

# Universidad de Huelva

Departamento de Filologías Integradas



## Jean Giono y "Platero y yo" : la adaptación cinematográfica como acto de re-creación

Memoria para optar al grado de doctora  
presentada por:

**Dominique Bonnet**

Fecha de lectura: 9 de julio de 2003

Bajo la dirección del doctor:

Pablo Zambrano Carballo

**Huelva, 2011**

**ISBN: 978-84-15147-67-1**  
**D.L.: H 225-2011**

TESIS DOCTORAL

JEAN GIONO Y *PLATERO Y YO*: LA ADAPTACIÓN  
CINEMATOGRAFICA COMO ACTO DE RE-CREACIÓN

DOMINIQUE BONNET

UNIVERSIDAD DE HUELVA

2003

TESIS DOCTORAL

JEAN GIONO Y *PLATERO Y YO*: LA ADAPTACIÓN  
CINEMATOGRAFICA COMO ACTO DE RE-CREACIÓN

UNIVERSIDAD DE HUELVA

2003

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INTEGRADAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD DE HUELVA

JEAN GIONO Y *PLATERO Y YO*: LA ADAPTACIÓN  
CINEMATOGRAFICA COMO ACTO DE RE-CREACIÓN

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR  
DOMINIQUE BONNET

REALIZADA BAJO LA DIRECCIÓN DEL PROFESOR  
PABLO ZAMBRANO CARBALLO

HUELVA, 2003

## AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi gratitud a todas las personas que, de un modo u otro, ayudaron a que este trabajo llegase a su fin: a Pablo Zambrano Carballo por su lectura atenta y sus valiosas sugerencias, y a todos aquellos compañeros y amigos de cualquier lugar que me animaron y ayudaron en la tarea. Quiero, en particular, reconocer mi agradecimiento a María José Chaves García por su interés y los excelentes consejos recibidos. Este trabajo no podía haberse llevado a cabo sin la ayuda del personal de la Fundación Juan Ramón Jiménez en Moguer. Agradezco a mi familia por todo lo recibido y a Eva por sus comas. No me olvido, finalmente, de la paciencia, del cariño y de la infinita ayuda de Juan, mi marido.

“J’aime mon métier. Il me permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J’ai ma vision du monde; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d’une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques; et la voilà, *telle qu’elle est*: magique. Je suis un *réaliste*. Il faut se servir de cette micheline comme Rabelais se servait d’une baleine. Le reste est vanité, orgueil; et solitude: la vision commune est solitude”.

Jean Giono, *Noé*, III, 705

A Elsa y Manuela

## ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
<b>1 Consideraciones sobre la Literatura Comparada .....</b>	<b>11</b>
1.1 Aspectos conceptuales .....	11
1.2 Breve historia del Comparatismo .....	11
1.3 Literatura y cine .....	14
1.3.1 El cine como lenguaje.....	20
1.3.2 De la Narratología literaria a la Narratología cinematográfica. Cine y narratividad .....	22
<b>2 Jean Giono y Juan Ramón Jiménez: itinerarios paralelos .....</b>	<b>25</b>
2.1 Introducción .....	25
2.2 El entorno y la personalidad de Jean Giono .....	25
2.3 Jean Giono y la literatura española: la presencia del <i>Quijote</i> .....	36
2.4 Jean Giono y el mundo literario hispano en París .....	41
2.5 Intereses comunes: La literatura francesa del siglo XIX y la literatura anglo-americana. ....	48
2.5.1 La literatura francesa del siglo XIX.....	48
2.5.1.1 Jean Giono .....	48
2.5.1.2 Juan Ramón Jiménez .....	61
2.5.2 Influencias anglosajonas.....	70
2.5.2.1 Jean Giono .....	70
2.5.2.2 Juan Ramón Jiménez .....	76
2.6 La escritura, la imaginación, la pureza.....	83
2.6.1 Jean Giono .....	84
2.6.2 Juan Ramón Jiménez .....	86
2.7 Conclusión .....	90
<b>3 Jean Giono y <i>Platero y yo</i> .....</b>	<b>93</b>
3.1 Introducción .....	93
3.2 Viaje a Moguer.....	94
3.3 Un color fundamental: el “Azul marino” .....	101
3.4 Importancia del luto y de la enfermedad .....	108
3.5 Predominio de la tristeza .....	120
3.6 El erotismo .....	124
3.7 El humor.....	127
3.8 Ausencia de compromiso político .....	130



3.9	Búsqueda de la felicidad.....	140
3.10	Fascinación por el infierno .....	145
3.11	Conclusión.....	150
<b>4</b>	<b>Jean Giono y el guión de <i>Platero y yo</i> .....</b>	<b>155</b>
4.1	Introducción.....	155
4.2	La adaptación cinematográfica de <i>Platero y yo</i> como proceso de “re-creación”.....	158
4.3	Jean Giono y el cine.....	171
4.4	Primeros contactos con Juan Ramón Jiménez y su obra.....	178
4.5	Elaboración del guión.....	183
4.5.1	Estructura del guión .....	183
4.5.2	Elección de los personajes .....	189
4.6	Fundamentos y bases del guión. <i>Platero y yo</i> : historia de una soledad .....	192
4.7	Primeras secuencias: introducción de los temas claves del guión .....	196
4.8	Denuncia y crítica irónica de la sociedad .....	200
4.9	Aguedilla: personaje clave.....	228
4.9.1	Aguedilla-Mamèche.....	231
4.9.2	Aguedilla-Angelo.....	246
4.10	El camino iniciático hacia la felicidad .....	252
4.11	La crueldad como instrumento de marginación.....	267
4.12	El pino de la Corona: simbología arbórea gionesca.....	284
4.13	Conclusión.....	292
<b>5</b>	<b>Conclusión general.....</b>	<b>295</b>
<b>6</b>	<b>Bibliografía .....</b>	<b>301</b>
	Referencias comunes y metodológicas .....	303
	Bibliografía sobre Juan Ramón Jiménez, su obra y otros aspectos afines .....	309
	Bibliografía sobre Jean Giono, su obra y aspectos afines.....	329

## **INTRODUCCIÓN**

En 1959, Edward Mann, productor americano, contactó con Jean Giono, escritor francés, para que adaptase al cine la obra más popular de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*. Al aceptar la propuesta y el reto que representaba para él este guión, Jean Giono emprendió un difícil trabajo de adaptación que nos proponemos estudiar en la presente Tesis Doctoral.

Estudiar una adaptación cinematográfica teniendo únicamente en cuenta la obra de partida restringe bastante la problemática. Las modificaciones que puedan aparecer a la hora de la transposición al mundo de la imagen son varias: “Adaptar implica ‘modificar para hacer coincidir’, ajustar” (Jaime, 2000: 109) y como añade Pere Gimferrer (1985: 62): “No siempre la mejor adaptación es la más fiel”. El contexto histórico y social juega un papel fundamental ya que la demanda del público, las condiciones del mercado cinematográfico o los progresos técnicos son responsables de la evolución de la industria del séptimo arte.

Por otra parte, el trabajo de adaptación es a menudo el hecho de un autor: su creación individual, así como su carrera personal, motivan las transformaciones que decide aplicar a la obra elegida. Sin embargo, y en general, una serie de constantes se repiten a la hora de adaptar una obra original a la pantalla.

Habría que empezar por huir de tópicos como, por ejemplo, el de que la adaptación es, por lo general, infiel e inferior a la obra original. Habrá que aceptar desde un principio que la adaptación puede añadir o quitar al texto inicial, evitando de esta manera una reproducción exacta, sujeta a la fidelidad absoluta. En una primera fase, el adaptador debe practicar una lectura crítica del texto con el fin de destacar los

elementos que más le interesan para la elaboración de su guión, siguiendo desde un principio criterios propios y, por ello, subjetivos.

La segunda etapa de su trabajo será la reescritura guiada por esta selección de imágenes claves. Por eso, a veces sin saberlo, el guionista orienta ya, con su primera lectura de la obra original, la escritura de su guión; su mente de lector funciona con las representaciones imaginarias que las palabras del escritor le sugirieron: “En la adaptación es ante todo su propia percepción de la obra original lo que el realizador expresa. Transmite su lectura, su visión, su enfoque personal” (Jaime, 2000: 109). La adaptación es, desde este punto de vista, una creación autónoma, ya que tiene la plena libertad de expresar los contenidos elegidos de la obra original. De ahí nuestra voluntad de demostrar que el trabajo de adaptación de Jean Giono es una re-creación de la obra de Juan Ramón al plasmar sus propias impresiones en la escritura del guión.

El mundo de la adaptación cinematográfica no era un universo desconocido para Jean Giono. Veinte años de colaboración con el cine dieron lugar a las adaptaciones de obras propias como *Le chant du Monde*, *Un Roi sans divertissement*, o ajenas como *Platero y yo*, y a guiones originales como *L'Eau vive*, *La Duchesse*, o incluso a la dirección, en el caso de *Crésus*.

El cine le interesaba por la riqueza de sensaciones que podía ofrecer la pantalla, ya que, al unir las con su experiencia literaria, conseguía ampliar este panorama sensitivo. Con la utilización de todos los recursos que le ofrecía la tecnología cinematográfica (el plano fijo, animado, la palabra, la música...), Jean Giono quiso compartir su mirada poética con el espectador, proporcionarle una evasión que le hiciera olvidar su propia condición.

Sin embargo, pronto se dio cuenta de los límites de la tecnología, en lo referente a dar libre curso a su imaginación. Por ello, y para evitar los peligros que podía acarrear la extrema simplificación del escrito original a la hora de realizar un guión, Jean Giono se exigió a sí mismo un gran conocimiento del entorno de la futura película, consecuencia sin duda de los orígenes didácticos de *L'Eau vive*:

Chaque fois qu'on s'approche d'un homme de la terre il y a dans le regard, dans le geste, le lent mouvement des pas, la houle des épaules, une puissance magnétique qui nous frappe au creux de la poitrine. Tout est précis chez eux. Tout est la mesure de l'instant. Tout est en regard, geste et mouvement Cela vient de ce que l'homme qui est devant vous, chasse, pêche, laboure, cultive les arbres, fauche les blés, arrose l'herbe, sue sous le soleil, peint dans la terre, marche la tête baissée dans le vent. Cela vient au bout du compte et tout simplement de ce qu'il vit une vie normale, la vie pour laquelle, lui et nous, sommes nés. Une sombre force monte de la terre, les emplir et les instruit. La pluie, le vent, l'orage chantent à leurs oreilles les enseignements sacrés... Nous avons perdu le grand enseignement. Nous ne savons plus écouter et traduire dans notre coeur le ronronnement des grandes forces. Nous sommes définitivement dans notre enfer, oubliés de la terre même (*EV*, III, 102-103).

Ainsi chaque printemps la Haute-Provence est traversée par de longues caravanes de moutons... En tête marche le berger maître. C'est un homme comme les autres, sans noblesse théâtrale, sans regard de feu, assez souvent petit et noiraud et tout ramassé comme une boule avec des nerfs tendus et qui va la tête basse. C'est un homme comme les autres mais c'est le chef... Sa science, je suis trop petit pour vous la dire, ce que je sais, c'est que je suis allé vers eux les deux mains ouvertes et qu'ils m'ont jaugé de la tête aux talons, et qu'après ça, je leur ait ôté mon chapeau (*EV*, III, 117-118).

Así, a la hora de escribir el guión de *Platero y yo*, núcleo principal de este trabajo, prefirió viajar por España detenidamente en lugar de coger un avión, tal y como le habían aconsejado:

Je ne connaissais pas du tout l'Espagne à ce moment-là; je n'y avais jamais mis les pieds. Je dis à mon jeune Américain qu'il me semblait indispensable de voir Moguer avant de faire le moindre traitement à cette oeuvre si particulière... Le livre qu'il faut traiter parle constamment de Moguer. Je ne veux pas m'embarquer dans ce travail avec la seule vue de l'esprit. Il me faut de la matière et la matière même dont ce livre a été tiré... Que voulez-vous que je fasse de votre avion? Il va me faire sauter par-dessus l'Espagne alors, qu'au contraire, il faut que je la parcoure (*VE*, VIII, 885).

Relató las impresiones de su viaje en un cuaderno que le serviría después tanto para la realización del guión como para la redacción de la introducción de la edición francesa de *Platero y yo* en 1964. Jean Giono no conocía la obra de Juan Ramón Jiménez; el descubrimiento de la tierra natal del poeta, así como el conocimiento de varios episodios de su vida, le permitieron enriquecer el material disponible para la realización del guión. De esta manera, la adaptación recoge la mayoría de los puntos anotados en el cuaderno de viaje de Jean Giono, utilizados en el Prefacio de la edición de *Platero et moi* de 1964. La vida del poeta andaluz, asociada a la sucesión de poemas de *Platero y yo*, daría lugar a un producto cinematográfico puramente gionesco en el que el factor humano, expresado en los numerosos diálogos, tiene un papel fundamental.

Los colores fueron también fundamentales para la correcta transposición del poema juanramoniano. En sus guiones, Giono solía servirse de los contrastes

cromáticos para marcar la evolución del relato y el dramatismo de cada escena, como puede apreciarse en las primeras indicaciones escénicas del guión cinematográfico de *Un roi sans divertissement*:

Tourmente de neige en plein écran, mélange de noir et de blanc pur en mouvement, jusqu'à l'apparition du petit groom (n°1) dont la veste sera rouge, on pourrait croire que le film est en noir et blanc n'étaient quelques touches extrêmement discrètes d'un violet dans le ciel noir. Rien que la tourmente pendant quinze secondes. Du mélange de noir et blanc en mouvement on voit apparaître (venant vers le spectateur) d'abord une forme noire indistincte qui se précise peu à peu à mesure qu'elle avance: c'est un cavalier militaire coiffé d'un bonnet de police (*Roi, App.*, III, 1341).

Las técnicas y la dedicación empleadas muestran su adaptación al cambio del medio escrito al audiovisual, en el que buscó la materialización de su universo inventado: "La réalité est pour moi sans aucun intérêt. Je l'utilise dans ma vie quotidienne, mais pour mon écriture, j'ai besoin d'autre chose. J'ai besoin d'inventer absolument tout, en partant de choses existantes, car seules Dieu peut inventer à partir de rien. On est forcé d'inventer à partir de quelque chose qui existe déjà" (Carrière, 1991: 126-127). No intentó, por lo tanto, dar consciencia al público de la realidad, sino más bien hacerle identificarse con su irrealidad: "Je crois qu'il n'y a rien d'objectif, que tout est subjectif, aussi bien le lecteur que l'auteur, par conséquent, il faut que les deux subjectifs coïncident. À ce moment-là vous avez créé la vérité!" (Amrouche, 1990: 187).

Resulta, por tanto, comprensible que Giono navegara cómodamente por el *Platero* juanramoniano, tan cargado de símbolos, para realizar su adaptación.

Su visión del sur, al igual que la que tenía Juan Ramón, atacaba los tópicos establecidos sobre la alegría del sol y del calor. El sur de Jean Giono es, al igual que el de Faulkner -por citar un autor con el que se le ha relacionado-, un sur imaginario, un sur lleno de crueldad, teatro de las mayores tragedias dignas de Sófocles o Shakespeare, en el cual belleza y muerte se rozan de forma constante:

Il y a, dit-il, de petites places désertes où dès que j'arrive, en plein été, au gros du soleil, Oedipe, les yeux crevés, apparaît sur un seuil et se met à beugler. Il y a des ruelles, si je m'y promène tard, un soir de mai, dans l'odeur des lilas, j'y vois Vérone où la nourrice de Juliette traîne sa pantoufle. Et dans le faubourg de l'abattoir, à l'endroit où il n'y a rien qu'une palissade en planches, j'ai installé tous les paysages de Dostoïevski... (*Noé*, III, 613).

Por todo ello, en este teatro de su imaginación, las técnicas cinematográficas le permitieron jugar con las apariencias, con los parecidos, para conducirlo a un nuevo trabajo sobre la realidad, en el cual la imagen cercana al mito se haría portadora de una nueva simbología del mundo. Desde esta nueva óptica, denunció la crueldad y la codicia del hombre, tan alejadas de sus ideales y culpables de la infelicidad y de la soledad de tantos seres humanos.

En el guión de *Platero y yo*, Jean Giono recoge estas ideas contando la historia de la soledad humana, a través del aislamiento del poeta en medio de una comunidad con la cual no se siente muy identificado. Platero será, en este contexto, su compañero y su confidente. La melancolía aparecerá como uno de los temas principales de este guión, tal y como concluye uno de los últimos poemas del libro juanramoniano, titulado precisamente "Melancolía".

Por tanto, intentaremos demostrar cómo el guión cinematográfico de *Platero y yo* resulta ser al final, en buena medida, una re-creación de la obra de Juan Ramón Jiménez.

Con este fin, y después de enmarcar metodológicamente nuestro trabajo en los estudios de Literatura Comparada, analizaremos los nexos existentes entre Jean Giono y Juan Ramón Jiménez tanto en el ámbito personal como profesional con el fin de determinar cuáles pudieron ser los factores que influyeron en la lectura gionesca de *Platero y yo*. Así, nos interesaremos por los círculos literarios en los que evolucionaron, por sus intereses comunes por autores franceses del siglo XIX, así como por la literatura anglosajona y por el mismo afán que tuvieron en buscar la pureza en la escritura.

Estudiaremos luego la intensa comunión entre los elementos de la obra de ambos autores, que hizo posible una perfecta identificación de Giono con la poesía juanramoniana. Los colores, y de forma más especial el azul, la muerte bajo la forma del luto, la tristeza estrechamente vinculada a esta muerte, el erotismo, el humor, el rechazo de todo compromiso político, la presencia frecuente del horror, son las constantes que eligió Jean Giono en la obra de Juan Ramón, tanto para escribir la introducción de la edición francesa de *Platero y yo*, como para elaborar la adaptación cinematográfica. Demostraremos cómo Jean Giono escogió estas constantes en función de los vínculos existentes con su propia obra. Por ello, después de los primeros contactos con la obra juanramoniana, veremos cómo Jean Giono inició la elaboración del guión de *Platero y yo* desarrollando los aspectos comunes entre la obra de Juan Ramón y la suya propia. Por lo tanto, después de estudiar la construcción técnica del guión gionesco, descubriremos que la soledad y la denuncia de la crueldad de la sociedad son, en cierto modo, el hilo conductor de su adaptación.



Resaltaremos, asimismo, el papel que distribuyó a cada uno de los personajes, haciendo de Juan y Platero los protagonistas, mientras que la sociedad de Moguer desempeña la parte antagónica. Subrayaremos la importancia que recibe el personaje de Aguedilla, originalmente objeto de la dedicatoria de Juan Ramón al principio de *Platero y yo*, al transformarse en el guión de Jean Giono en un personaje catalizador que permite que avance la historia.

