, como la muerte, envuelve el cadáver:

Solo un hálito errante  
 de descomposición ahogada  
 por esencias agudas...  
 Solo un albo silencio,  
 unas horas más largas,  
 que tornarán a ser  
 cual las otras, mañana...  
 ¡Y tú, fría, tendida,  
 apagada, borrada! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 157

El poeta, por la enumeración de adjetivos relativos a la inmovilidad de la niña, describe el proceso definitivo de la muerte, la frialdad del cuerpo yacente, para acabar con las «horas más largas» de espera de la muerte para, finalmente, apagarse y abandonar la envoltura carnal efímera, que se borra con el final de la vida. El cuerpo de la niña ya no forma parte del mundo terrestre. Sacudido por la incompreensión («¡Que se mueran los niños!»), Juan Ramón Jiménez formula esta pregunta sobre la degradación del cuerpo:

[...] Di, ¿por qué te deshaces,  
 porvenir de belleza, que ya estabas  
 en la ilusión del mundo?  
 ¡Forma en ruinas, ruina de la esperanza! [...]  
 JIMÉNEZ, 2017: 157

La niña ya estaba incluida dentro del mundo familiar del poeta, arrebatada en la «edad de oro», la «ilusión del mundo», es decir, la niñez. A causa de la enfermedad, el cuerpo se deteriora, cuando la niña, por esencia, estaba creciendo y evolucionando; el cuerpo quebrantado «en ruinas» se extiende, con el quiasmo, a la expiración de la esperanza de un porvenir que va muriendo con la criatura. En su dolor, el poeta no admite el trágico destino de su sobrina y muestra la difícil aceptación de la muerte bajo otra pregunta en «tampoco ven las rosas»:

[...] ¿Nunca  
 más tus dos ojos, tus dos nardos negros  
 fundirán mi alegría con la suya? [...]  
 JIMÉNEZ, 2017: 161

El cuerpo de la niña sufre, efectivamente, varias etapas antes de librarse de la enfermedad por la muerte tras la agonía, siguiendo el proceso de evolución emocional del poeta, impotente, frente a esta pérdida. El poema «la niña moribunda» marca la ruptura entre la evocación del cuerpo fotografiado y el recuerdo del sufrimiento de la niña hasta su muerte. De este modo, es el que más revela la disminución del cuerpo, en el que la cabeza, como elemento anatómico, motor de la vida, se ve devastado por la fiebre: «ponía nieve en la cabecita abrasada...». El poeta intenta, pues, disminuir los efectos de un fuego interior que destruye a la niña. La presencia de la nieve, en este caso, como metonimia del frío, es símbolo de mal agüero, ya que remite al final de las estaciones de la vida, y por tanto se asocia a la muerte, para dar mayor dramatismo a la escena. El frío para contrarrestar el calor no tiene ningún efecto sobre la niña y pone de relieve la incapacidad de salvarla. Sin embargo, la muerte se vislumbra con este frío que va pronto a invadir el cuerpo entero. Leamos otro fragmento del poema:

[...] En el silencio, que los suspiros cortaban,  
se escuchaba a la fiebre latir bajo la cándida  
tristeza de la niña. ¡Oh!, ¡mirada, mirada  
negra y grande, vidriosa ya, estraviada, nostálgica,  
ciega tal vez! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163

La fiebre se personifica y adquiere corazón propio, metáfora del órgano vital del ser humano, pues el poeta deja claro el dominio de la enfermedad sobre el cuerpo: el síntoma del mal de la niña se apodera de su cuerpo y la calentura se convierte en el punto de partida cefálico del trágico destino del personaje. De manera progresiva, la enfermedad se hace dueña del organismo bajo la mirada desesperada del poeta y de la madre de la niña, y realza la impotencia de los familiares ante un sufrimiento tan grande. Con la reiteración del sustantivo «mirada», en la que el poeta hace hincapié usando la apóstrofe «¡Oh!» y precisándola bajo la forma de una larga oración exclamativa, los ojos de la niña, que el poeta definía en «Tampoco ven las rosas»<sup>2</sup> como «inmensos, [...] nidos de risas y de músicas», se convierten en una mirada «vidriosa, estraviada, nostálgica, ciega». Por lo tanto, la niña ya no expresa ninguna forma de vida: su mirada se vuelve opaca y, en un momento, desaparece, como «estraviada», «ciega». Los ojos, por los que transita el alma, ya forman una barrera infranqueable entre la niña y los adultos, y se va marcando la distanciaci3n del cuerpo vivo y muerto por la expresi3n de la nostalgia. Por lo tanto, la niña ya se inscribe en el espacio temporal pasado, extinto. As3 sigue el poeta la apreciaci3n de los efectos de la enfermedad sobre la ni1a:

[...] Los dientes de china se apretaban,  
se enfriaban los pies, las manos se enfriaban...  
La cuna, poco a poco, se hac3a caja blanca. [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163–164

El sufrimiento se extiende hacia una letargia total del cuerpo, un *rigor mortis* expresado por la rigidez del movimiento de la boca y otro quiasmo, «se enfriaban los pies, las manos se enfriaban», subraya el efecto del fr3o de la muerte que se apropia del cuerpo de la peque1a, helando a su vez las manos y los pies. Se percibe el latido de la fiebre que se extiende, cual telara1a, de la cabeza hasta las extremidades para sentenciar a muerte a la peque1a. La progresi3n lenta, «poco a poco», convierte la cuna, el lugar marcado por la oscilaci3n entre la vida y la muerte, en tumba, una «caja blanca» en la que el cuerpo sin vida de la ni1a reposar3 para siempre. El ciclo de la vida se cierra: el cuerpo dormido del beb3 se transforma en cuerpo yacente. As3, el poeta toma conciencia de su p3rdida

<sup>2</sup> El poeta lo titula «Los ojos ciegos» en *Vida y muerte de Mam3 Pura* (JIMÉNEZ, 2005: 1210).

y del dolor que invade sus entrañas. El corazón, como centro neurálgico de las emociones, metafóricamente transformado en continente, el vaso, se llena de desolación:

¡Qué sol tan claro!  
¡qué azul de seda!  
mi amor perdido...  
¡la niña muerta!

¡Corazón, vaso  
de la tristeza!  
JIMÉNEZ, 2017: 165

La referencia a la mano, que aparece en el poema siguiente, tampoco es baladí: como señala BUSSAGLI (2006: 312), la mano es un medio de comunicación cuyos gestos permiten al hombre expresarse sin hablar. La mano es la mejor expresión de lo inefable. En «la niña moribunda», el poeta recurre a esta parte del cuerpo, con el fin de recalcar el contacto con la chiquilla:

[...] Yo, con sangre entre mis lágrimas,  
ponía nieve en la cabecita abrasada...  
¡Ah! No sé... Mas los ojos —¡tan tristes!— me miraban  
sin separarse y la manita dulce y blanca  
como una suave rosa, lunaria, me apretaba  
mi mano... [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163

El uso de los diminutivos «cabecita», «manita», con respecto a los elementos corporales, refuerza el dramatismo por la evocación continua de la condición de niña y como expresión de su fragilidad. Se forja una imagen de una niña delicada, «dulce y blanca», y acentúa la debilidad de su estado. El contacto entre ambos se establece por los ojos y por las manos. La pequeña, ajena, y la del poeta, enfatizada por el posesivo «mi mano». De esta manera, el poeta realza la intensidad de sus emociones, que comparte con la escritura. En cambio, la niña ejerce un gesto que se puede interpretar como de miedo hacia la muerte, de dolor, o de búsqueda de auxilio. El poeta no solo muestra cómo se manifiesta la enfermedad en el cuerpo, sino que añade la mirada de los adultos sobre la niña moribunda, describiendo los efectos corporales que suscita el dolor: los llantos de la madre, «La madre sollozaba: ¡qué triste te vas, hija», y el sufrimiento metafórico del poeta, ya que le sangran los ojos al ver a su sobrina muriéndose. Apela la empatía de su lector, que comparte la dureza de esta escena y la aflicción del poeta. El contacto físico establecido por la mano es revelador de la ayuda que le quiere aportar el poeta, que, literalmente, le echa

una mano y recalca el acompañamiento de la niña en el más allá, «el misterio», sin necesidad de hablar:

Yo la tuve cojida por la mano,  
mucho tiempo después de haberse muerto,  
por si podía (yo)  
ayudarla a pasar por el misterio.