La búsqueda de la felicidad que emprenden los protagonistas de la adaptación, guiados por el personaje catalizador, se enmarcará en el tradicional camino iniciático que impone Giono a todos sus personajes en búsqueda de esta felicidad.

Sólo de esta manera podremos entender cómo Jean Giono, sin traicionar la poesía del poeta andaluz, hizo que los personajes, juanramonianos en origen, evolucionaran bajo su propia batuta.

# 1 CONSIDERACIONES SOBRE LA LITERATURA COMPARADA

## 1.1 ASPECTOS CONCEPTUALES

En 1963, Etiemble planteaba la problemática de la literatura comparada con la siguiente pregunta: “Littérature comparée ou littératures comparées?”. Es indudable que a lo largo del siglo XX el comparatismo fue adquiriendo un papel fundamental en la literatura sin conseguir, sin embargo, un término exacto para definirlo, tema de tantas polémicas.

El empleo del término en singular nos lleva a los interrogantes sobre el enfoque de la comparación, sobre la diferencia existente entre literatura comparada y literatura general. En efecto, si se trata de literatura comparada, se puede entender que el foco de la comparación se encuentra en la literatura misma, llegando de esta manera a la elaboración de una literatura general. El término alemán *vergleichende Literatur* hace uso del participio presente; los italianos y los franceses emplean el participio pasado, *letterature comparate* o *littératures comparées*; los ingleses y los americanos hablan de *comparative literature* sin connotación presente o pasada. Se podría entender que, según se trate de *vergleichende Literatur*, de *letterature comparate* o de *comparative literature*, la metodología del comparatista llegue a ser distinta: en un caso se insistiría sobre la acción de comparar y en el otro sobre los resultados de las comparaciones realizadas (Etiemble, 1963).

## 1.2 BREVE HISTORIA DEL COMPARATISMO

El comparatismo no nace en el siglo XX y ni siquiera al final del siglo XIX, época en la cual eran numerosas en Europa las publicaciones periódicas dedicadas al

tema, pese a que a menudo fuesen efímeras. En realidad el comparatismo es tan antiguo como la civilización escrita: “La préhistoire de la littérature comparée risquerait fort de se confondre avec la préhistoire tout court: dès que deux littératures ont concurremment existé, on les compara pour en apprécier les mérites respectifs: la grecque et la latine, la française et l’anglaise aux XVIIe et XXe siècles” (Brunel; Pichois; Rousseau, 1983: 16).

Sin embargo, el inicio de esta disciplina de forma concreta tuvo lugar con publicaciones como las de Villemain en 1828 y 1829, que incluía en sus *Cours de littérature française* un estudio sobre las influencias de Francia e Inglaterra en sus respectivas literaturas, así como la de Francia en la Italia del siglo XVIII, con libros como la *Histoire comparée des littératures espagnole et française* de Adolphe de Puibusque en 1843 o el *Corneille, Shakespeare et Goethe* de Reymond en 1864 y con ambiciones como las de Jean-Jacques Ampère, que pretendía desde 1826 dedicarse a la literatura comparada de todas las poesías. La primera revista nace en Hungría el 15 de enero de 1877 y se transforma en 1882 en *Acta comparationis litterarum universarum*. La literatura comparada estaba naciendo centrándose en el campo de las influencias pero también con un estudio de los temas y motivos, de forma especial por parte de los alemanes (*Stoffgeschichte*) (Brunel; Pichois; Rousseau, 1983: 22).

Este concepto del comparatismo enfocado hacia las “fuentes” y las “influencias” marca, por así decirlo, la primera etapa de la historia de la Literatura Comparada como disciplina. Estos orígenes heredados del positivismo francés así como la noción de los “rapports de fait” -es decir, relaciones evidentes y palpables entre textos y autores- evolucionan en los años 60 y 70, sobre todo en Estados Unidos, pero también en Francia, hacia lo que se denominó el “nuevo paradigma”. Esta nueva orientación

parecía suponer el abandono del modelo positivista -el “antiguo paradigma”- orientado hacia estudios de contactos directos, para privilegiar el camino de la interdisciplinariedad, el acercamiento a la Teoría de la Literatura, la importancia del multiculturalismo, del post-colonialismo y del reconocimiento de la *Otherness* -la “Otridad”-. En 1982, la publicación en la *Canadian Review of Comparative Literature* del artículo de Fokkema “Comparative Literature and the New Paradigm” daba las bases teóricas de este nuevo paradigma y abría este nuevo debate entre la “tradicional” Literatura Comparada europea y los “Cultural Studies”.

Recientemente, en las Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en la Universidad de Alberta en 1994, *Comparative Literature now, Theories and Practice. La Littérature Comparée à l'heure actuelle, Théories et Réalisations*, podemos destacar los diez “mandamientos” de la Literatura Comparada que nos propone Steven Tötösy de Zepetnek en su introducción a este volumen (1999). De esta manera recopila las principales tendencias de la Literatura Comparada hoy en día. Empieza por la importancia del *cómo* por encima del *por qué* en el estudio literario: “it is not the *what* but rather the *how* that is of importance” (Tötösy, 1999: 14). Insiste en el diálogo que abre la Literatura Comparada entre varias culturas: “to dialogue between cultures, languages, literatures and disciplines” (Tötösy, 1999: 14) y, por consiguiente, en la necesidad para el comparatista de conocer varios idiomas y varias literaturas. El cuarto punto resalta el interés que representa el relacionar la literatura con otras artes: “its interest to study literature in relation to other forms of artistic expression (the visual arts, music, film, etc.)” (Tötösy, 1999: 14). Los siguientes puntos destacan la importancia de los distintos contextos culturales de cada literatura, de la metodología enfocada hacia estudios interdisciplinarios para relacionar así los

hombres, las materias y las investigaciones. El penúltimo punto apunta los esfuerzos que se tienen que hacer para que la Literatura Comparada se vea como “a global and inclusive discipline of International Humanities with focus on literature” (Tötösy, 1999: 16). Concluye sobre una posible definición actual de la Literatura Comparada que resume los aspectos anteriormente citados: “the discipline of Comparative Literature as proposed advances our knowledge by a multi-faceted approach based on scholarly rigour and multi-layered knowledge with precise methodology” (Tötösy, 1999: 16).

Estas consideraciones de Steven Tötösy sobre la Literatura Comparada permiten definir el nuevo marco de esta disciplina en una época donde, en el balance de los estudios comparatistas, destaca claramente la apertura de nuevas puertas y de nuevos horizontes. Por consiguiente, los tan polémicos capítulos comparatistas entre las artes y la literatura parecen clausurados y el cine, entre otras formas artísticas, está recobrando en la reflexión comparatista el papel que le corresponde.

### 1.3 LITERATURA Y CINE

En su libro *Qu'est-ce que la littérature comparée*, los tres grandes comparatistas franceses, Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau (1983: 97) afirman: “La littérature comparée nous fait prendre conscience des échanges intellectuels comme des correspondances entre la littérature et les arts, nous aide à les rapprocher ou à les opposer”. Si bien es verdad que estos mismos autores insisten sobre la importancia de la literatura en el concepto de *Literatura Comparada*: “N’oublions donc pas que dans littérature comparée, il y a littérature” (Brunel; Pichois; Rousseau, 1983: 95), nos dejan, sin embargo, la puerta abierta hacia horizontes mucho más amplios que los heredados

del Positivismo francés del siglo XIX, basados en los *rapports de faits*. Siguiendo estos criterios, nos parece obvio que el cine y la civilización de la imagen, tan importantes en nuestra época, deben ocupar un sitio primordial en la reflexión comparatista.

Sin embargo, durante mucho tiempo, por el prestigio de las letras y por considerar al “comparatismo” como un dominio exclusivamente literario, el cine y otras manifestaciones culturales fueron excluidas de este sector de la investigación.

La concepción elitista de la cultura, heredada del siglo XIX, se resistió a incorporar la aportación del medio audiovisual, viendo el cine como una industria que sin duda ponía el dinero por delante de los aspectos artísticos. El carácter comercial constituía un argumento lógico para el desprecio de que pudo ser objeto desde sectores cultos de la sociedad, molestos también por la accesibilidad de las masas a estas manifestaciones, cine y televisión, que rompían la exclusividad de acceso a la cultura de las clases poderosas. Sin embargo, el cine no dejó de incrementar su protagonismo, de tal manera que seguir en esta línea de marginación habría perjudicado gravemente la evolución de los estudios en este campo. Soslayar el cine era olvidar una parte importante de la creación artística actual.

La cuestión de las interacciones entre los dos sistemas de expresión y de comunicación que son el lenguaje de las palabras y el de las imágenes, en una sociedad que reconoce ella misma ser “une civilisation de l’image” (Leenhardt, 1970), implicaba desde el principio que se rechazara cualquier noción jerárquica. Según Jeanne-Marie Clerc (1993: 3):

Postuler des interrelations entre les images et les mots, c’est refuser, par là-même, de situer la littérature dans une position privilégiée par rapport au fait iconique. Loin de prendre

l'écrit comme un substitut plus ou moins imparfait, il est indispensable de comparer ce qui est comparable, c'est-à-dire d'établir des relations entre des termes considérés comme analogues et égaux.

De ahí la necesidad de compromiso de la crítica literaria con el cine, con el objetivo de reconocer la estrecha relación que puede establecerse entre las palabras y las imágenes.

Por otra parte, los estudios sobre la literatura partieron en un principio de conceptos metodológicos basados en la lingüística, que consideraban la lengua como un sistema de signos puramente lingüísticos. En su libro *Littérature et Cinéma*, Jeanne-Marie Clerc (1993: 4) plantea un nuevo enfoque que da paso a otro sistema de signos:

Envisager les relations qui unissent les images et les mots, c'est reconsidérer la notion de signe. Même si le caractère analogique des signes iconiques est produit par la mise en oeuvre d'un certain nombre de codes, il reste que, pour le récepteur, la motivation des signes iconiques est perçue d'une autre façon que l'arbitraire du signe linguistique. La ressemblance avec le monde caractérise l'image et lui confère une part de sa fascination.

Quizás fue esta materialización de las ideas la que provocó que los propios escritores de la época, que rehuían todo tipo de realismo, se formaran un idea equívoca del séptimo arte. Equívoca porque, como aclara Pere Gimferrer (1985: 61), no se trata de “reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos filmicos, un resultado análogo -ya que no siempre idéntico-, al obtenido precisamente en el libro por aquéllos”. La mala comprensión de este fenómeno fue, por tanto, otra causa de esta marginación del cine.

Fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando escritores del “Nouveau Roman” y directores como Alain Resnais rompieron esta rivalidad sin fundamento entre los dos medios de expresión, operándose la reconciliación o “retrouvailles” tal y como lo denomina Jeanne-Marie Clerc (1993: 41).

Es indudable que el cine americano desempeñó un papel importante en esta reconciliación entre ambos medios. Las películas americanas difundieron entre el público europeo una temática hasta el momento desconocida. Después de la Segunda Guerra Mundial, las adaptaciones cinematográficas despertaron un nuevo interés por las novelas americanas de las cuales estaban sacadas. Esta “moda americana” se consolida en el mundo literario a partir de la difusión de la novela americana en Francia por parte de la crítica literaria, que se encargaría luego de acercar las técnicas cinematográficas y literarias. Estos acercamientos tuvieron el mérito de volver la mirada de la crítica y de los escritores hacia el cine y facilitar de este modo una reconciliación.

Resulta interesante subrayar que, a la par de esta reconciliación, surgieron nuevas técnicas narrativas que hicieron que el cine estuviera cada vez más cercano a la literatura, como afirmaba en 1949 Maurice Schérer (1949: 13), futuro Eric Rohmer: “Le cinéma doit reconnaître la dépendance étroite qui le lie, non pas à la peinture et à la musique, mais aux arts mêmes dont il avait toujours tenu à se distinguer: la littérature et le théâtre”.

Los medios de comunicación de masa transformaron poco a poco el universo de la creación artística y, ante semejantes transformaciones sociales, los medios intelectuales tuvieron que recurrir a nuevos medios de expresión. En un artículo fundamental sobre la novela de Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Roland Barthes (1964: 94) relacionaba la originalidad de la novela con la formación científica y el entorno de su



autor: “Elle se fonde sur l’idée d’une nouvelle structure de la matière et du mouvement: son fonds analogique n’est ni l’univers freudien, ni l’univers newtonien: il faudrait penser à un complexe mental issu de sciences et d’arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma”. El propio Robbe-Grillet (1968: 22-23) admitiría esta analogía con el cine y de ahí partió la idea de que el *Nouveau Roman* era una novela cinematográfica que utilizaba modelos fotográficos para presentarnos objetos vacíos de cualquier función y huir así del encasillamiento de los referentes.

En los años cincuenta, el Séptimo Arte aspira a recobrar la flexibilidad temporal de la narración novelística y surgen películas como *Gilda* en 1946, en la cual la narración en primera persona es fundamental. Otras películas como *Brèves Rencontres*, que tuvo el premio de la Crítica Internacional en el primer Festival de Cannes en 1946, introdujeron la voz en *off* (*Revue des lettres modernes*, 1958). La introducción del relato en primera persona marcaba la voluntad de conceder al relato fílmico una faceta literaria, de recordar las técnicas realistas de la novela del siglo XIX.

Los años cincuenta anuncian lo que luego sería el mayor objetivo de la crítica: como consecuencia del neorrealismo, se quiere encontrar en la película un poder de atracción equivalente al de una novela. El cine empieza entonces a ser un verdadero “lenguaje”. Por encima del poder de la imagen, de la autenticidad de la representación, prevalecerá la libre elección de un director que configurará su “estilo”, al igual que ocurrió siempre para un escritor. Con la aparición de estos “autores cinematográficos”, estaba naciendo la *Nouvelle Vague*, apoyada durante más de diez años por la revista *Les Cahiers du cinéma*.

El Séptimo Arte, convencido en un principio de su especificidad, se volvía a encontrar con la novela y, más concretamente, con su lenguaje, contra el cual tanto

había luchado. El mito americano tuvo el mérito de ayudar a “redescubrir” el cine por la literatura, implantando así la primera ola de fascinación de los escritores por el cine.

Esta reconciliación fue tan fecunda que algunos de los propios escritores se atrevieron a pasar detrás de la cámara para adaptar sus creaciones escritas. Jean Giono fue uno de los que supo encontrar el camino que le llevó de las palabras a las imágenes.

Para estos escritores, la adaptación conducente a la obtención del documento de trabajo, el guión, obligaba a recortes técnicos que producían inevitables transformaciones del texto original. ¿En qué medida esta reescritura permitía descubrir nuevos textos, enriqueciendo de esta manera la obra del propio autor? Si escritor y guionista son dos autores distintos, ¿hasta qué punto puede afirmarse que la película es fiel al texto original o se trata de una visión parcial del guionista? El sesgo aplicado por el guionista podría ir orientado a reducir costes de producción, hacer el producto más taquillero o simplemente mostrar su interpretación del mensaje del escritor. Se plantea la cuestión de si las imágenes pueden llegar a transformar una cultura o, al contrario, ayudan a su difusión entre un público más amplio.

Asistimos, pues, a un doble recorrido: el que va del texto original a la adaptación en el caso del guión, y de la adaptación a las imágenes en el caso de la película. Se trata entonces de estudiar si las palabras se vuelven dependientes de las imágenes o al contrario, o si las dos son inevitablemente solidarias y complementarias.

Muchos adaptadores practican un trabajo de simplificación sistemática a la hora de transponer una obra literaria, suprimiendo todo tipo de reflexión psicológica o pensamiento interno, difíciles de transmitir en la pantalla. Sin embargo, este tipo de supresión sólo se puede achacar a la subjetividad del propio guionista y, por eso, sería muy peligroso otorgarle un carácter general y frecuente.

Las manipulaciones cronológicas o espaciales también son frecuentes y, en el caso que nos interesa, fueron uno de los motivos de la ruptura de la colaboración entre Jean Giono y Marcel Pagnol.

El conjunto de técnicas utilizadas en la adaptación puede llevar a la decepción del espectador, alimentando el tópico de la menor calidad de la película frente al libro; por otro lado, la imagen permite al público la captación sintética de situaciones descompuestas a lo largo de los párrafos del texto original, abriendo nuevos horizontes que dan al adaptador una importante capacidad de comunicación. Esta nueva dimensión iconográfica puede resultar también satisfactoria para el escritor, si establece un adecuado entendimiento con el guionista, o cuando asume la transposición de su propia obra.

### **1.3.1 El cine como lenguaje**

El cine empezaba a ser el medio de expresión de una subjetividad: la de su autor, al igual que en literatura. El mundo de la crítica cinematográfica o literaria se alejaba de la búsqueda de autenticidad puesta de moda por el existencialismo: “Filmer, ce n’est plus tout à fait enregistrer le réel sur la pellicule. La mise en scène est une technique de la conscience de soi” (Labarthe, 1960: 35). Como consecuencia directa de este nuevo enfoque, llegaron a la realización cinematográfica gentes que utilizaban el Séptimo Arte como un medio más de expresión. Realizadores como Agnès Varda o Chris Marker ya no se dejaban intimidar por la complicada técnica del cine y confirmaban la afirmación de la ya anunciada subjetividad personal en el cine, que anteriormente sólo había existido en literatura.

Resulta interesante subrayar el tipo de relación que esta nueva generación de cineastas mantenía con la literatura:

Nos réactions à l'égard de la littérature, lorsque nous découvrîmes pour la première fois la culture, c'est-à-dire le cinéma, furent violemment hostiles. Par la suite, elles se transformèrent en une sympathie légèrement condescendante, mais, le recul aidant, mêlée d'admiration. Il fallait que Stendhal fût vraiment le plus fort pour qu'avec si peu de moyens à sa disposition il ait réussi à s'élever à la hauteur de Murnau ou de Griffith (Moulet, 1960: 34).

Su visión del mundo de las letras ya no era condescendiente e, incluso, utilizaron el cine para proclamar su admiración literaria. Se volvía a descubrir el poder de la palabra en el cine, medio hasta el momento específicamente icónico, lo que llevó a hablar de “la fécondité du cinéma littéraire” (Bazin, 1957: 20). La desaparición en el cine de la trama dramática inauguraba la reflexión sobre la narratividad, cuyo mejor ejemplo podría ser la película de Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*. La colaboración que supo establecer Alain Resnais con escritores como Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet o Jorge Semprún demostró que las relaciones entre los dos tipos de creadores habían evolucionado, para dar como resultado un producto inédito, tanto en el mundo del cine como en el de la literatura.

La “reconciliación” del cine con la literatura se dirigía cada vez más hacia una profundización de la reflexión, donde las reglas del relato se veían sustituidas por la subjetividad del autor: el cine seguía, por lo tanto, la trayectoria literaria. Se trata de un caso de influencia de un arte sobre el otro, pero podemos hablar también de reencuentro, de convergencia, ya que una vez abolidas las barreras entre los modos de

expresión y los géneros, se puede enfocar el conjunto como una mezcla de todos los lenguajes.

Un campo fructífero en la reconciliación entre literatura y cine es, sin duda, el de la narratología. Los críticos hablan a menudo de la adaptación de la narratología literaria al relato cinematográfico. Nos podemos preguntar cuál es en realidad la influencia de la literatura sobre el cine en el campo de la narratología y cómo se adaptaron, en el marco del análisis narratológico, los procedimientos literarios a los filmicos.

### **1.3.2 De la Narratología literaria a la Narratología cinematográfica. Cine y narratividad**

En un principio, es importante especificar que, como afirma A. Gaudreault (1988: 7): “les narratologues du cinéma sont allés à bonne école, celle de la “théorie mère”, la narratologie littéraire”. La mayoría de los críticos cinematográficos que plantearon las bases del análisis filmico ejercieron, en un primer tiempo, su crítica en el campo literario (F. Jost es especialista del *Nouveau Roman* y del nuevo cine, al igual que D. Chateau y otros varios).

Aunque las filiaciones son a veces dudosas, el análisis textual de películas viene sin duda del análisis estructural en general. La publicación de *S/Z* de Barthes, los análisis mitológicos de Lévi-Strauss, el estudio narrativo de los textos literarios, sin olvidar la “moda” estructuralista, contribuyeron a modificar la mirada hacia el cine, otorgándole más importancia a la “literalidad” del significado. La influencia de Roland Barthes es indudable en el análisis textual de películas. Barthes opina que los distintos conceptos de relato son los que tuvieron la mayor influencia en el análisis

cinematográfico. Con Genette, que se apropió el término *narratologie* de su colega Tzvetan Todorov, y con su fundamental obra *Figures III*, publicada en 1972, nace la narratología como disciplina, más concretamente la rama que Genette (1983: 12) llamó la *narratologie modale*, oponiéndola a la *narratologie thématique*. En la misma línea, A. Gaudreault (1988: 215) propone la distinción entre *narratologie de l'expression* y *narratologie du contenu*. La primera enfoca las formas de expresiones por las cuales se narra una historia: manifestaciones del narrador, modos de expresiones utilizados, niveles de narración, puntos de vista... y la segunda se centra en la historia contada, las acciones, los papeles de los distintos personajes, sus relaciones... En cuanto a los contenidos narrativos, no podemos dejar de mencionar las avanzadas investigaciones de A. J. Greimas. Por fin, nos parece muy acertado el enfoque de A. Gaudreault (1988: 42) que afirma que “une étude peut difficilement aller sans la prise en considération au moins partielle des deux branches de narratologie”.

Como subrayan G. Sadoul (1949), C. Metz (1975), J. Mitry (1963) y C. Brémond (1973) entre otros, la historia de los principios del cine es, en parte, la del encuentro con la literatura. Por lo tanto, el análisis filmográfico se puede beneficiar de la herencia de la crítica y de la teoría literaria. Sin embargo, el análisis literario y el análisis fílmico se diferencian por su modo específico de lectura: un libro se lee, una película se ve: “la distance qui sépare l'analyse de la vision est incomparablement plus grande, en l'état actuel des rapports des spectateurs à l'objet-film, que celle qui sépare l'analyse d'un texte de sa lecture” (Marie, 1980: 21).

En su artículo “Pour une sémio-pragmatique”, Roger Odin (1988: 75) opina que cada película puede ofrecer un gran número de análisis. Añade que no existe ninguna metodología que se pueda aplicar de forma idéntica a cualquier película. Siguiendo

estos criterios, y a pesar de no ser el objeto de nuestro estudio una película, sino un guión cinematográfico -dado que la adaptación de *Platero y yo* elaborada por Jean Giono no vio nunca la luz como película- estamos ante un texto cinematográfico que reúne todos los requisitos para la posterior realización. Por ello, entendemos que su lectura deberá combinar criterios literarios y cinematográficos.

## **2 JEAN GIONO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: ITINERARIOS PARALELOS**

### **2.1 INTRODUCCIÓN**

Los itinerarios paralelos que mencionamos en el título de esta parte nos han parecido interesantes como punto de partida para intentar descubrir algunos nexos entre Juan Ramón Jiménez y Jean Giono. A pesar de ser uno andaluz y otro originario de la Provenza francesa, veremos hasta qué punto tanto sus influencias literarias como el curso de sus vidas respectivas les llevaron a unas reflexiones similares sobre la literatura y, también, sobre el comportamiento humano. Para ello y después de una breve presentación de la persona de Jean Giono, veremos como éste, apasionado por *El Quijote*, no era en absoluto extraño a la literatura española. Sus relaciones en el mundo literario parisino influyeron mucho en esta apertura hacia las literaturas extranjeras y por ellas pudo haber conocido a Juan Ramón Jiménez. Además, tanto para uno como para otro, las literaturas anglosajonas así como la literatura francesa del siglo XIX fueron fundamentales a la hora de descubrir nuevas sensibilidades que les ayudarían a encarrilar su obra hacia los caminos deseados. El universo poético en el que evolucionaban otorgó un papel fundamental a la imaginación y a la libertad de la mente con el fin de encontrar una escritura pura sin trabas.

### **2.2 EL ENTORNO Y LA PERSONALIDAD DE JEAN GIONO**

Sin ánimo de trazar aquí una detallada biografía de Jean Giono, sí queremos subrayar ciertos antecedentes y vivencias de su primera edad que, sin duda, influyeron en diversa medida en la formación de su personalidad, tanto humana como literaria.



Quizás el primer dato de importancia sean sus raíces italianas, o más bien transalpinas, ya que sus abuelos paternos eran originarios del Canavese, entre Turín y el Valle de Aosta. Como recuerda Pierre Citron (1990-b: 15), Jean Giono escribe en una de sus obras, *Le Grand Théâtre*, que él es el cuarto “Giovanni” de su familia. Su abuelo paterno, Pierre Antoine, al que Jean Giono llamaría siempre Jean Baptiste, fue oficial del Rey de Piamonte y Cerdeña, además de carbonario, y combatió siempre por la unidad de su patria hasta tal punto que, en nombre de sus ideales, llegó a conspirar contra sus superiores (Ruiz Álvarez, 1982: 6). Por eso tuvo que huir para librarse de la muerte a la que estaba condenado. Se desfiguró y pudo llegar hasta Briançon, ciudad fronteriza que le abrió la puerta hacia la libertad. Junto con su compañero de armas François Zola, abuelo de Émile Zola, se dirigió primero hacia Argelia, donde se necesitaba a todo el que quisiese ayudar para luchar contra una tremenda epidemia de cólera y donde se quedaría del 17 de septiembre de 1835 hasta el 1 de marzo de 1836.

Más tarde volvió a Francia, donde buscó un sitio para establecerse. Eligió finalmente el sur de Francia, que posiblemente le recordara su Italia natal, ya que estuvo trabajando en la construcción de una presa cerca de Aix-en-Provence. Aun así, el final de su vida es un misterio, sólo se sabe que su casa de Aix fue destruida en un incendio y que murió en 1852, pero nada más. Tantas aventuras alimentarían un siglo después la imaginación de su nieto, creando personajes como Angelo de *Le Hussard sur le toit*, héroe vencedor del cólera. Su hijo, Jean Antoine, sigue los pasos errantes de su padre durante una gran parte de su vida y, pasando por Marsella y su Italia familiar, se instala finalmente como zapatero en Manosque, donde se casa con Pauline Pourcin. En su mente, la libertad y la revolución, valores por los cuales tanto había luchado su padre,

forjarían poco a poco la ideología anarquista que impregnaría los relatos de niñez que tanto le gustaban a su hijo Jean (Chevaly, 1995: 17):

Il y avait aussi mon fameux grand-père... J'allais retrouver mon père dans son atelier. C'est l'a que le vieux carbonaro reprenait corps; mon père avait composé avec lui, à mon usage, un énorme roman parlé allongé chaque soir d'épisodes pleins de détails romanesques. C'était mon sucre candi. J'ai toujours aimé ce coquin sans scrupules. Il n'avait qu'une vertu, encore était-elle quarantehuitarde: il croyait au bonheur du peuple par la liberté (VI, VIII, 542).

Jean Giono se crió en el ambiente sencillo de un hogar donde padre y madre trabajaron duro para llevar la familia adelante. Sin embargo, él recordó siempre su infancia con mucha ternura. Las sensaciones que experimentó en aquel entonces fueron fundamentales para la elaboración de su posterior obra; el calor, los olores, los colores, constituyeron el pequeño tesoro poético que explotaría. Este universo, que califica de “cósmico y sensual”, será en cierto modo la respuesta a los lados oscuros y amargos de la vida.

Hacia los 11 años, con vista a que se emancipase de “las faldas de su madre”, Jean Antoine Giono le dio a su hijo unos cinco francos para que realizase su primer viaje sólo (Chevaly, 1995: 23). Le dijo: “Est-ce que ça ne te ferait pas plaisir d'aller faire une promenade tout seul?... Je te donne cinq francs, me dit-il en riant, je te donne cinq francs et tu en retourneras le plus possible et tu vas le plus loin possible” (Carrière, 1985: 95-96). Un viaje de emancipación y de iniciación a la dureza de la vida, tal era el objetivo de Jean Antoine para su hijo. En 1911 su padre ya enfermo tuvo un pequeño ataque: “Une nuit mon père se leva et tomba. J'entends encore son prodigieux

écroulement. Il revint tout de suite à lui en même temps que mon cri et celui de ma mère... et il nous sourit” (*Virgile*, III, 1041-1042).

La preocupación por la salud de su padre y por la marcha de la casa, así como su creciente desinterés por los estudios (y especialmente por las matemáticas) le empujaron a ponerse de inmediato a trabajar como empleado de banca. Poco a poco asciende de categoría, pero no se identifica en absoluto con su actividad profesional, puesto que su verdadera pasión es la literatura, en la que se refugia para escapar de la monotonía cotidiana del banco.

En cuanto a su formación literaria, cabría destacar la temprana afición a la lectura, fomentada por su padre, que le permitió forjarse una cultura literaria tan extensa como diversa. Desde *La Biblia* hasta Charles Dickens pasando por Walter Scott o Fenimore Cooper, su avidez por la lectura le abre horizontes y caminos nuevos. Sus primeros ingresos económicos le permiten ampliar su colección y pronto Homero, Sófocles, Shakespeare, Diderot, Cervantes o Goethe, por citar algunos, pasan a su biblioteca. La lectura llega a apasionarle tanto que empezar un libro nuevo conlleva todo un rito que nos revela en el prefacio a las *Pages immortelles de Virgile*: el pedido, la espera, la recepción del paquete, de nuevo la espera antes de la apertura de dicho paquete y, por fin, la elección del lugar adecuado para consumir el placer de descubrir el objeto del deseo:

Je recevais deux francs par dimanche. J’avais scrupule, mais je les prenais. Les Anatole France coûtaient trois francs cinquante chez Calman-Lévy. Euripide, Eschyle, Sophocle, Aristophane, Virgile coûtaient 0,95 F dans les classiques Garnier. Avec mes deux francs, j’avais deux de ces gens-là et il me restait deux sous. Avec les deux sous je timbrais ma lettre, car il n’y

avait pas de librairies à Manosque et je commandais directement à Paris... Dès que j'avais écrit, la joie commençait, J'allais mettre moi-même la lettre à la poste... C'était parti. Ils allaient venir! J'attendais. Ce sont les plus pures émotions de ma vie. J'imaginai tout... Et un matin, ce brave Félicien de facteur disait: "Jean, tu as un paquet." Joie et pleurs de joie, c'était un paquet parfait et intact, en bon papier fort, ficelé de bonne ficelle, aux bons noeuds, avec une bonne recommandation de treize sous, par ces bons frères Garnier dont le beau nom était en belles lettres sur l'étiquette. C'est ainsi qu'un 20 décembre 1911 je reçus *Virgile*... Je restais quelques jours à jouir de *Virgile* de cette façon-là. Je le portais dans la poche de mon veston. Je le soupesais. Je regardais sa couverture jaune... La veille de Noël on nous donna congé l'après-midi. C'était le moment d'entamer franchement le *grand-oeuvre*. Je pris mon *Virgile* le bras et je m'en allais dans les collines (*Virgile*, III, 1045-1047).

De este modo, y a pesar de sus escasos recursos, consiguió almacenar en su biblioteca personal tal cantidad de libros que pasaba por ser la mejor colección de todo Manosque.

De esta afición al mundo literario surgen sus primeros versos. En efecto, sus primeros escritos, poéticos, nacieron con la adolescencia, hacia los años 1911-1912. Influidos por sus lecturas y su sensibilidad, compuso algunos tercetos que bien podrían ser de algún poeta simbolista o parnasiano:

Dans la vasque de pierre aux cristallines eaux,  
La libellule au bout d'un fragile roseau  
Mire son corselet de gaze aux longues ailes,

Et sous les verts taillis aux troublantes odeurs,  
Je bois la rêverie ainsi que la fraîcheur,

Dans les vagues d'iris des blanches cascates

(Citado por Fluchère, 1983: 37).

Un apoyo importante a su iniciación como escritor fue su encuentro con Élise, su futura mujer. Cuando se conocieron, eran vecinos y ambos estaban apasionados por la literatura e intercambiaron libros y poemas. Jean Giono ve en ella una lectora crítica y una amiga entregada; su pasión común sería durante varios años el vínculo para mantener esta amistad que se transformaría en amor.

Un elemento fundamental en la formación ideológica y el comportamiento de Giono frente a la violencia que conoce Europa será la dura experiencia que se inicia con su participación en la Primera Guerra Mundial, que aniquilará buena parte de sus deseos y aspiraciones. Su incorporación al Regimiento 159 de Infantería en Briançon en un primer momento, para pasar posteriormente al 140 de Grenoble, marcó una etapa decisiva en su vida de hombre y de escritor. Vuelve de las batallas de Eparges y de Verdún, de la que sale como uno de los once supervivientes de la sexta compañía, horrorizado por esa barbarie, esa gigantesca matanza en nombre del patriotismo, valor que rechazará, dejando así entrever ya su elección pacifista de los años treinta.

Los años veinte tuvieron especial importancia en la actividad creadora de Giono. Una vez estabilizada su situación familiar y profesional<sup>1</sup> se instala definitivamente en Manosque. Pasa sus horas de ocio en las colinas que rodean su ciudad natal, se funde con la naturaleza y comparte momentos con gente sencilla como pastores, ermitaños o los que sencillamente buscan, como él mismo, la soledad y la pureza. Empieza a escribir

relatos en revistas regionales, pero se mantiene al margen del bullicio de las editoriales parisinas. En 1926 nace su primera hija, Aline, y un año más tarde escribe *Naissance de L'Odyssee*, rechazada por la editorial Grasset en 1927. Fue con *Colline* (1929) con la que se le abrieron las puertas del éxito. Abandona entonces su trabajo en el banco para dedicarse de lleno a la literatura. Publica a continuación *Un de Baumugnes* (1929) y *Regain* (1930), que confirman el éxito ya cosechado. En París se rumorea, a raíz de algunas afirmaciones de André Gide, que ha nacido un nuevo Virgilio, por hacerse el portavoz de una vida apartada, sencilla y serena, en la que la paz, la existencia natural y el trabajo de la tierra son valores fundamentales. De ahí surgen los calificativos y los estereotipos que hacen de Jean Giono un escritor regionalista exaltador de la belleza y la grandeza de su tierra. Sin entrar ahora en un profundo análisis de la obra de Jean Giono, resulta importante aclarar varios puntos en este sentido. Si bien las novelas de Jean Giono se desarrollan, en su mayor parte, en tierras áridas cuyos ambientes recuerdan sin duda la austeridad de la Alta Provenza, no hay que apartarse de los grandes objetivos del autor, que no son otros que denunciar la ambivalencia de la naturaleza frente al ser humano. Su encuentro puede, en efecto, desembocar en unos dramáticos enfrentamientos o, por el contrario, en una comunión plena y total. De ahí el título que dará a su trilogía compuesta por los tres libros anteriormente citados *Colline*, *Un de Baumugnes* y *Regain: Le Cycle de Pan*. Pan, cuyo nombre se relaciona desde la Antigüedad con la palabra griega “todo” y que, por consiguiente, viene a simbolizar “el

---

<sup>1</sup> Su padre muere en abril de 1920 y en junio se casa con Élise Maurin. Vuelve al banco y, después de trabajar durante un breve período en Marsella, prefiere renunciar a ascensos profesionales con tal de volver a Manosque.

gran Todo”, o sea, la potencia universal de la vida, fue elegido por Giono para encarnar sentimientos universales en oposición al drama y a la psicología individuales:

Il faudra que je parle de cette force qui ne choisit pas, mais qui pèse d'un poids égal sur l'amandier qui veut fleurir, sur la chienne qui court sa course, et sur l'homme... Pour que je dise: PAN, et pour qu'on comprenne comme je l'ai compris à côté de toi, cette nuit, toute la sauvagerie, toute la grandeur, tout l'humain de ce mot, il faudra que j'ajoute des mots à des mots et que j'en fasse des tas bien séparés; un pour ça, un pour ça, un pour ça, parce que je n'ai pas, parce qu'un homme vivant n'a pas cette lucidité précise et ce grand souffle qu'ont les morts.

Tu peux être tranquille, je le dirai quand même

Ce sera comme si je disais d'abord le P, puis le A, puis le N et qu'enfin on entende le mot entier (*App., Présentation de Pan, I, 777*).

En los años siguientes lo esencial del pensamiento gionesco queda plasmado en varias obras que contribuyen a que el éxito le convierta en una especie de maestro, de mentor para toda una generación. *Le Grand Troupeau* (1931), *Jean Le Bleu* (1932), *Le Serpent d'étoiles* (1933), *Que ma joie demeure* (1935), *Les Vraies Richesses* y *Refus d'obéissance* (1937) son algunas de las obras de Jean Giono donde muchos encontraron rastros de sabiduría ancestral: una vida sencilla, pacífica, los verdaderos valores de la vida: “les vraies richesses”. El éxito de estas novelas le llevó a emprender, en 1935, la aventura del Contadour junto con su amigo Lucien Jacques y un puñado de seguidores. Como testimonio quedan los *Cahiers du Contadour* publicados en 1939, en los que varios escritos recuerdan cuál fue la ideología que inspiró, varios meses al año durante más de cuatro años, esta comunidad. Del Contadour, Jacques Chabot (1982: 47) escribe: “Si Giono a commis une erreur –noble erreur et surtout *passagère*- assurément, c'est

quand il a (plus ou moins consentant, plus ou moins aveuglé par l'enthousiasme de ses admirateurs) cru pouvoir situer quelque part son rêve de solitude communautaire, égaliser son désir à la réalité, comme si c'était possible "dans un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve". Ahí Giono se convierte en un profeta que encarna la esperanza de encontrar la felicidad y la alegría a través de la comunión con la naturaleza.