Después, hubo un instante  
en que sentí pararse algo, dentro  
de no sé qué —¿de ella, de mí?—;  
y le dejé su mano  
sobre su pecho,  
ya en el lugar seguro toda  
la levedad del vivo jazminero

JIMÉNEZ, 2017: 167

Cuando el poeta sintió la necesidad de dejarla ir, por una manifestación del cuerpo (¿o del alma?), «sentí pararse algo, dentro de no sé qué», coloca el cuerpo de la niña en la posición mortuoria de reposo: «le dejé su mano sobre su pecho». El cuerpo de la niña se convierte, definitivamente, en un «cuerpo frío y marchito», cuya estrofa se repite tres veces, como el estribillo de una canción fúnebre en el poema «[Las flores en que acostamos]»:

Las flores en que acostamos  
tu cuerpo frío y marchito  
se irán poniendo en la sombra  
hueca y larga de tu nicho. [...]

JIMÉNEZ, 2017: 169–170

### El cuerpo de la niña muerta *in absentia*

La niña muerta se metamorfosea en símbolo de eternidad, y el ciclo de la vida completado corresponde al capítulo 3 del *Génesis*: «acuérdate de que *polvo* eres y que al *polvo* volverás»<sup>3</sup>. Asimismo, el poeta eleva a la niña tras la muerte a una figura transcendental, a la que otorga «una voz segunda»:

Voz que arriba llameaste como plata,  
ya eres la plata ardiente toda de la tierra;  
venero es ya tu música de carne,  
mina ceniza de carmínea veta.

<sup>3</sup> El énfasis es mío.

Tu boca nutre una raíz ahora,  
 su voz es savia de una esencia,  
 y la brisa trasiega aroma y vida  
 de lo hondo eterno a lo inmortal de fuera.

Plata total que hoy vibras por mi sangre,  
 con el zumbido de una abeja inmensa;  
 y unificas lo alto de mi ser  
 con lo hondo y tuyo de la hermosa tierra

JIMÉNEZ, 2017: 171

El cuerpo de la niña vuelve a la tierra, se convierte en origen, por el léxico de la fuente «venero, mina ceniza, veta, raíz»: se trata, pues, de un cuerpo metafórico de la niña *in absentia*, que fomenta la creación poética de Juan Ramón Jiménez. Su ausencia hace eco en el poeta a través de la memoria y se convierte en potencia creadora equiparable a insectos, que, aunque a veces invisibles, son, no obstante, elementos imprescindibles tanto del equilibrio natural como poético: «vibras por mi sangre con el zumbido de una abeja inmensa» y también por su alma, convertida en mariposa como señala en «[Las flores en que acostamos]»:

[...] Y la mariposa callada,  
 en el sol claro y dulcísimo  
 pondrá sobre los rosales  
 rizos y rizos y rizos...

JIMÉNEZ, 2017: 170

En repetidas ocasiones, el poeta utiliza la metáfora de la mariposa para evocar el alma de los niños muertos: un ejemplo de ello se encuentra en «la muerte» de *Platero y yo* (JIMÉNEZ, 2012: 231): «Por la cuadra del silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores». La mariposa, símbolo del alma e incluso de la muerte, es un tema folklórico ancestral como subraya GRUSTÁN (1997: 338–340). Predomina se detiene sobre el significado y el símbolo de la mariposa en *Platero y yo* (JIMÉNEZ 2012: 53–55), obra en la que «el alma de Platero, como la mariposa, sale de su crisálida y experimenta una resurrección» ya que es una «criatura del mundo natural, sufre una metamorfosis». La muerte, «fertiliza los procesos vitales y forma parte de una nueva creación» (JIMÉNEZ 2012: 54). El mismo procedimiento se ve reflejado a través de la niña muerta: en el poema «aniversario», Juan Ramón Jiménez conmemora la muerte física de la niña, a pesar de que sigue viva en su mente y en su corazón, que se siente dolido: «¡qué soledad de corazón vacío!». El poeta rememora, por tanto, esta tragedia para dar un nuevo impulso creativo:

[...] ¡Oh corazón, oh corazón, florece  
toda tu sangre lírica;  
y pende al viento como una flor aparte  
sobre las letras tristes de su nicho! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 173

El cuerpo de la niña se convierte en tierra fértil de creación, y este brote de «sangre lírica» consigue sacar al poeta del vacío de su duelo. La trágica muerte de la niña, no obstante, no abandona los pensamientos del poeta: «Todos se están riendo... Yo estoy pensando en ti». La alegría de los demás enfatiza el dolor del poeta por el contraste entre la risa y el dolor, de manera circular, al principio y al final del poema:

[...] Se están todos riendo...  
Mi corazón doliente no te olvida.  
Para jugar contigo, muerta y sola,  
se hace como una niña...

Está pensando en ti. No quiere  
jugar... La tarde lírica  
la va dejando en sombra en un rincón  
como a tu tumba blanca y escondida...

JIMÉNEZ, 2017: 177-178

El proceso de duelo, como el de renovación poética, se desarrolla progresivamente, pero la tristeza del poeta no se acaba del todo, ni siquiera cuando aparece «el niño nuevo», un hermano pequeño de la niña muerta que el poeta compara a la difunta nuevamente por la mirada, un recién nacido cuyos contornos y personalidad quedan indefinidos:

[...] ¡Blanco y mate como un nardo,  
como ella!, ¡como dos ojos  
sin formas, sin orillas,  
negros, negros del todo!

¡Oh, nardos blancos, nardos  
mates con dos ojos negros  
del todo! ¡solo negros! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 179

El nuevo nacimiento da lugar a un nuevo ciclo de vida, a una reminiscencia del cuerpo muerto y desaparecido de la niña. De esta manera, los cuerpos sin vida de los niños recobran vida bajo la pluma juanramoniana. El poeta parece querer ver en el nuevo bebé rasgos de la niña muerta, como si parte de ella estuviera en la nueva vida: se vislumbra un proceso de reencarnación de la difunta

a través de la figura del bebé. Fernández Berrocal (en JIMÉNEZ, 2017: 40) señala que se halla un apunte en el Archivo Nacional, que el poeta titula «la niña vuelve» (JIMÉNEZ, 2005: 1212) en la que alude al «niño nuevo» que expresa este parecido entre la niña muerta y el recién nacido: «Mi madre me escribe y me dice: ‘el niño es precioso, muy blanco y tiene cosas de la pobrecita de la niña’». Juan Ramón Jiménez transforma este apunte para encabezar «el niño nuevo» en *Historias*:

Madre, oye...  
 ... Está graciosísimo, hablando mucho,  
 tiene muchas cosas de la pobrecita de la niña  
 JIMÉNEZ, 2017: 179

El nacimiento del hermano pequeño reaviva la figura de la difunta, que, desde el cielo, se divierte con esta situación: «la niña desde el cielo te mirará, riendo» (JIMÉNEZ, 2017: 179). La reencarnación de la niña se establece primero, con el símbolo de la mariposa (GRUSTÁN, 1997: 338), y se confirma con el nacimiento del bebé de la familia.

## Conclusiones

La figura del niño muerto es, sin duda, una de las más dolorosas que tratar, ya que remite a una experiencia traumática vivida por el poeta: sin embargo, la relación de la gente con la muerte de los niños en la época juanramoniana tiene un valor diferente al que le damos hoy. La muerte fija la oscilación entre la vida y la muerte, una dualidad que encarna el sujeto infantil, y el retrato de niños muertos, una práctica común en la época, se manifiesta tanto en poesía como en pintura, fotografía o música. *Historias* fue redactado en un período similar al famosísimo *Platero y yo*, con lo cual Jiménez se vale de recursos parecidos en ambas obras. Sin embargo, la organización de la parte «la niña muerta» del poemario *Historias* se desarrolla alrededor de tres consideraciones acerca del cuerpo de la niña: primero, la reminiscencia del cuerpo a través de la imagen, seguido de la descripción de la niña moribunda cuya vida se desprende progresivamente de ella a causa de la enfermedad; a continuación aparece la muerte, y por fin, la resurrección por medio de la palabra poética, vehículo del duelo por un lado y de la voluntad de prolongar la vida de la niña fallecida en el más allá, por otro. O, dicho de otro modo, en una posteridad escrita, a pesar de un nuevo nacimiento. La corporalidad en «la niña muerta» de Juan Ramón Jiménez adquiere, pues, tres valores: uno material y físico (cabeza, ojos, manos), otro metafórico (resurrección del cuerpo) y un tercer valor transcendental *in absentia*,