Pero la Segunda Guerra Mundial se aproxima y es momento de compromisos, de luchas, de recuerdos de guerras pasadas, de miedo, de convicciones profundas. Así, Jean Giono, pacifista por fe propia, escribía en *Jean Le Bleu*: "Il n'y a pas de gloire à être français. Il n'y a qu'une gloire: c'est d'être vivant" (*JB*, II, 180); independiente por los mismos motivos pero también por tradición familiar, se ve empujado por sus "discípulos" a una campaña contra la lucha armada politizada, como lo exigía el guión de la época. Él, que nunca quiso encabezar un movimiento, que fue predicador sin querer y sin saberlo, se arrepentirá el resto de su vida por haber sido manipulado por un grupo de desesperados. La Primera Guerra Mundial le había marcado de por vida y su pacifismo era real y auténtico. Sin embargo, los panfletos que firmaron en su nombre<sup>2</sup>, así como la utilización ilícita del mismo, tuvieron consecuencias morales y reales para el resto de su vida. Por su causa fue arrestado y estuvo encarcelado durante dos meses en el fuerte Saint-Nicolas, en Marsella. Varios amigos, entre ellos André Gide, pelearon por su libertad, que finalmente consiguió, siendo dispensado de toda actividad militar (seguramente por miedo a que difundiera sus ideas pacifistas en las tropas del ejército). Una vez liberado, vuelve a Manosque, donde se sumerge de nuevo en su carrera

---

<sup>2</sup> "Nul ne sait où se trouve Giono lorsque le militant anarchiste Louis Lecoïn arrive sur le plateau pour lui demander de signer le tract "Paix immédiate" qu'Hélène Laguerre signe pour lui..." (*L'Histoire* n° 106, décembre 1987, p.45).



literaria, emprendiendo una nueva fase de su obra: la de traductor de autores que le apasionan, como Herman Melville. Publica también ensayos y obras de teatro que no impactaron tanto en el público como sus obras anteriores.

En 1934 Jean Giono empezó a colaborar con Marcel Pagnol para llevar a la pantalla algunos de sus primeros éxitos. Así se realizaron y comercializaron varias películas: *Jofroi*, inspirado por el relato titulado *Jofroi de Maussan*, extraído de su obra *Solitude de la pitié*; *Angèle*, adaptación de *Un de Baumugnes*; *Regain*, de la novela del mismo nombre; y por último, en 1938, *La femme du Boulanger*, adaptación de un episodio de *Jean Le Bleu*. Desde la segunda adaptación cinematográfica Jean Giono se siente decepcionado y traicionado, y escribe: “J’ai été frappé par Angèle comme d’un coup de bâton en pleine figure... Il suffit qu’on sache que je n’ai jamais collaboré à ça en quoi que ce soit” (citado por Mény, 1980: 37). La visión del mundo de Jean Giono es totalmente distinta a la de Marcel Pagnol, como subraya el propio Giono: “Je vois les choses différemment de Pagnol et pas seulement sur le plan littéraire”<sup>3</sup>. Las diferencias aumentan y Jean Giono, que se ve con las manos atadas por haberle vendido todos los derechos de adaptación cinematográfica a Marcel Pagnol, decide emprender acciones legales y poner en marcha un pleito para manifestar públicamente su desaprobación del trabajo cinematográfico de Pagnol. A partir de este episodio, Jean Giono decide ser el único dueño de sus libros y películas y empieza en 1942 una adaptación del *Chant du monde* que, sin embargo, no llega a rodarse. Continúa así una carrera cinematográfica, paralela a la de escritor, en la que elige y realiza sus proyectos. Esta historia de amor y

---

<sup>3</sup> Entrevista radiofónica de Jean Giono 5 de marzo de 1942, Centre Jean Giono, Manosque.

odio con el cine le llevó a multiplicar sus experiencias como guionista en *L'Eau vive* en 1956 y *Le foulard de Smyrne* en 1957, hasta llegar a realizar en 1959 el guión cinematográfico de la obra de un poeta español que no conocía hasta entonces pero que le sedujo en seguida: *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, guión que tampoco se llegó a llevar a la pantalla.

En los años 1944 y 1945 se ve de nuevo enfrentado con la justicia. Bajo la acusación de colaborar con el régimen de Vichy, por haber entregado algunos artículos a una revista “sospechosa”, lo vuelven a encarcelar durante siete meses. Aprovechando las circunstancias, varios radicales, con sed de venganza después de tantos años de ocupación alemana, le acusan de haber sido el inspirador de la ideología del mariscal Pétain. Su búsqueda de los verdaderos valores se ve manipulada para justificar la implantación de una política familiar y tradicional (*le retour à la terre*) por parte del gobierno de Vichy. Ante estas acusaciones, Jean Giono adopta una actitud indiferente, recordando, sin embargo, que durante esos años de guerra varios miembros de la Resistencia, así como hombres y mujeres perseguidos por la Gestapo (entre otros la esposa de Max Ernst), encontraron en el Contadour un techo y unos medios para sobrevivir. El comité nacional de escritores lo margina y tantas dificultades provocan profundos cambios en su obra. A partir de 1947 se inicia, según sus críticos, una nueva etapa caracterizada por un estilo rápido y una expresión nueva (Lawrence, 1970; Stéphane, 1974). En este periodo, víctima del ostracismo de la élite editorial, el escritor se aísla y se dedica por completo a su trabajo, y en seis años, de 1945 a 1951, escribe ocho novelas y varios relatos. *Angelo*, escrito en 1945, inaugura lo que se llamará luego *Le cycle du hussard*, cuya obra principal es *Le hussard sur le toit*, empezada en 1946 y terminada en 1951. Por otra parte, publica las *Chroniques*, un conjunto de narraciones

más cortas y menos homogéneas. Con *Le Cycle du hussard*, vuelve a vincularse con el mundo de la edición y los años de sombra comienzan a quedar atrás, ya que en 1953 obtiene el premio Prince-Rainier III y, un año más tarde, lo eligen miembro de la Academia Goncourt.

Jean Giono muere en 1970. Años más tarde el escritor Bernard Clavel (1977: 71) le tributó este homenaje: “Non pas seulement poète, non pas seulement peintre et musicien, mais magicien surtout, Giono est en chacun de nous à la manière d’un Dieu qui n’en finira jamais de nous inventer des rêves”.

### **2.3 JEAN GIONO Y LA LITERATURA ESPAÑOLA: LA PRESENCIA DEL *QUIJOTE***

Como ya se ha reflejado en el punto anterior, Jean Giono descubrió muy pronto su pasión por la lectura. Empieza con todo tipo de obras, sin distinción alguna entre autores franceses y extranjeros. Siendo muy joven lee *La Dame de Montsoreau* de Alejandro Dumas, *L’Ile mystérieuse* de Julio Verne, pero también *El último mohicano* de Fenimore Cooper y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Sin embargo, fue en el colegio donde descubrió algunos autores que marcarían su vida y su pensamiento para siempre. Cuando Jean Giono alcanza los cursos superiores del colegio, en los años 1910-1911, el nuevo director desempeñó un papel fundamental en su educación. Su profesor de filosofía y latín, el señor Yrondelle, le transmitió su pasión por algunos de los grandes autores relacionados con las materias que impartía: Virgilio, Miguel de Cervantes y Ariosto. Sus clases y charlas con el alumnado tuvieron un gran impacto en la personalidad de Jean Giono. Las ideas de Virgilio fueron a partir de entonces un modelo por su apología de la vida apartada, sencilla, serena, de la existencia natural

como función esencial. La imaginación y el lirismo de Ariosto lo guiaron también a lo largo de toda su carrera de escritor. En cuanto a Miguel de Cervantes, su *Don Quijote* llegó a representar para Jean Giono el libro por excelencia, un objeto de culto del que no se separó nunca. En respuesta a qué tres libros se llevaría a una isla desierta, Giono no lo duda: “Alors, j'emporterais les oeuvres complètes de Machiavel. J'emporterais, deux, le journal de Stendhal. J'emporterais, trois, *Don Quichotte*. Voilà pour les trois livres. (...) Tu comprends, le jeu était trop facile avec trois. Il aurait fallu me dire un seul livre et un seul disque. J'emporterais alors simplement *Don Quichotte*” (Carrière, 1985: 110-111).

A lo largo de su vida tuvo siempre presente esta novela. Por ella decide profundizar en la cultura española y se inicia al idioma con el fin de poder ampliar sus conocimientos literarios. Durante la Segunda Guerra Mundial, un español refugiado en Francia le orienta para conseguir las gramáticas y los diccionarios más cómodos para el aprendizaje de la lengua de Cervantes y le proporciona también *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* así como el *Romancero gitano* de Federico García Lorca, que le abren los ojos a la literatura española. En seguida se volcará en estos dos libros y en 1944 lleva a cabo una traducción de *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* con la ayuda de un amigo hispanista. Para este trabajo intenta conseguir un contrato en Gallimard y está a punto de lograrlo: “J'ai décidé la NRF à publier la traduction du *Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantès. Livre sans lequel on ne peut comprendre tout le message de Cervantès” (JO, VIII, 412). Se trata de una época difícil, con múltiples tensiones, y el proyecto no tiene salida. Sin embargo, en los cincuenta, su pasión por Cervantes le proporciona el proyecto de un prefacio para una edición del *Quijote* que finalmente no se concreta. Su descubrimiento de la literatura española no se

quedó en grandes clásicos como los evocados anteriormente; su biblioteca nos enseña otra faceta de sus gustos hispánicos. Además de la predilección por Cervantes y el género picaresco, encontramos en sus estanterías la traducción de Louis Viardot de *Las Novelas Ejemplares* y *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* traducido por Daudignier y revisado por Mathilde Pomès; una selección del teatro de Calderón y otra del teatro de Lope de Vega, las dos en francés; también ocupan las estanterías clásicos como *La Célestine* de Fernando de Rojas, un libro sobre el romancero, varios libros de poesía de Federico García Lorca, *Une certaine mulâtresse* de Miguel Ángel Asturias, *Le sentiment tragique de la vie* de Miguel de Unamuno, en el cual Jean Giono tiene subrayado varias nociones sobre la felicidad, *Le jardin ombreux* de Ramón del Valle Inclán, *Le chant des aveugles* de Carlos Fuentes, *Marelle* de Julio Cortázar y algunos otros de segunda fila.

Sin embargo, y a pesar de tantos representantes de la literatura hispánica en su casa, ninguno le hará sombra al *Quijote*: “Il y a un livre qui me suit depuis mon extrême jeunesse jusqu’à maintenant, C’est *Don Quichotte*. Je n’ai jamais cessé de lire *Don Quichotte*. Je trouve que c’est d’un enseignement parfait” (Santelli, 1965). Sin embargo, Pierre Citron (1990-b: 577) menciona que el *Quijote* no aparece en la biblioteca de juventud de Jean Giono. Aunque Giono descubre a Cervantes con su profesor de filosofía en el colegio, el impacto que éste empieza a causarle se va notando a partir de la Segunda Guerra Mundial: en *Fragments d’un paradis* aparece en una cabaña abandonada de la isla desierta de Tristan de Cunha: “Sans partir dans les pays étrangers, et chacun restant dans sa patrie, il nous suffit de remonter en arrière de quelques centaines d’années pour retrouver les orques de l’Arioste, les dragons des légendes arthuriennes, et, j’y pense à propos du petit livre que nous avons trouvé dans la cabane

abandonnée, la caverne de Montesillos [sic] de don Quichotte” (FP, III, 963); o en *Triomphe de la vie*, donde Giono cuenta cómo lleva siempre consigo un ejemplar del *Quijote* en uno de los bolsillos:

Il y a un livre qui est toujours ouvert sur ma table; et d’ailleurs, quand je pars je l’emporte chaque fois avec moi, et maintenant je l’ai là, dans la poche de ma veste. Si je ne me suis pas mis à le lire, c’est que je n’aime pas les attitudes méprisantes. Lire ici, dans cette ville, au milieu du voilement de suie de toutes ces âmes effarées, c’est vraiment une attitude, totalement dépourvue de pitié. J’aime mieux rester avec l’air de ne rien faire, l’oeil perdu et certainement la bouche triste en gueule de brochet, pas très différent des autres. Mais le livre est dans ma poche. C’est *Don Quichotte*; l’histoire des hommes là-dehors (FP, VII, 685)

También le acompañó el *Quijote* en su encarcelamiento en Saint-Vincent-les-Forts, donde impartió una serie de conferencias sobre el hidalgo de la Mancha con el fin de luchar contra la desesperanza.

El *Quijote*, presente de forma sutil en la personalidad y la obra de Jean Giono, resultó ser también un modelo de conducta en distintas etapas de su vida. La terrible experiencia de la guerra -con todo lo que conlleva de horror, miedo, traiciones, odios, venganzas- le hizo reflexionar sobre la actitud de los hombres y el sentido de la vida. El honor y la grandeza de *Don Quijote* es una de sus referencias: “Il y a une telle confusion dans les esprits que, même parmi les meilleurs de ma connaissance il n’y en plus qui sachent se conduire d’après les simples règles de la noblesse et de la grandeur” (JO, VIII, 311). El espíritu caballeresco, romántico, soñador y visionario fue uno de los valores quijotescos básicos para la creación de algunos héroes de Jean Giono. Angelo, el húsar valiente y rebelde, no es una reproducción exacta del hidalgo, por ser más

joven, más guapo y más diestro con su caballo, como se lo demuestra al aduanero francés con sus magníficas acrobacias ecuestres al cruzar la frontera. Pero su lado soñador, que lucha contra la realidad, hace de él un nuevo Quijote que se niega a aceptar los hechos, que busca una utopía, tanto en lo social como en lo político. Lo que le permite combatir y seguir adelante son esos mismos valores que movían a Don Quijote: el idealismo y la valentía. Vivir en un mundo de sueño, de imaginación, luchar contra la cruel realidad, tareas tan quijotescas, fueron al fin y al cabo las bases del pensamiento y del ideal gionesco, que le llevaron a proclamar su pacifismo en tiempos de guerra e incluso a aceptar un encuentro con Hitler (que no se llevó jamás a cabo) para proponerle la paz universal: “Je ne peux aller voir Hitler que pour lui proposer *en tout et pour tout* qu’il prenne *l’initiative d’un désarmement général, universel...* Si je vais voir Hitler, je veux y aller *ouvertement*, sans *cachotteries* et après l’avoir fait annoncer par tous les journaux pacifistes. Je veux y aller sur cette raison: *mise au point d’un désarmement universel et total*” (*Journal*, VIII, 288-289).

La figura de Don Quijote llega, en algunas ocasiones, a fundirse con la del padre querido, anarquista y rebelde: “Dans les illustrations de Doré, Don Quichotte ressemble à mon père bien-aimé, mais en aigre. Mon père était bon et doux, lisible en clair dans tout son corps” (*JO*, VIII, 313). El parecido físico, una misma edad, su lucha contra la injusticia, su voluntad de proteger siempre a los más débiles y su carácter de soñador empedernido, le convierten a los ojos de Giono en un nuevo hijo de Cervantes.

En definitiva, y sin entrar más en un tema pendiente de desarrollo crítico, el *Quijote* fue a lo largo de toda la existencia de Jean Giono un modelo de conducta, un guía espiritual, una ayuda para la evasión, un arma para luchar contra la desesperación y una inspiración permanente.

## **2.4 JEAN GIONO Y EL MUNDO LITERARIO HISPANO EN PARÍS**

Cuando se publica *Colline* en febrero de 1929, Jean Giono se decide, a pesar de sus reticencias, a viajar a París. Acompañado por su mujer Élise, se hospedan en un hotel de la calle Dragon que le había recomendado un amigo suyo, Lucien Jacques, por su proximidad a la editorial Grasset. En la capital se sumerge en el mundo de la literatura y de la edición; conoce a Jean Guehenno, a Pierre Mac Orlan, a Adrienne Monnier, a Léon Paul Fargue, y sobre todo, a André Gide:

Je suis arrivé dans un monde où tous se sont glorifiés de m'avoir découvert... J'ai rencontré P. Mac Orlan avec lequel on a parlé longuement et sympathie [*sic*], puis Chamson est venu me dire qu'André Gide était un admirateur de *Colline* et désirait me voir. Je suis donc allé chez Chamson le soir même. Il y avait Gide, Paulhan, Ehrenbourg (un russe, ancien commissaire du peuple) et divers autres dont je n'ai pas entendu le nom (*Colline, Notice*, I, 934).

Como ya sabemos, Gide se entusiasma con los escritos de Jean Giono desde sus principios; lo alaba desde París, hasta proclamar que ha nacido un nuevo Virgilio en Provenza; es su más fiel admirador en la capital francesa, encargándose de difundir su nombre entre la sociedad literaria parisina. André Gide es mayor que Jean Giono: le lleva 26 años y, cuando se conocen, goza ya de una gran fama. Sus obras son muy distintas, muy alejadas, pero desde este mismo momento surge entre ellos una admiración y amistad mutua que permanecerá siempre. Se encuentran en París, Manosque e Italia. Se escriben a menudo, pero de forma irregular: un total de cuarenta y seis cartas entre 1929 y 1940, además de un dossier recopilado en 1939 por André Gide



y titulado *Mon amitié pour Jean Giono*, que Gide pensaba utilizar para agilizar la liberación de Giono, encarcelado al principio de la Segunda Guerra Mundial por los motivos ya señalados. Las cartas tratan todo tipo de temas; literarios por supuesto, pero también botánicos o políticos. Esta correspondencia nos revela algunos aspectos interesantes de las relaciones que ambos mantuvieron con el resto de escritores y editores. Así, en una carta del 21 de septiembre de 1929, le habla André Gide a Jean Giono de una amiga suya, Adrienne Monnier: “Mon Cher Giono, J’ai eu de vos nouvelles par mes excellents amis Simon Bussy et par Adrienne Monnier que j’avais été voir lors d’un rapide passage à Paris” (Citron, 1985: 46). Jean Giono ya había comentado, en una carta del 13 de febrero de 1929, a un amigo suyo, Lucien Jacques, los primeros momentos de su amistad con Gide así como la gran ayuda que éste le proporcionó:

Gide est un homme assez considérable, qui parlait d’une voix à la Charlus et qui m’a dit des choses extraordinaires. Il est très emballé. Il a lu, paraît-il, des passages de *Colline* à haute voix dans un certain endroit dont je ne me souviens pas du nom et avec beaucoup de succès: il m’a chargé d’aller saluer une de mes admiratrices, paraît-il, et il se trouve que tu la connais. J’ai parlé de toi avec elle. C’est Adrienne Monnier. Elle nous a invités à goûter. Il y avait Chamson, Léon-Paul Fargue et le beau-père de Mlle Monnier que tu connais. Ça a marché. Grasset prend *Un de Baumugnes* d’enthousiasme. La *Revue de Paris* offre 6000 francs pour le faire paraître en tranches mais la *N.R.F.* (revue) surenchérit et je crois que c’est elle qui l’aura (*Colline, Notice*, I, 934).

Adrienne Monnier es un personaje interesante para nuestro estudio, ya que durante años su librería parisina constituiría un centro de difusión, de intercambio y de

edición fundamental para la vida literaria de principios de siglo. Era de alguna manera un puente entre las distintas culturas europeas. El 15 de noviembre de 1915, Adrienne Monnier inaugura en París su pequeña librería, *La Maison des Amis des Livres*, en la calle del Odéon en plena “Rive Gauche”. Apasionada por cualquier tipo de literatura y por lo que representa el libro para el hombre, dejó su trabajo de secretaria en la Universidad porque le aburría la burocracia:

Autour de moi, partout des livres. La lumière de ma lampe promène ses doigts d’argent sur le cristal mat du papier qui recouvre tous les petits dos serrés. Derrière ces dos, il y a un corps simple et mystérieux, qui est celui même de l’esprit humain, dont l’essentiel est invisible. Un sauvage qui n’aurait jamais vu de livres et qui ne connaîtrait pas le secret de l’écriture, en ouvrant un de ces volumes, penserait peut-être à une fourmilière, ou aux brins d’herbe, ou au ciel criblé d’astres. Cet infini, sorti de nous, ne tient-il pas tête à l’infini dont nous sortons et qui nous écrase de ses regards vides? Livre, firmament intérieur. Pays de mémoire, où les Mères nous bercent et nous sourient toujours. Petits livres à la mesure des mains humaines, souvent serrés sur le coeur. Livres sur lesquels penche le front, qui donnent au front son poids et sa clarté. Celui qui vous aime et qui vit en votre présence connaît la sérénité; il a déjà commerce avec les immortels. Il sait que tout au long de son chemin terrestre, vous ne ferez jamais défaut. Avant que les livres disparaissent, l’homme aura disparu (Monnier, 1961: 169-170).

Monnier intentó entrar en el “Mercure de France”, pero no lo consiguió, porque entre tantos hombres ella representaba “ce dont ils étaient le plus fatigués et le mieux revenus: l’enthousiasme et l’illusion” (Monnier, 1960: 34). Tenía, sin embargo, cierta preferencia por los escritores desconocidos y por eso eligió esta zona de París. Se convirtió en la principal distribuidora de esa nueva literatura que se estaba creando, “la littérature d’à côté”. Sus principios fueron difíciles, ya que se desenvolvía en un mundo

compuesto esencialmente por hombres; pero su entusiasmo y la proximidad de la Sorbona, le permitieron aumentar su lista de lectores, como los primeros surrealistas, Louis Aragon y André Breton, todavía estudiantes; el poeta simbolista Paul Fort o Léon Paul Fargue, que animaban a menudo las tertulias literarias de *La Maison des Amis des Livres*. Muy pronto autores ya famosos como André Gide, Paul Valéry o Jules Romains le harían depositaria de sus obras más famosas. Ya no se trataba entonces de una librería más sino de un lugar de intercambios, de préstamo, de encuentros, como comenta Jacques Prévert: “Adrienne Monnier était comme ce jardinier, et dans la serre de la rue de l’Odéon où s’épanouissaient, s’échangeaient, se dispersaient ou se fanaient les idées en toute liberté, en toute hostilité, en toute promiscuité, en toute complexité, souriante et véhémence, elle parlait de ce qu’elle aimait: la littérature” (Monnier, 1960: 12-13).

Otro factor importante en el desarrollo de este ambiente intelectual en torno a *La Maison des Amis des Livres* fue el encuentro entre Adrienne Monnier y Sylvia Beach. Americana, apasionada por París y la literatura, llegó a la capital francesa en julio de 1916 y no tardó en conocer la librería de la que se convertiría pronto en su amiga íntima: “Adrienne fue para Sylvia Beach, hermana, musa, asesora financiera y persona dispuesta a echarle una mano y acaso lo más importante el modelo en el que se miró como librera” (Benstock, 1986: 248). Pronto decidieron llevar a cabo uno de los sueños de la americana, ampliando así el ámbito de *La Maison des Amis des Livres* a la literatura anglosajona (Pardo García, 2000: 10). El 17 de noviembre de 1919, Sylvia Beach abrió *Shakespeare and Company*, creando una amplia librería que abarcaría toda la historia de la literatura anglosajona, incluida una gran colección de libros del siglo XX. La ayuda de Adrienne Monnier, así como de la importante comunidad anglosajona

presente en París en aquel entonces, hicieron que muy pronto Sylvia Beach y su librería tuvieran un número considerable de lectores.

Otro personaje fundamental en la expansión de *Shakespeare and Company* fue Valéry Larbaud. Su atracción por la literatura americana y su entusiasmo por los idiomas extranjeros fueron la clave de su amistad con Sylvia Beach y, por consiguiente, con Adrienne Monnier. La joven americana le dio a conocer autores de la nueva generación, además de proporcionarle artículos fundamentales para su trabajo crítico. Más tarde y gracias a los contactos de Larbaud, Sylvia Beach se lanzaría en la edición del *Ulysses* de James Joyce, censurado en su propio país. Todo esto convirtió en su momento a Sylvia Beach y Adrienne Monnier en un símbolo de intercambio cultural internacional.

Valéry Larbaud sintió muy pronto una gran curiosidad por España. En efecto, entre los dieciséis y diecisiete años, el viaje que emprendió por toda España acompañado por su madre le causó un gran impacto y decidió que sería necesario volver para descifrar este atractivo especial que encontró en un país que despertaba tanto interés en los franceses de la época. Y así lo hizo. Volvió entre 1905 y 1906 y se instaló en Valencia con una joven sueca. Diez años más tarde encontró en Alicante un refugio durante la Segunda Guerra Mundial: “Je trouve à Alicante la ville idéale pour travailler loin de l’irrespirable atmosphère de la guerre et je m’y installe” (Larbaud, 1986: 49). Durante sus estancias en España, conoció a mucha gente e hizo numerosos amigos entre reconocidos escritores y artistas de la época. Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, Pedro Salinas... fueron algunos de los que constituyeron el núcleo íntimo de la vida española de Valéry Larbaud, vida que él mismo definió de la siguiente forma:

Je me suis senti presque continuellement heureux. Ces derniers jours ont tous été heureux pour moi. Les nuits magnifiques, le parfum des fleurs, les tertulias animées avec les jolies filles chantant des habaneras et des malagueñas, tout cela est venu s’entremêler à mon travail... Dolores, la bonne, cousait tout côté... Le chien dormait à mes pieds. Je me sentais heureux (Larbaud, 1954: 96-130-150).

El contacto de Valéry Larbaud con la cultura española, tanto de tipo afectivo como profesional, constituyó sin duda un eslabón fundamental para la difusión de ésta entre la intelectualidad francesa. Por otra parte, en el círculo literario de sus amigas librerías parisinas, conoció a dos mujeres que le confirmarían su deseo de introducir la literatura contemporánea española en Francia. Cuando ya se había puesto a trabajar en la traducción de *Semana Santa* de Gabriel Miró y de algunos trozos de las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, le presentaron a Noémi Larthe y a Mathilde Pomès. Ambas mostraron un gran interés por el trabajo de Larbaud, más especialmente Mathilde Pomès, primera mujer “agrégée” (catedrática) de español de la Universidad francesa. De Larbaud diría: “Je n’ai exactement compris la valeur et la portée d’une traduction qu’au contact de ce maître” (Pomès, 1922: 48).

Mathilde Pomès se sintió muy atraída por las civilizaciones y las culturas de habla hispana desde su más tierna juventud: “J’ai adoré plus de quarante ans l’Espagne, dès que j’ai deviné qu’elle était au monde, ou plutôt qu’elle était derrière mes montagnes”<sup>4</sup>. Su trabajo en la enseñanza se vio pronto complementado por su labor de traductora. Los jóvenes lectores de español en la Sorbona, Pedro Salinas y Jorge Guillén, la introducen en el círculo de los escritores españoles de la época: Miguel de

---

<sup>4</sup> Carta inédita de Mathilde Pomès a Henry de Montherlant, Soria, 1 de agosto de 1934

Unamuno, Ramón Gómez de la Serna o Juan Ramón Jiménez. Descubre también a Federico García Lorca, así como a Vicente Aleixandre.

Fue gracias a Pedro Salinas que Mathilde Pomès llegó a conocer de forma más íntima y personal a Juan Ramón Jiménez. Sabiendo del afán del moguerense por preservar su soledad así como su intimidad, ella decía reprimir sus ganas de conocerlo. Sin embargo, durante una de sus estancias en casa de Pedro Salinas, en Madrid, éste le preparó una sorpresa: la invitó a comer a casa de un amigo suyo sin revelarle que se trataba de Juan Ramón Jiménez. Cuando lo vio por primera vez, lo reconoció por su sonrisa: “Un sourire que je n’eusse espéré voir sur un visage vivant; celui du marquis de Spinola, dans le fameux tableau des Lances, de Velasquez” (Pomès, 1956: 312). Además de su personalidad, Pomès resaltó su elegancia, su cortesía, su refinamiento, su distinción, su llaneza y su orgullo. Le impactaron las precauciones con las que intentaba preservar su silencio así como los rastros de su Andalucía natal por todas partes. Lo consideraba el heredero de una larga tradición literaria, de varios siglos de cultura y de poesía, pero también el innovador que supo utilizar las aportaciones del modernismo para ir en búsqueda de la pureza más absoluta.

En Madrid Mathilde Pomès estuvo también en el Café Pombo, célebre por las tertulias nocturnas de los sábados. En este círculo de hombres, Mathilde desempeñó un papel fundamental. Fue el enlace entre la cultura literaria francesa y la española. Su reputación y su gran competencia en el mundo de la traducción hicieron de ella embajadora de la cultura española en su país. Se codeó con los más grandes de las dos culturas y de nuevo la librería de Adrienne Monnier le ayudó a conocer y a intimar con Paul Valéry, André Gide, Federico Mompou, Manuel de Falla y otros muchos. Por todo ello, Mathilde Pomès encontró en Valéry Larbaud un amigo y ambos se vieron muy

pronto como “los dos encargados de tomar posesión de París en nombre del Rey de Castilla, nuestro señor Don Ramón II” (Mousli, 1992: 57).

A modo de conclusión podemos constatar que mujeres como Adrienne Monnier, Sylvia Beach y Mathilde Pomés fueron vínculo entre varias culturas y literaturas; todo ello nos permite pensar que Jean Giono, a raíz de su amistad con Adrienne Monnier, pudo haber profundizado sus conocimientos literarios hispánicos, confirmando, en cierto modo, su afición literaria española, marcada principalmente hasta entonces por Cervantes y *El Quijote*.

## **2.5 INTERESES COMUNES: LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX Y LA LITERATURA ANGLO-AMERICANA.**

### **2.5.1 La literatura francesa del siglo XIX**

#### **2.5.1.1 Jean Giono**

Jean Giono, viajero inmóvil en *L'Eau vive* (EV, III, 118), coleccionará durante más de sesenta años una cantidad de libros asombrosa. En su casa de Manosque, “Le Paraïs”, su biblioteca nos revela la variedad de sus gustos, los horizontes literarios que le interesaron. Sabemos que los “grandes”, Homero, Virgilio, Stendhal, Faulkner, Machiavelo, Cervantes, Kafka, fueron compañeros de siempre por ser a veces, además de maestros, modelos. Durante años se le ha presentado, de forma equívoca, como un genio espontáneo de la escritura. Sin embargo, cuesta creer que tantas lecturas almacenadas en su interior no fuesen a interferir en la creación gionesca, tal y como lo expresa Jean Yves Laurichesse (1993: 109-122): “Lecture et création, loin d’être deux univers étanches, s’interpénètrent constamment, toute lecture recélant une part de

création, tout créateur, si original soit-il s'inscrivant dans un réseau d'affinités avec d'autres créateurs, antérieurs ou contemporains”.

Este proceso de comunicación constante entre lectura y creación, que menciona Laurichesse, se ve aquí aplicado a la escritura gionesca pero podría sin duda enfocarse en un estudio de la poesía juanramoniana. Tanto Jean Giono como Juan Ramón Jiménez se vieron inmersos en un mundo de lectura, compuesto en gran parte por escritores y poetas franceses y anglosajones del siglo XIX que cobraron, como veremos a continuación, especial importancia en su propia creación literaria. Romanticismo, Simbolismo e incluso Realismo están, por lo tanto, vivos en sus mentes y en sus creaciones con el rastro de escritores como Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Shelley, Yeats, Walt Whitman o Faulkner entre otros muchos.

Estudiaremos, en un primer momento, las influencias literarias francesas porque creemos que fueron las primeras en ambos autores; en una segunda parte, recordaremos el impacto que también causaron algunos autores anglosajones, tanto en la persona de Jean Giono como en la de Juan Ramón Jiménez. Queremos insistir sobre el hecho que aunque los autores leídos por ambos no sean siempre los mismos, los movimientos literarios y sociales a los que pertenecían unifican el tipo de influencias que pudieron ejercer, tanto sobre el escritor francés como sobre el poeta andaluz.

#### 2.5.1.1.1 Jean Giono y Stendhal

Stendhal no parece formar parte de las primeras lecturas de Jean Giono, dado que no entraba en los programas escolares oficiales antes de 1945, por lo que podemos



imaginar que lo descubriría quizás gracias a sus primeros ingresos económicos, o incluso después.

Sus primeras novelas, *Colline* o *Un de Baumugnes*, e incluso *Que ma joie demeure*, no le deben nada aparente a Henri Beyle. Sin embargo, el año 1938 marca una fuerte transición en la creación de su obra. La guerra se aproxima y Jean Giono se entrega, como hemos señalado, a defender y proclamar sus profundas convicciones pacifistas. Pero, al mismo tiempo, tuvo “la prescience de la nouvelle voie dans laquelle il allait s’engager, parce qu’elle était inscrite dans sa logique profonde” (Citron, 1990-b: 298). En sus cartas y sus conversaciones, no pierde una oportunidad para confesar que ya no quiere “faire du Giono”, que quiere huir del exceso de lirismo de sus primeras obras. Fue entonces cuando Giono parece empezar a considerar a Stendhal como un modelo. Por ello, en 1938, encarga la colección completa de su obra en la editorial del “Divan”, sesenta volúmenes que recibe a principio de octubre de 1938 y que lee con una atención extrema.

Depuis environ quinze jours je lis du Stendhal. J’ai reçu 60 volumes du Divan. C’est un homme bouleversant. C’est à mon avis le plus grand homme de lettres de France. Bien au dessus de Balzac par moments illisible, lui, toujours clair, tendre, mélancolique, juste, toujours succulent d’une richesse extraordinaire. Pas une ligne qui ne soit un délice. J’ai fait la guerre avec *La Chartreuse de Parme*. À cette époque j’avais écrit sur le livre mon enthousiasme, mais je n’imaginai pas quelle joie cet écrivain me réservait avec la plus mince de ses phrases. Tout ce qu’il a écrit a un profond écho en moi (*Journal*, VIII, 286).

Subraya, enmarca y sobre todo utiliza el asterisco, que le gusta tanto para dejar constancia de sus impresiones en sus lecturas. Cuando está leyendo a Stendhal en este

otoño de 1938, su diario nos da la imagen de un lector maravillado: Stendhal es a sus ojos “*toujours clair, tendre, mélancolique; juste, toujours succulent d’une richesse extraordinaire*” (Citron, 1990-b: 299). Más tarde, cuando Madeleine Chapsal le pregunta lo que prefiere en Stendhal, Jean Giono contesta:

Je préfère tout. Tout, tout. On ne peut pas faire le choix, c’est toujours le dernier livre que je lis qui m’intéresse le plus... La phrase de Stendhal est une phrase savoureuse, son style est plein de raccourcis extraordinaires et fait gagner du temps... Et puis il y a la grandiose naïveté de Stendhal! C’est magnifique, les choses sont toujours devant des yeux éblouis! C’est un type qui admire tout, même quand il dénigre! (Chapsal, 1963: 71-72)

Se trata hasta este punto de un entusiasmo repentino que llevará a Giono a comprar varias ediciones de las obras completas de Stendhal y a suscribirse a la revista *Stendhal Club*, lo que le permitirá asistir a una de las asambleas de la sociedad del mismo nombre.

Sin embargo, Jean Giono no es un lector común; no hay que olvidar que ante todo es escritor y, por consiguiente, sus lecturas comprometerán también su trabajo de escritor. Su insistencia en las lecturas de Stendhal le llevó a confrontar su obra con la de un “gran escritor” del cual se sentía muy próximo. A pesar de ello y del hecho de que este “redescubrimiento” de Stendhal marque, según la crítica, el comienzo de la “segunda fase” en la escritura gionesca, de ninguna manera se puede decir que lo que Giono buscó y encontró en la obra de Stendhal fue material novelesco listo para usar. Pudo, ciertamente, imaginar nuevos caminos para su propia obra, dedicándose a un largo trabajo de creación personal e individual.

Desde aquel mismo momento, la influencia de Stendhal estará presente en varios momentos de la escritura gionesca. Después de su primera detención, la biografía imaginaria de Herman Melville, *Pour saluer Melville*, tiene varios elementos stendhalianos, como el encuentro casual con Adelina White, mujer culta y apasionada que se expresa y vive en total libertad, al igual que las heroínas de Stendhal:

Je voulais faire mon bonheur; et si le feu du ciel avait tué tout le monde autour de moi dans la maison sauf un de mes frères, alors, dans cet endroit aimé et ayant à côté de moi les qualités humaines pour lesquelles j'avais le plus d'appétit, alors j'aurais véritablement fait mon bonheur. Et ce rêve n'était ni monstrueux ni pervers, il était simplement naturel. J'étais une jeune fille de dix-neuf ans seule sur le chemin depuis que sa soeur s'était mariée et autour de moi était la maison de mon père avec un bonheur que j'aimais (*Melv.*, III, 67).