es decir, espiritual, con la pervivencia del alma de la niña, centralizado en el corazón del poeta, es decir en sus emociones.

La muerte de la niña provoca un punto de inflexión en su poética en la medida en que el dolor emocional que le provoca al poeta le lleva a la melancolía de sus primeros años, tal y como lo escribía en *Ninfeas* y *Almas de violeta* o en *Rimas*. Tampoco olvidemos que, durante su primera etapa poética, Juan Ramón Jiménez saca su inspiración de la poesía de Bécquer, uno de los mayores representantes del romanticismo. Es decir que se sitúa dentro de una tradición literaria que incluye la puesta en escena de cementerios o de escenas fúnebres. De esta manera, encontramos cementerios y niños «en su cajita blanca» en los primeros poemarios modernistas de Juan Ramón Jiménez. En *Historias*, otro trágico destino espera «la carbonerilla quemada» y «la niña coja», inscribiendo los poemas dentro de una antropología de la muerte infantil a través de la corporeidad de los niños sin vida. El poeta se hace la voz de los más débiles y vulnerables, retratando los rasgos físicos de seres desgraciados, por culpa de la enfermedad, la pobreza o la minusvalía, y da a su poesía a la vez una temporalidad (la época del poeta) pero también en la intemporalidad, ya que estos males se podrían repetir. Finalmente, el cuerpo es la manifestación física del dolor inefable, que, finalmente, el poeta fijó para la posteridad en la escritura, con la delicadeza y la exactitud de las palabras que él siempre buscaba.

## Bibliografía

- BUSSAGLI, Marco 2006. *Le corps, anatomie et symboles*. Paris, Hazan.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio 2014. *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí: años españoles (1881–1936)*. Sevilla, UNIA.
- GRUSTÁN, Daniel 1997. «El *Alter Ego* de la Mariposa». *Boletín SEA*, Vol. 20, pp. 337–347.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 1990. *Ideología*. Barcelona, Anthropos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2005a. *Obra poética*. Vol. 1. Madrid, Espasa-Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2005b. *Obra poética*. Vol. 2. Madrid, Espasa-Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2012. *Platero y yo*. Michael PREDMORE (ed.). Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2014. *Vida*. Mercedes JULIÁ y María Ángeles SANZ MANZANO (eds.). Valencia, Pre-Textos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2017. *Historias*. Rocío FERNÁNDEZ BERROCAL (ed.). Sevilla, Vandalia.
- MOREL, Marie-France 2001. «Images du petit enfant mort dans l'histoire». *Études sur la mort*, Vol. 119, pp. 17–38.
- MOREL, Marie-France 2004. «La mort d'un bébé au fil de l'histoire». *Spirale*, Vol. 31, pp. 15–34.
- MOREL, Marie-France 2008. «Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles)». In: F. GUSI JENER, S. MURIEL, C.R. OLARIA PUYOLES (eds.): *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia*. Castellón, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques.
- PERNOUD, Emmanuel 2007. *L'enfant obscur: peinture, éducation, naturalisme*. Paris, Hazan.

## Síntesis curricular

**Virginie GIULIANA**, profesora *agregée* de español, es doctora en filología hispánica por la Université Lumière Lyon 2 (Francia) y la Universidad de Neuchâtel (Suiza). En la actualidad, trabaja en la Université du Littoral Côte d'Opale. Su tesis trata de las miradas sobre el niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez y la pintura de Joaquín Sorolla. Sus investigaciones actuales se centran en las figuras de Joaquín Sorolla y de Juan Ramón Jiménez, en las relaciones entre textos e imágenes, tanto como la literatura y el arte de los siglos XIX, XX y XXI.