Elementos stendhalianos que encontramos también en el vocabulario y, más concretamente en los adjetivos, en este caso *extrême* o *admirables*:

Cette extrême beauté si près de lui ne l'empêchait plus de vivre (*Melv.*, III, 47).

À son extrême plaisir, la duchesse fut obligée de lui céder tout le second étage du palais (Stendhal, 1952: t.2, 320).

D'admirables nuages s'étaient élargis comme les ailes d'un oiseau qui plane (*Melv.*, III, 71).

Ces collines aux formes admirables (Stendhal, 1952: t.2, 45).

La discreción y la rapidez del texto nos recuerdan también la escritura de Stendhal:

Il s'arrêta. Elle est devenue très pâle. Elle va tomber. Elle ne respire plus. Il voit ses yeux. Ils sont couleur de tabac avec des reflets verts. Mais elle les ferme et dit à voix basse: "Vous aussi vous vous déguisez mal" (*Melv.*, III, 48).

La cantinière tourna à droite et prit un chemin de traverse au milieu des prairies; il y avait un pied de boue; la petite charrette fut sur le point d'y rester: Fabrice poussa à la roue. Son cheval tomba deux fois; bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon (Stendhal, 1952: t.2, 58-59).

En 1943, con *Le voyage en calèche*, elige Italia por primera vez como escenario para el argumento de esta obra de teatro. Pierre Citron (1991-b: 88-98) opina que "c'est Stendhal, je crois qui le pousse à ce choix. La période où se déroule la pièce est à peu près celle où, dans *La Chartreuse de Parme*, le père véritable de Fabrice passe à Milan (la ville où a lieu le deuxième acte de la pièce, à la Scala, ce lieu si cher à Stendhal)". El héroe, Julio, es noble e italiano como Fabrice Del Dongo y las alusiones a temas stendhalianos, como la música de Mozart o la política de Bonaparte, son frecuentes.

Pero el momento culminante de la huella stendhaliana en la obra de Jean Giono lo encontramos en *Le Cycle du Hussard*. Lo más importante de este ciclo se concentra en tres novelas: *Angelo*, *Le Hussard sur le toit*, *Le Bonheur fou*, a las cuales Giono dedicó doce años de su vida, de 1945 a 1957. El protagonista Angelo Pardi es, al igual que Fabrice del Dongo, italiano, aristócrata y bastardo. La belleza, el encanto, la generosidad, la espontaneidad, el orgullo, el honor, la ternura, la búsqueda del amor y de la felicidad son todas características de los dos personajes. Las reacciones de los dos héroes en situaciones similares son también indicios de la presencia del autor decimonónico en la mente de Giono.

Sus orígenes:

Angelo n'avait jamais été aussi italien. Il suivait son idée chérie avec fougue (*HT*, IV, 483).

Ce qui me confirmerait dans cette idée d'origine italienne, c'est que la langue de ce pays était en grand honneur dans la famille, chose bien singulière dans une famille bourgeoise de 1780. Mon grand-père savait et honorait l'italien; ma pauvre mère lisait le Dante, chose fort difficile même de nos jours (Stendhal, 1982: t.2, 603).

Su físico:

C'était le fils naturel de la tendre et passionnée duchesse Ezzia Pardi, un très grand jeune homme de vingt-cinq ans, aux lèvres minces et aux beaux yeux noirs (*Angelo*, IV, 4).

Touchée par la pâleur et les beaux yeux de Fabrice (Stendhal, 1952: t.2, 56).

Su sentido del honor:

Il faut non seulement tuer mais savoir regarder froidement les morts. Sans quoi l'on est ridicule. Et si l'on est ridicule dans son métier, dans quoi sera-t-on élégant? (*HT*, IV, 289).

La vivandière va me croire un lâche, se disait-il avec amertume; mais il sentait l'impossibilité de faire un mouvement: il serait tombé (Stendhal, 1952: t.2, 59).

Sin embargo, Jean Giono no se limita al recuerdo de *La Chartreuse de Parme*; *Le Rouge et le Noir* o *Lucien Leuwen* constituyen también un elemento importante en la mente del escritor. Por todo ello, nunca intentó esconder su admiración por Stendhal y así, en el prefacio de *Angelo*, escribe: "On pourra trouver une sorte de similitude entre la situation d'Angelo à Aix-en-Provence et celle de Lucien Leuwen à Nancy" (*App.CH*,

IV, 1191). Con *Le Cycle du Hussard* no se acaban los toques stendhalianos en la obra de Jean Giono. *Deux cavaliers de l'Orage*, con la corrupción de los funcionarios, nos recuerda al prefecto de Lucien Leuwen, el señor de Riquebourg. *Le Voyage en Italie* es, sin duda, un homenaje a sus antepasados, pero, sin embargo, es tentador pensar que Stendhal estuvo de alguna manera recorriendo Italia a su lado. Quedan por fin varios textos que Giono escribió empleándose a fondo para que la escritura fuese próxima a la de Stendhal. Así, existe un texto sobre Gréoux-les-Bains en el que Giono elogia el beneficio de las curas de agua en esta ciudad de aguas termales. No se trata de una imitación tipo pastiche sino más bien de un homenaje a uno de los autores que más le guió durante su vida y su carrera de escritor:

J'ai dit de ce voyageur en chambre, passé par la Durance près d'une chapelle qui domine les galets de ce fleuve tapageur et gris. Mon cheval s'y est déferré et c'est la maréchal-ferrant de la ferme qui a remis ce sabot en état. C'est la première fois que je vois une ferme avoir besoin d'un prêtre. Il est vrai que les paysans ont l'air de mieux soigner leur maréchal. C'est un homme habile et qui m'a tout de suite indiqué le chemin le plus court pour aller à Gréoux. J'y suis arrivé à trois heures de l'après-midi, rôti de soleil et couvert de poussière de charbon fort désagréable et qui me faisait jurer. Ici, tout s'est apaisé: mauvaise humeur et démangeaisons. L'eau des bains est onctueuse comme de la crème de lait et je ne connais pas le bonheur plus grand que celui que j'ai eu ensuite. Il faut dire que la société porte sur son visage le ravissement et la paix. C'est contagieux (Citado por Citron, 1991: 97).

A modo de conclusión, pueden servirnos las ideas de Jean-Yves Laurichesse (1994: 371): "Les affinités essentielles peuvent se résumer dans le romantisme commun aux deux auteurs... L'émotion face à la nature, le goût de l'héroïsme, le rejet de la

conformité bourgeoise, aucun de ses traits stendhaliens n'est contredit par des romans comme *Le Chant du monde* ou *Que ma joie demeure*: plus encore, ils y sont présents, mais dans le contexte d'une esthétique baroque certes très éloignée de l'esthétique stendhalienne". Sugiere también Laurichesse (1994: 372) otro reflejo de la influencia de Stendhal sobre la vida de Giono, a nivel más personal, afirmando que "Stendhal ouvre à Giono une culture nouvelle. Les deux imaginaires se constituent en véritables vases communicants. Les lectures de Stendhal deviennent celles de Giono: Machiavel, L'Arioste, Cervantès, qu'il découvre ou relit avec passion, à la lumière de Stendhal. La musique que Stendhal aime est aimée de Giono: Mozart, la musique italienne du XVIIIème siècle, de l'opéra". En fin, "Giono trouve dans le style de Stendhal non un modèle, mais une incitation au renouvellement, et un certain esprit... Giono y trouve aussi la preuve que la sensibilité peut s'exprimer sans emphase, par un art du peu qui réclame du lecteur une participation plus grande" (Laurichesse, 1994: 374).

Por lo tanto, podemos deducir que la intertextualidad existente entre Giono y Stendhal resultó ser una fuente de creación en la escritura gionesca y en ningún caso un mero proceso de imitación; Giono encontró en la obra stendhaliana una regeneración continua.

#### 2.5.1.1.2 Jean Giono y la poesía

En 1914, en compañía de Élise, su futura esposa, disfrutó de los poetas del Parnaso, leyéndolos o recitando algunos de los versos que le habían conmovido. Homero, Virgilio, Dante, Whitman, Baudelaire y, más tarde, aunque muy influyentes,

Stendhal y Ariosto son los principales poetas que se mueven en el universo literario de Giono.

El universo que Jean Giono crea es profundamente metafórico, ya que su construcción gira alrededor de esta figura literaria, que es de alguna manera su alma: “L’âme est la composante de tout. Elle organise, elle ordonne, elle unit, elle rejoint, elle se marie, elle se mélange” (*Poids*, VII, 335). La metáfora, figura esencialmente poética, abunda en el estilo gionesco; es la esencia, el origen de toda poesía (Brown, 1990: 253).

Sin embargo, y a pesar de este temperamento profundamente poético, Giono confesó en varias ocasiones su reticencia a la poesía en verso, rebelándose ante las exigencias de la forma, de la versificación y preguntándose por qué había que “enfermer la poésie dans un corset de fer” cuando la prosa permite una expresión considerablemente más libre y fluida (Chevaly, 1986: 306). Jean Giono entiende la poesía como algo que se expresa en el mundo a través de unos actos, una especie de aventura. Ser poeta es disfrutar de la vida, vivirla con “poesía”. Del mismo modo que el filósofo Alain (1991: 375) opinaba que “La prose est affranchie du temps; elle est délivrée aussi de l’argument en forme, qui n’est qu’un moyen de l’éloquence... La poésie fut le langage naturel fixé, au temps où l’on entendait le langage”, Giono afirmaba: “j’ai le sentiment qu’être poète, c’est une fonction qui n’a pas besoin de l’écriture pour s’exprimer... Les grands poètes sont ceux qui n’écrivent pas, qui jouissent de la vie, qui mettent leur poésie dans la vie qu’ils mènent... Sont poètes des quantités de gens...” (Carrière: 1985, 144).

Su concepción del papel del poeta en la sociedad es bastante cercana a la visión de algunos poetas del siglo XIX; recordemos, por ejemplo, las innovaciones de Baudelaire, que consideraba al poeta como un intérprete, un traductor cuyo papel era



descifrar el mundo invisible escondido detrás de las apariencias; el poeta está, por lo tanto, por encima de la humanidad, por sus cualidades imaginativas y analíticas, pero toda su vida tendrá que padecer la incompreensión y el desprecio de sus semejantes, tal y como lo experimentaron tanto Giono como Jiménez en una etapa de su vida. Citemos como ejemplo de esta visión baudelairiana la última estrofa del poema “L’Albatros”:

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.  
(Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, II)

Por ello, Giono pensaba que el poeta debía ser un profesor de esperanza (*EV*, III, 203):

Les hommes sont des dieux pauvres. Ils sont arrivés après les richesses. Comme ceux qui sont souvent obligés de “manger par coeur”, ils sont très souvent obligés de “créer par coeur”. Alors, maintenant que le boucher et tous les autres et le boulanger se sont installés, ce qui manque à la communauté, pour qu’elle soit complète, c’est celui qui fournira les matériaux de cette “création par coeur” (de cette création qui doit se faire là où il n’y a plus rien à créer). Il faut un magasin de merveilles. C’est ce que j’appelle un poète (*TV*, VII, 680).

En efecto, en una sociedad donde la desesperanza crece, el papel del poeta es, según Giono, vital: “sans le secours du poète, on ne peut connaître le chemin qui délivre des enlacements de l’enfer” (*TV*, VII, 681). Giono no piensa que el poeta sea un

exiliado en la tierra, sino todo lo contrario, tiene que ser un hombre inmerso en el mundo, integrado en una sociedad en la cual tiene la responsabilidad de abrir los ojos y los horizontes del hombre alienado: “Il est obligé de voir plus loin, il est obligé de pressentir... Son travail à lui, c’est de dire. Il a été désigné pour ça” (EV, III, 203). A través de la magia de sus palabras, puede ayudar a los hombres que se sienten excluidos, volver a recobrar un sitio en este universo que parece cerrado por haber perdido la fe y el saber de los antepasados. El poeta les guía hacia la armonía de los orígenes, les despierta, les vuelve a enseñar a llamar, a pedir, a desear, a acercarse al otro.

Resulta interesante señalar que en sus comienzos, y también en algún momento posterior de su vida, Jean Giono escribió poemas influidos por varios poetas: Malherbe por su rigor, Lamartine por su melodía, pero también Heredia y Leconte de Lisle (Fluchère, 1983: 35). En la época de posguerra, quizás durante su segundo encarcelamiento en Saint-Vincent-les-Forts, Giono compuso tres poemas: *La Chute des Anges*, *Un Déluge* y *Le Coeur-Cerf*. Estas tres composiciones forman un conjunto poético único en su obra. De hecho, si no llevasen la firma del autor, su atribución no sería tan sencilla. En todo caso, en su adolescencia, Jean Giono ya había dado algunos pasos en la poesía. Sus primeros textos, a partir de 1911, son en verso y, a partir de 1916, los poemas son ya de estilo libre, a menudo de temática bucólica. Más tarde introduce fragmentos de poesía en varias de sus obras. Así, el final de *Le Serpent d’Étoiles* está constituido por una larga serie de poemas cósmicos:

Ô Mer, jalouse de tout ton sel,  
De tout ce sel qui te brûle la peau,

Jalouse de toute ta verdure.  
Laisse-nous tranquille.  
Il serait beau le monde s'il était fait seulement de toi,  
Nous serions mous comme un oeuf sans coquille,  
Et tu perdrais tes poissons dans le ciel  
Tout au long de ta course (*SE*, VII, 130).

Je le vois, déjà, devant le grand troupeau.  
Il marchera de son pas tranquille  
et derrière lui, tous vous serez.  
Alors, le maître ce sera lui.  
Il commandera aux forêts.  
Il vous fera camper sur les montagnes,  
Il vous fera boire les fleuves.  
Il fera s'avancer ou reculer la mer,  
rien qu'en bougeant de haut en bas  
le plat de sa main (*SE*, VII, 134).

Victor Hugo escribió más de cien poemas cuyas características nos recuerdan los escritos de Jean Giono: poemas largos, con una retórica que permite que el pensamiento se vea disfrazado con el símbolo, poesía cósmica, creación infinita de imágenes, sin olvidar, por supuesto, que Victor Hugo fue uno de los mayores y más virulentos refractarios de la sociedad de su época, a la cual criticó en versos. Pierre Citron (1990-a: 121) nos recuerda que Victor Hugo fue además “le créateur de la métaphore faite de deux substantifs accolés, du type *Le pâtre promontoire* ou *Le Coeur-Cerf*”.

Además, su admiración por Walt Whitman nos ayuda a entender el encuentro entre el lenguaje familiar y el lirismo, y la presencia de elementos bíblicos nos recuerdan también que tuvo, en otra época de su vida, una gran admiración por Paul Claudel.

#### 2.5.1.2 Juan Ramón Jiménez

En Moguer a Juan Ramón Jiménez lo llamaban “el loco”, apodo que asimilaría como un segundo nombre: “Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero” (*PY*: VII, 98). Todavía joven, empezó a tener problemas de salud -depresión nerviosa- que le harían perseguir la soledad y el silencio. Estos trastornos se incrementaron con la muerte de su padre, y su familia lo mandó al sanatorio del doctor Lalanne, cerca de Burdeos, en la primavera de 1901. Su estancia en Francia le permitió sumergirse en la obra de los poetas simbolistas más leídos en aquel entonces: “Como yo me fui a Francia cuando tenía diecinueve años, yo pude comprar en París los libros de los simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Francis Jammes... que todavía no habían circulado por España ni por Hispanoamérica” (*Modernismo*: 77).

Años más tarde, en su libro de poesía *Jardines lejanos*, publicado en 1904, incluye una lista de sus veinte poetas favoritos, entre los que figuran entre otros Moréas, Paul Verlaine, Paul Fort, Jules Laforgue et Francis Jammes. Graciela Palau de Nemes (1974: 168) nos dice de esta época de la vida del autor que “inspirado en su lectura, sintió la necesidad de escribir nuevos poemas. Volvió a identificarse con la poesía española sencilla, sugestiva, vaga, misteriosa, como la de Bécquer”.

La existencia de Juan Ramón Jiménez estuvo plenamente volcada a la creación poética. Vivió por y para la poesía, para la ejecución cotidiana de la que él llamaba su “Obra”.

Como es bien conocido, el mismo Juan Ramón Jiménez define su evolución literaria marcando tres pautas en su obra: la primera se constituye por la influencia de la que él llama “la mejor poesía española”, o sea, Bécquer, el Romancero y los grandes clásicos; la segunda es la adhesión total al modernismo, a Rubén Darío, en un primer momento, para luego conservar únicamente las innovaciones formales con el fin de encaminarse hacia la tercera etapa: la poesía pura al margen de toda escuela.

De Bécquer y sus contemporáneos se queda con la esencia del romanticismo, muy acorde con los estados de ánimo de sus primeros escritos. El fluir del tiempo, la nostalgia del pasado, son al principio el *leit-motiv* de una poesía llena de melancolía. Las noches de luna y de estrellas, los magnolios, los ruiseñores son los elementos de esta poesía que crean un decorado a lo Verlaine, encajándolo en su Moguer natal. El paisaje constituye un elemento esencial, como decorado real sin la presencia de los clichés románticos. La expresión es intimista y el poeta no revela abiertamente sus sentimientos aunque aparezcan sus sueños y sus esperanzas:

¿Quién pasará mientras duermo,	La lune blanche
por mi jardín? A mi alma	Luit dans les bois;
llegan en rayos de luna	De chaque branche
voces henchidas de lágrimas.	Part une voix
Muchas noches he mirado	Sous la ramée...
desde el balcón, y las ramas	

se han movido y por la fuente	O bien-aimée
he visto quimeras blancas.	
Y he bajado silencioso...	L'étang reflète
y por las finas acacias	Profond miroir,
he oído una risa, un nombre	La silhouette
lleno de amor y nostalgia.	Du saule noir
Y después, calma, silencio,	Où le vent pleure...
estrellas, brisa, fragancias...	
la luna pálida y triste	Rêvons, c'est l'heure,
dejando luz en el agua...	
(AP: 133)	Un vaste et tendre
	Apaisement
	Semble descendre
	Du firmament
	Que l'astre irise...
	C'est l'heure exquise.
	(Verlaine, <i>La Bonne Chanson</i> , VI)

Hasta 1917 la lírica juanramoniana es, ante todo, musical y sentimental. Su musicalidad es casi siempre interior, íntima, una música del alma etérea, ingráve de “romanzas sin palabras”, como lo son la de Verlaine y otros simbolistas franceses.

De los poemas de esta época, Francisco Garfias (1996: 115) escribe que “tienen, pues, un ambiente campesino y frutal que el poeta disimulaba con un lujoso alarde de jardines, fuentes, parques con crepúsculos, ruiseñores, cristalería de colores, rosas de septiembre y olvidados senderos donde la hierba crece”.

Refiriéndose a la poesía de Juan Ramón Jiménez, J. Fernández Figueroa (1957: 5) señala que “la pureza de su obra nació de la lucha contra la impureza de sus pasiones y obsesiones”. Cuando le escriben Francisco Villaespesa y Rubén Darío para unirse al “Círculo de Madrid” en defensa del modernismo, su emoción es tan grande que sale de inmediato hacia la capital española. Para poder entender este viaje, hay que tener en cuenta que la vida literaria madrileña de principio de siglo era un calco aproximado de la parisina de la “Belle Époque”. Para los poetas los Pirineos no existían: París era su fuente de inspiración y en ella no veían una ciudad extranjera. Fue con la Generación del 98 cuando las cosas cambiaron. Antonio Machado, Azorín y otros muchos se dejaron llevar por su guía y mentor: el nicaragüense Rubén Darío. El esplendor de sus metáforas, la sonoridad de sus ritmos y cadencias dieron un brillo nuevo a la poesía española de aquel entonces. Sin embargo, no podemos olvidar que todas estas innovaciones venían muy influidas por la poesía de las diversas escuelas francesas: los parnasianos, los simbolistas e incluso el neoclasicismo de la Escuela romana. Rubén Darío buscaba en ellas la perfección de la forma. Más cercano al Parnaso que al Simbolismo, el Modernismo volvía a la temática de la antigüedad y de la mitología. Finalmente, se consideró como un movimiento de transición cuando las cosas cambiaron: Rubén Darío, mentor de este movimiento, se hundió en el alcohol; Antonio Machado se dedicó de lleno a su “grave Castilla” y Juan Ramón Jiménez volvió a Moguer, que necesitaba ahora más que nunca para darse cuenta de que una etapa de su vida se estaba cerrando. El Modernismo había muerto.

En la tranquilidad de su Moguer natal, se olvida de sus malestares madrileños y poco a poco se va encarrilando hacia la poesía pura, centro a partir de aquel entonces de su obra.

Vino, primera pura,  
vestida de inocencia;  
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo  
de no sé qué ropajes;  
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser reina,  
fastuosa de tesoros...  
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.  
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica  
de su inocencia antigua.  
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,  
y apareció desnuda toda...  
¡Oh pasión de mi vida, poesía  
desnuda, mía para siempre!

(SAP: 340)

El poema resalta el progreso de una evolución: “Se fue vistiendo... llegó a ser... se fue desnudando”, de acuerdo con el lema de Goethe: “Como el astro, sin precipitación, pero sin descanso”, que figura al principio de su *Segunda Antología*. Se observa también que la poesía se va convirtiendo en una “reina fastuosa de tesoros” sin intención deliberada por parte del Poeta, que no entiende “qué ropajes” se ha ido poniendo, provocando su odio, ya que la encuentra “sin sentido”. Parece aludir a una



tentación de lo barroco que Juan Ramón consideraba como una locura de la literatura española.

La poesía desnuda emprende el camino hacia la verdad anhelada. Este ideal, ya que se trata de un ideal en el caso de Juan Ramón Jiménez, puede encontrarse en otro poeta contemporáneo francés, Stéphane Mallarmé. Mallarmé creía en el Arte y lo mismo puede decirse de Juan Ramón Jiménez. Con su perfecto dominio del francés, Juan Ramón pudo apreciar el esteticismo del poeta galo y llegó a traducir numerosos poemas suyos. El nihilismo de Mallarmé fascinaba a Juan Ramón Jiménez y, como a él, su pasión por la búsqueda de la esencia le llevaba a trabajar durante muchísimo tiempo en poemas que no le satisfacían; quemaba las copias que consideraba insuficientes y no dejaba nunca de revisar sus escritos para despojarlos de todo lo superfluo. Así, la caracterización que Wallace Fowlie (1962: 144) hace de Mallarmé al afirmar que “Mallarmé’s poems testify to the poet’s perpetual renovation of himself” es perfectamente aplicable a Juan Ramón Jiménez. Ricardo Gullón (1981: 229) justifica los parecidos que Mallarmé y Juan Ramón poseían al afirmar que sentían “igual vocación por el trabajo arduo y exigente; idéntico ardor por conseguir lo delicado y perfecto; análoga voluntad de escribir para la *inmensa minoría*, y el mismo amor, con absoluta entrega a la tarea creadora”. Así, no es de extrañar que un poeta con semejantes preocupaciones encontrase un gran admirador en la persona de Juan Ramón Jiménez.

El poeta crea un mundo distinto, un mundo nuevo y mejor, gracias al poder que tiene sobre las palabras. En su poesía pura, Juan Ramón nos entrega con su verso libre, sin rimas y sin anécdota, un reflejo de su propia sensibilidad espiritual. Este acto creativo del poeta no puede entenderse sin considerar la visión que Juan Ramón tenía

del poeta dentro de la sociedad. En un artículo sobre el poder de la palabra en la poesía juanramoniana, Mervyn Coke-Enguidanos (1981: 89) afirma que “lo que Juan Ramón exige del poeta es trascendental: que sea el testigo viviente del universo”.

El lenguaje y la palabra eran fundamentales para Juan Ramón porque debían representar la realidad. La Palabra era “el depósito de la realidad, de la irreductible esencia de las cosas, emociones, en resumen de toda la experiencia” (Coke-Enguidanos, 1981: 88). Por eso Juan Ramón se volcó tanto en el poder de la Palabra. El acto de creación, del cual Juan Ramón Jiménez (1970: 189) decía “Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: *Hágase, y hágase porque yo lo digo*”, existe dentro del marco de la búsqueda de la realidad, ya que el poeta crea, como lo podría hacer un científico, para enseñar el Mundo dentro de su Palabra. Por eso Juan Ramón Jiménez mantiene la lucha de sus dos mundos: el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad poética, porque el uno salva al otro, guiándole hacia la pureza (Coke-Enguidanos, 1981: 97).

A partir de los años 20, y quizás algo antes, la influencia de otro poeta francés está presente en la obra juanramoniana: Arthur Rimbaud, del cual se conservan las *Oeuvres Complètes* en la Sala Zenobia-Juan Ramón en Puerto Rico. Según Ricardo Gullón (1981: 228), y basándose en los párrafos que Juan Ramón tenía acotados, “la semejanza entre ellos y ciertas páginas de nuestro poeta es fundamentalmente de tono. Lo que él encuentra en Rimbaud es la agudeza e incisividad del trazo, rapidez y concisión, la elipsis y la abreviatura que le permiten decir muchas cosas con una mera insinuación, con un ademán”. Ricardo Gullón (1981: 229) añade que Rimbaud le sirvió “como ejemplo para despojarse del sentimentalismo, del emocionalismo excesivo que tanto afecta a sus primeros versos y hace casi insoportable la lectura de *Rimas*”. Crea

entonces una poesía sin sentimentalismo, aguda y precisa, cuyas similitudes con la del autor de *Le Bateau ivre* se aprecian en estos dos poemas, ambos sobre la muerte. La ausencia de indignación ante el espectáculo de la muerte acentúa la denuncia de ambos poetas, ya que, al desdramatizar la muerte en medio de la “bonne nature”, exacerbaban el horror de la visión del esqueleto en un caso y del cadáver en otro. En oposición, la naturaleza ofrece sensaciones agradables para todos los sentidos y refuerza la crudeza de la muerte:

...Dentro del campo santo, entre las zarzas  
y los agrios rosales, unos huesos  
carcomidos y oscuros se escondían  
en la tierra mojada, y por el seco  
y crujiente ramaje, los lagartos  
se entraban en los ojos siempre abiertos  
con que las calaveras, bajo lirios,  
miraban melancólicas al cielo.

A lo lejos cantaban las alondras;  
mi corazón alzó su sentimiento.

Un sepulcro caído, desde el fondo  
del patio, me llamó con su misterio:  
su losa de alabastro estaba rota  
sobre la yerba exuberante, y dentro,  
con espantosa mueca, sonreía,  
cuajado de rocío, un esqueleto (AP: 128).

C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,  
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vers où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant  
comme

Sourirait un enfant malade, il fait un somme:  
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit

(Rimbaud, “Le dormeur du val”, *Poésies*).

A modo de conclusión, puede valer la propia síntesis que Juan Ramón Jiménez hizo de sus fuentes francesas en una conversación que mantuvo con Ricardo Gullón (1958: 93): “Quiero decir algo, indica, sobre parnasianismo y simbolismo. El origen está como ya hemos hablado, en Poe, y a través de Baudelaire toma tres direcciones: Verlaine, sentimentalismo parisino; Mallarmé, que recoge lo intelectual, y Rimbaud lo chocante, lo que los franceses llaman *bizarre*. En Baudelaire están las tres direcciones; la mezcla está clara y también la ulterior diversificación y separación de tendencias”.

Esta tercera etapa dedicada a la poesía pura y desnuda es la más larga, la más productiva y gran parte de ella vería la luz en otro continente, América, a donde se exilió Juan Ramón Jiménez tras el estallido de la Guerra Civil.

Podríamos concluir subrayando que, aunque Jean Giono destaca en su obra los rasgos más románticos de los personajes stendhalianos (valor, honor y fidelidad), recoge también valores simbolistas inspirado por la poesía de Baudelaire. Si para Juan Ramón Jiménez Baudelaire parece representar la síntesis perfecta entre pureza de fondo y forma, simbolizando de algún modo la culminación poética del siglo XIX, Jean Giono juega en su obra con temas poéticos típicamente baudelarianos, entre los cuales encontramos la función del poeta en la sociedad, el juego con la muerte y el predominio del color azul. Baudelaire acaba siendo, de esta manera, uno de los *tentadores más constantes* no sólo en la mente de Juan Ramón sino también en la de Jean Giono.

## **2.5.2 Influencias anglosajonas**

### 2.5.2.1 Jean Giono

#### 2.5.2.1.1 Jean Giono y William Faulkner

Entre los nombres de autores americanos que se han relacionado con Jean Giono, William Faulkner es el más importante si consideramos las declaraciones del propio Giono al establecer un paralelismo entre su mundo imaginario y el del norteamericano. Como afirma Carrière (1985: 65): “Giono est proche de Faulkner: ces grands solitaires, terriens d’une manière ou d’une autre, sudistes tous deux, c’est-à-dire un peu repliés sur eux-mêmes, ont écrit pour se distraire; leur petite ville natale ou même les plus puissants paysages ne pouvaient guère les aider, s’ils n’y avaient ajouté cette goutte de démesure avec laquelle l’artiste viole carrément la vérité du monde pour en faire la sienne”.

En su entrevista con Giono, Carrière (1985: 91) le preguntó sobre el origen de la Provenza que aparece en sus libros y Giono le contestó que su Provenza era inventada, como lo hizo Faulkner con su Sur: “la Provence que je décris est une Provence inventée et c’est mon droit. C’est une Provence inventée, c’est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner”. La razón por la cual Jean Giono se siente particularmente cerca de William Faulkner es precisamente este Sur imaginario. En esta misma entrevista con Jean Carrière compara a Faulkner con Hemingway, subrayando la condición de escritor del primero y de periodista del segundo. Si Faulkner es para él un verdadero escritor, esto se debe a la gran creación que existe en su obra: “Faulkner est un véritable écrivain qui crée, lui, son pays, son Sud imaginaire, ses personnages, ses

dramas et toute sa famille dramatique qui se trouve autour de lui” (Carrière, 1985: 143); mientras que ve a Hemingway como un simple periodista que “ne fait que copier la réalité” (Carrière, 1985: 143).

Giono se complace en este paralelismo que aclara y apoya algunos aspectos de su obra, como, por ejemplo, su profundo rechazo a que se le clasifique como un simple autor regional. Jean Giono buscaba algo más con su escritura; el encasillamiento en la literatura provenzal le asustaba y le empequeñecía. El reconocerse en la escritura de un autor como William Faulkner le permitió demostrar sus objetivos mediante el acercamiento de algunos aspectos de su visión del mundo a los del norteamericano (Gleize; Roche, 1982: 17).

En febrero de 1944 Giono escribe en su *Journal de l’Occupation* el nombre de William Faulkner junto con otros, como el de Edgar Allan Poe o el de Herman Melville, entre los grandes novelistas con los cuales se proponía rivalizar. Esta gran admiración por Faulkner se debe a los numerosos puntos de convergencia que Giono reconoce entre las dos obras: en la temática, en la escritura, en la creación imaginaria y hasta en la figura de los propios escritores, contemporáneos a pesar de los ocho años que les separan. Ambos son “des romanciers nés, qui inventent et racontent comme ils respirent, et qui ont le don de donner immédiatement corps, dans l’imagination du lecteur, aux personnages qu’ils inventent et aux histoires qu’ils racontent” (Godard, 1996: 83). Sus mundos respectivos tienen además la particularidad de tomar como punto de partida una zona con características similares: son regiones del sur cuyo clima, mentalidad y las peculiaridades en el habla son muy similares. De estas regiones ni uno ni otro tiene intención de dar una visión realista. Todo lo contrario, recrean un universo a partir de los datos que les proporcionan estos lugares tan familiares. Sin embargo, esta

elección geográfica fue la que les clasificó durante una temporada en la categoría de autores regionalistas; clasificación que desaparecería en 1949 para William Faulkner gracias al Premio Nobel, pero que conservaría Jean Giono durante mucho más tiempo.

En cuanto a la temática, los grandes rasgos comunes podrían ser la fuerte presencia de la muerte, la elección de los grandes espacios como escenarios principales, el destino del hombre o las relaciones fraternales (ver *Deux cavaliers de l'orage* de Jean Giono y *Sartoris* de William Faulkner). Su narración, siempre al servicio de la creación y de su mundo imaginario, les lleva a los dos a renovar de forma infinita su forma de escribir para contarnos lo esencial sin perderse en lo superfluo. Podemos imaginar que la lectura de las traducciones de los libros de Faulkner al francés proporcionó a Giono la confirmación de sus propios sentimientos, impresiones o estados de ánimo que ya apuntaban en los cuadernos preparatorios para sus propias novelas.

#### 2.5.2.1.2 Jean Giono y Herman Melville

Herman Melville fue otro de los encuentros de Jean Giono con la literatura norteamericana. Cuando descubre a Melville, Giono ve en su obra maestra, *Moby Dick*, una respuesta providencial que le aporta el romanticismo, la alegría y la grandeza que él necesitaba. Durante más de cinco años no se separó de *Moby Dick*, que fue el dueño de sus sueños, de sus meditaciones: “Et ça a été pour moi une grande découverte quand j’ai découvert *Moby Dick*, par hasard, parce que je suis resté longtemps en ignorant ce livre qui n’était pas traduit en France” (*Melv., Notice*, III, 1110-1111). Este entusiasmo se plasmaría más tarde en la traducción del libro y en la escritura de *Pour saluer Melville*. *Moby Dick* representó para Giono un verdadero “magasin à merveilles” (*TV*, VII, 680),

donde descubrió un nuevo universo poético en el cual los sueños y las metáforas le eran muy familiares. El mundo imaginario es, una vez más, el vínculo principal entre las dos escrituras. En el caso de Melville, la imaginación permite acceder a un mundo inasequible al pensamiento racional: fe e imaginación son las directrices del propio Melville para un buen entendimiento de su obra, como traduce el propio Giono, “Beauté insondable!... Que la foi chasse le réel; que l’imagination chasse la mémoire; je regarde dans la profondeur et je crois!” (Melville, 1941: 218). Michèle Belghmi (1988: 99) nos revela los secretos de la traducción de *Moby Dick* y confirma así la adhesión perfecta del pensamiento de Giono al de Melville:

À maintes reprises il oublie les contraintes du texte et glisse d’enthousiasme certains mots, certaines images intensément personnels. Ainsi dans le chant du marin Stubb, qu’il adapte en toute liberté, introduit-il l’image du paon, image obsédante dans son univers poétique et d’une grande richesse symbolique:

*La tempête, c’est un truc à se bidonner.*

*Et la baleine alors, elle me fait marrer*

*Avec la queue en plumes de paon.*

Version originale:

*Oh! Jolly is the gale,*

*And a joker is the wale,*

*A “flourishin” his tail*

En este texto que le resulta tan familiar, Giono se permite la libertad de introducir temas, sensaciones y expresiones suyas al igual que lo hará en la adaptación de *Platero y yo*. En Herman Melville, Giono encontró también un soporte para



reivindicar sus ideas sobre la creación literaria así como para rechazar el empeño por clasificar, de forma sistemática, a un autor o a un tipo de literatura; opinaba que no es más que una manera de encoger, de reducir y de privar de libertad a la escritura:

Avec le livre qu'il vient d'écrire et qu'il va publier, on va le prendre pour un rebelle. Les gens aiment la classification. Il n'est un rebelle que parce qu'il est un poète. On ne peut le classer qu'à son nom. Il n'est pas plus un écrivain de la mer que ce que d'autres sont des écrivains de la terre. Il est Melville, Herman Melville (*Melv.*, III, 33).

Con ello intenta, una vez más, despojarse de la etiqueta de escritor regionalista que tan a menudo se le adjudicaba.

Cuando Giono retrata a Melville, le presta sus propias angustias, sus entusiasmos, su indiferencia frente al comercio literario, “se désintéressant d'un livre dès qu'il paraissait pour se consacrer entièrement à celui qu'il allait écrire” (*Melv.*, III, 34). Le presta también rasgos de sus propios personajes, como más tarde hará con los personajes de *Platero y yo*; en el caso de Melville impregna al escritor de la exaltación de Bobi y de la infancia llena de sueños de *Jean le Bleu*:

Si l'an prochain, dit Bobi, nous faisons un grand champ du meilleur de la terre, qu'elle soit à toi, à toi ou à un autre? D'abord, peut-être qu'on pourrait faire que ce champ soit un peu de ta terre, ou de la tienne, mais ce n'est pas sûr, et le plus raisonnable c'est de choisir la meilleure terre, qu'elle soit à toi, ou à toi, qu'est-ce que ça fait puisque nous travaillerons tous ensemble, que le blé serait à nous tous, et que l'important c'est qu'il soit beau (*QJD*, II, 721).

De retour aux États-Unis, il dit: “Je n'ai plus un moment à perdre; j'avais un vieux rêve, j'attendais toujours. Je vais le réaliser”. Il va s'installer dans les collines du Berkshire. Il achète

un vieille ferme... Il organise sa maison, construit la cheminée, peint la façade, accroche le lierre, plante la girouette, graisse les gonds, perce de nouvelles fenêtres (*Melv.*, III, 72).

C'était une cachette sous un gros laurier-rose. Il avait tant d'odeur et une odeur si forte qu'on était ivre rien que d'entrer là-dessous. Cette odeur pesait sur mes yeux. En un rien de temps tout se déformait de ce qui était visible pour moi. Dans l'ombre bleue, le visage de mes petits camarades fondait comme du cierge allumé, fondait et coulait, et il y en avait des taches dans l'herbe, et il y en avait des taches dans l'ombre, comme des morceaux de suif fondu qui y flottaient, portant un oeil, une bouche, une oreille, ou la petite fenêtre rouge et luisante d'une joue (*JB*, II, 15).

Ce qu'il a vu d'ailleurs durant ce voyage n'est que l'ordinaire du voyage en mer et il a depuis longtemps vécu en ses rêves de plus angoissants périples. Il voudrait que la réalité les rejoigne; il voudrait surtout que la réalité les dépasse (*Melv.*, III, 10).

Sin embargo, aquí también la imaginación es la más fuerte y en *Pour saluer Melville* Giono inventa un personaje en la vida de Melville: Adelina White. Inventada en su totalidad, Adelina mantendrá un maravilloso idilio con Melville durante la estancia de éste en Londres. Este episodio se aleja totalmente de la realidad, ya que sabemos que Melville deseaba volver a Nueva York lo más pronto posible para reunirse con su mujer y su hijo. Adelina simboliza la pureza, al igual que la pequeña Anne en *Jean le Bleu*:

Alors, sous les cheveux de paille, il vit son visage un peu long et pâle. Elle avait des pommettes d'enfants; puis elle le regarda dans les yeux et il n'eut plus que le souvenir d'une couleur, très belle, sans nom, et d'une bouche triste (*Melv.*, III, 45).

Son visage émergeait du monde. Elle était maigre, pâle, brune, avec d'immenses yeux noirs, et ses lèvres que je touchais à tout moment du bout de mon doigt brûlaient comme des morceaux de braise (*JB*, II, 73-74).

Adelina será el núcleo creativo alrededor del cual girará la vida del escritor. Será también la fuente de inspiración del propio Melville, ya que, al perderla, se agota su flujo creador, que culmina en la escritura de *Moby Dick*. Al morir Adelina, el poeta pierde el amor, la fuerza y la capacidad poética.

Así Melville, al igual que Giono, acaba convertido en un creador que junta en su generosidad el sueño con la vida real, con el fin de elaborar una obra donde cada uno de nosotros se pueda reconocer.

Tanto los matices que añade a la traducción de *Moby Dick* como la transformación de Melville en un personaje gionesco, son licencias de autor que apuntan hacia lo que será más adelante su relación con la obra de Juan Ramón.

#### 2.5.2.2 Juan Ramón Jiménez

En su libro *The Line in the Margin*, Howard Young (1980: 4) afirma que fue Miguel de Unamuno quien plasmó por primera vez la atracción que sintieron los escritores españoles hacia la literatura anglosajona: “Unamuno’s 1899 article “The English-speaking Folk” stressed the attraction of the English language: it possessed the largest number of speakers, was perhaps the richest of modern tongues dues to its twin Germanic and Latin sources, and showed itself to be notably flexible and receptive to change”.

Juan Ramón Jiménez es uno de estos escritores atraídos por estas nuevas fuentes literarias. Él mismo lo justifica de la siguiente manera:

En 1916, insisto, vi... que la lírica latina, neoclasicismo grecorromano total, no es, con su tipo escultórico, tan grato a Jorge Guillén y tan bien resuelto hoy por él, lo mío; que siempre he preferido, en una forma u otra, la lírica de los nortes concentrada, natural y diaria. Porque, para mí, la lírica no es necesariamente dominical, como para los parnasianos de todos los tiempos, desde Fray Luis de León, por ejemplo mejor, entre nosotros, hasta los retorno al soneto. Yo estaba ya por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas; y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de A. E., de Francis Thompson son unidos a los anteriores de Whitman, Gérard Manly Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico, y no leí ciertos libros que antes me eran favoritos (*CI*: 175)

Para acceder a la cultura anglosajona cuenta, en un primer tiempo, con Angel del Pino Sardá, quien le proporciona el apoyo necesario para entender y empezar a traducir autores como Shakespeare (Young, 1980: 5). Pero fue con la ayuda fundamental, tanto práctica como intelectual, de su mujer, Zenobia Camprubí, que Juan Ramón empieza a dedicarse, a partir de 1913, a la traducción literaria del inglés. Este esfuerzo conjunto les permitió comprender aspectos importantes de la literatura en lengua inglesa que Juan Ramón no tardó en incorporar a su pensamiento (Gicovate, 1973: 110-111).

#### 2.5.2.2.1 Juan Ramón Jiménez y Percy Bysshe Shelley

De Shelley, Juan Ramón Jiménez tradujo, con la ayuda de Zenobia, el poema “Mutability”, que además aparece como epígrafe de *Estío* en 1915. Shelley significó para Juan Ramón, así como para otros modernistas españoles, un nuevo ejemplo externo a las fuentes del simbolismo francés. Al combinar un estilo formal, pero delicado y vigoroso a la vez, con una gran sensibilidad y una fantasía desbordada, puso de relieve el arte de la poesía. Cuando Juan Ramón Jiménez tradujo *A Defense of Poetry* de Shelley, encontró en este panfleto la bases para el fortalecimiento del simbolismo que iba persiguiendo (Gicovate, 1973: 126). Gracias a las notas personales, apuntadas en los márgenes de un ejemplar de esta traducción, sabemos que esta nueva visión aparecía en un momento en el cual Juan Ramón se interesaba por la teoría de la poesía, que le encarrilaría después hacia las lecturas de Mallarmé y de Paul Valéry (Young, 1980: 106).

La lectura de Shelley, y en especial de poemas como “Hymn”, le proporcionó un apoyo, así como una luz y una guía, en la elaboración de sus teorías estéticas. La belleza se iba transformando en el símbolo de una profunda delicadeza que permanecía alejada de las tentaciones carnales (Young, 1980: 106).

Su interés por Shelley aporta a su poesía aspectos menos pesimistas que otras poesías simbolistas, como puede ser, por ejemplo, la de Mallarmé (Young, 1980: 106). Podemos decir que la lectura de Shelley, así como la del resto del conjunto de poetas y escritores anglosajones, abría otro camino a la poesía, ahora fuente de revitalización de la imaginación en la mente juanramoniana.

#### 2.5.2.2.2 Juan Ramón Jiménez y William Butler Yeats

Como en otras ocasiones, la traducción fue el camino que le llevó a Yeats, aunque, según aparece en la correspondencia que mantuvieron, no queda claro si el poeta anglo-irlandés estaba de acuerdo con este trabajo (Pérez Romero, 1992: 215). Juan Ramón tenía hacia Yeats un sentimiento de admiración parecido al que experimentó por Stéphane Mallarmé. Mervyn Coke-Enguidanos (1981-b: 533) justifica este sentimiento hacia estos dos poetas señalando que “ambos ilustran la existencia de las mismas preocupaciones fundamentales, no sólo en éste, en aquél o en otro país, sino en toda Europa”. Según Gicovate (1973: 139), es posible que esto sea lo que más acercase a los dos poetas, “una preocupación mayor por los problemas de la vida psíquica inconsciente y de la comunicación posible con fuerzas inmateriales”. A pesar de que Yeats fuese mucho más allá en la búsqueda de poderes misteriosos, Juan Ramón, seguramente bajo la influencia de Yeats, se aventuró en una ocasión por este camino espiritual:

Poder que me utilizas,  
como médium sonámbulo,  
para tus misteriosas comunicaciones... (LP: 901)

Howard Young concluye sobre este “encuentro espiritual” recordando una experiencia que cuenta Juan Ramón: “Un hipnotizador llamado Onofroff que visitó Sevilla siendo yo estudiante me dijo que yo era un médium extraordinariamente sensitivo y me utilizó en varios de sus experimentos” (1980: 158) y deduciendo a

continuación que “evidently, only a question of temperament kept Juan Ramón from joining Yeats on the spirit circuit”.

La fascinación por Oriente es otro punto común que unió a ambos poetas y que les llevó a traducir a Tagore. Para Yeats, Oriente simbolizaba la unión entre poesía y religión mientras que Juan Ramón Jiménez pensaba que le proporcionaría la respuesta a varios interrogantes y misterios (Young, 1980: 160).

Finalmente y sobre todo, según Howard Young (1992-b: 9), la huella “más comentada” de Yeats en Juan Ramón Jiménez es “la metáfora ropa/adorno para explicar la poesía temprana de ambos poetas (el modernismo de Juan Ramón o la mitología simbolista-irlandesa de Yeats) y el descubrimiento de que la esencia, o por lo menos una poesía más pura, consiste en quitarle la ropa, desnudar la poesía”.

#### 2.5.2.2.3 Juan Ramón Jiménez y William Blake

En dos ocasiones el nombre de William Blake encabeza poemas de Jiménez, una en *Poesía*, otra en *Belleza*. De nuevo la traducción fue el vínculo entre ambos poetas. En la *Obra en marcha (Diario poético, 1928)*, Juan Ramón incluye la traducción de unos versos de Blake, que critica vivamente Gicovate (1973: 128) al opinar que “todo el terror alucinatorio de la poesía de Blake desaparece en la traducción porque no es parte de la personalidad poética de Jiménez”. Sin embargo, nos permite relacionar muy temprano a ambos poetas por “the evident *rappports de fait* –the reception by Jiménez of Blake via translations and readings” (Young, 1980: 239).

En cuanto a la huella de Blake en la poesía de Juan Ramón, Carmen Pérez Romero observa que les une su pasión común por el color verde pero también la

excesiva precisión de sus sentimientos. Su simbología común en torno al viento y al pájaro enjaulado es alusiva al ansia de libertad poética por parte de ambos. Jiménez realiza la asociación pájaro-poeta, recordando quizás *L'Albatros* de Baudelaire, mientras que Blake une pájaro con niño. La huella de Blake es difusa en la poesía de Juan Ramón aunque se matiza en algunos aspectos, como la insistencia en titular varios poemas suyos “El pajarito verde” (Pérez Romero, 1992:89):

El pajarito verde

En el río me voy,  
adonde quiera el agua,  
entre las dos orillas.

Desde las dos orillas  
¡cómo me miro yo bajando el agua,  
quieto el lo bello  
que paso -lo que fue...-¡  
¡Adiós, adiós! ¡Qué grato es irse,  
cuando se queda uno en todo! (C: 32)

Es éste el mismo pajarito verde que encontramos también en *Platero y yo*, en el capítulo titulado *El canario vuela*: “Un día, el canario verde, no sé cómo ni por qué, voló de su jaula” (PY: XXX, 125).

Sin embargo, es indudable que el mayor punto de conexión entre ambos poetas fue espiritual, como en el caso de Yeats. Young (1980: 239) explica que “the revelation to Blake of a divine poetic genius inaugurates an epoch, and the similar advent of a god devoted to beauty and poetry in *Animal de fondo* brings it to a close in 1948”. La divina



tarea de la poesía y, por consiguiente, del poeta, culmina de esta manera en *Animal de fondo*, con la revelación del “dios de la conciencia”, de igual modo que Blake lo descubre en *The Marriage of Heaven and Hell* (Young, 1980: 248).

#### 2.5.2.2.4 Juan Ramón Jiménez y Emily Dickinson

Entre sus poetas predilectos de lengua inglesa, la poetisa Emily Dickinson desempeña también un papel importante, como puede apreciarse por la traducción de uno de sus poemas en *Diario de un poeta recién casado* en 1917: “El Alma que tiene Huésped... The soul that hath a Guest” (LP: 507). A pesar de que algún crítico opinase que la torpeza de la traducción hizo que convirtiera “un juego de deliciosa ternura y necesidad espiritual” en “un galimatías imposible en español” (Gicovate, 1973: 108), es evidente que la lectura de los poemas de Emily Dickinson dejó un rastro importante en la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Carmen Pérez Romero (1992: 128) deja constancia de que sus rasgos comunes son varios. La búsqueda casi enfermiza de la soledad de ambos les hizo recluirse “al margen de la normalidad”. El rechazo de la educación religiosa recibida, el oro como símbolo de la eternidad, la importancia de la mariposa y de la flor en la poesía de ambos como metamorfosis del yo lírico son otros de los puntos de conexión entre el poeta andaluz y la poetisa norteamericana.

La existencia de una huella firme de algunos poetas ingleses y norteamericanos de primerísima fila en la obra de Juan Ramón Jiménez está, por lo tanto, demostrada gracias a numerosos estudios, entre los cuales cabe destacar los de Carmen Pérez

Romero, Howard Young, John C. Wilcox y Bernardo Gicovate. Cuando parecía que Juan Ramón había encontrado en los simbolistas franceses una ideología constante, surgió la poesía anglosajona, que le aportó nuevos elementos de reflexión para la construcción de su Obra. La revitalización de la imaginación, así como la incorporación de nuevos valores espirituales, fueron dos de los rasgos más relevantes de la influencia anglosajona tanto en la escritura juanramoniana como en la gionesca.

## **2.6 LA ESCRITURA, LA IMAGINACIÓN, LA PUREZA**

A la hora de escribir, Jean Giono y Juan Ramón Jiménez tienen una herramienta común fundamental, como se ha ido apuntando al repasar sus lecturas más importantes, de la cual ni uno ni otro podrá pasar: la imaginación. De la imaginación al sueño sólo hay un paso, que a menudo tiene sus raíces en nuestra más profunda intimidad:

Il est des heures où le songe du créateur est si profond, si naturel, qu'il retrouve sans s'en douter des images de sa chair profonde. Les poèmes dont la racine est si profonde ont souvent une puissance singulière. Une force les traverse et le lecteur, sans y penser, participe à une force originelle (Bachelard, 1942: 13).

Los aspectos íntimos de la vida real de nuestros dos autores serán los cimientos para la construcción de su proceso imaginativo, desembocando en obras como *Jean le Bleu* y *Platero y yo*.

Il n'y a que Dieu qui peut inventer en partant de rien. On est obligé de partir de quelque chose (Giono citado por Miller, 1979: 58).

### 2.6.1 Jean Giono

A Jean Giono se le llamó a menudo el *voyageur immobile*, por el relato del mismo nombre en *L'Eau vive*; su imaginación le ayudó a evadirse, a cruzar las fronteras de países inventados, a darnos a conocer hombres y mujeres surgidos de su mente creadora de un mundo paralelo. Intentar entender los límites de los dos mundos gionescos es empezar un juego de pistas falsas e infinitas. Jean Giono, a pesar de ser un hombre tranquilo, sentado en el sillón de su casa de Manosque mientras disfruta de su pipa, corre mucho, recorre muchísimos paisajes sin dejar que nadie le pueda alcanzar. J. M. G. Le Clézio (1967: 7), gran admirador de Giono, escribió en *L'extase matérielle*: “Une seule chose compte pour moi, c'est l'acte d'écrire”; para ambos la escritura es un combate contra la lengua como institución, tiene que ser libre para crear un mundo donde el hombre encuentre una vida nueva. Escribir es vivir y Jean Giono escribe para que la vida siga adelante.

En su escritura Giono da sus propios toques fantásticos al mundo real para luchar contra la monotonía de lo cotidiano. Cuando Gilles Lapouge (1990: 5) relaciona la realidad y Jean Giono, llega a la conclusión de que “le réel, Giono n'y comprend rien, doute de sa réalité et du reste, ça l'assomme... Giono vit dans une réalité passionément imaginaire”. En una entrevista sobre sus técnicas de escritura, a la pregunta “Je voudrais savoir comment vous abordez le sujet d'un roman. D'où vient le sujet? Est-ce d'une expérience vécue, ou est-ce de l'imagination?”, Jean Giono contesta: “C'est de la pure fiction. C'est de pure invention... Le roman est purement et totalement inventé, et se produit de la façon suivante: d'abord, pendant très longtemps, je ne pense pas à une

histoire particulière... de temps en temps je commence à avoir envie de certains personnages... petit à petit, certains sentiments commencent à m'inquiéter... Tout ça se fait par l'imagination et sans que rien n'ait été écrit encore" (Miller, 1979: 54).

Toda novela de Jean Giono pasó primero por el largo período de incubación en sus famosas libretas personales. Los personajes, la trama y, por fin, lo que será la historia se organizan previamente en la mente y la imaginación del escritor para luego encontrarse en la página escrita. El problema fundamental de Jean Giono era dar con el estilo de escritura que le permitiese trasvasar los elementos de su imaginación a la página escrita. Sus conocimientos de la época romántica le permitieron encontrar algunas claves para su escritura. En efecto, una de las características de la novela romántica es su poder constructivo e inventivo de mundos líricos, "l'oeuvre construit un univers autonome, souvent deshistoricisé, un monde subjectif qui se présente dans le récit avec l'éclat et la lumière d'un monde vrai" (Durand, 1990: 237). En el mundo gionesco, el hombre creador puede añadir a la naturaleza su propio universo subjetivo gracias al poder de su corazón y de su alma: esto se transmite en la escritura gracias a la metáfora y a la poesía. Hans Robert Jauss (1980: 197) caracteriza la evolución romántica en la estética europea por la exaltación de las funciones imaginativas; en efecto, se trata de "s'affirmer capable de créer, dans l'oeuvre propre de l'homme, un autre monde qui n'existait pas encore, et non seulement un seconde nature plus belle...". Siguiendo la misma idea, Mervyn Coke-Enguidanos (1981: 538) afirma que "la gran contribución de los románticos fue precisamente su revalorización del proceso imaginativo. Desde el principio del siglo XVIII esta nueva actitud ante la imaginación cambió el rumbo de la literatura y el arte de los siglos XIX y XX".

Su pasión por Virgilio, Stendhal, y Faulkner que hemos apuntado, queda sin duda muy vinculada al papel de la imaginación en su obra y en su vida. Giono solía decir que las cosas nunca se ven en su totalidad. El que observa no siempre está en el mejor sitio: hay aspectos que puede ver y otros que se le escapan. Por eso, Giono se inspiró en la técnica de William Faulkner, que trata “d’employer un langage d’élision pour dire des choses importantes” (Bonhomme, 1999: 113). Este procedimiento es el de la utilización del vacío, del espacio en blanco, la ausencia provocada por la distancia que toma el narrador con su propia narración. Así procede el narrador en *Les Grands Chemins*: “J’aime toujours procéder par allusions voilées... J’aime mieux qu’il en reste au demi-mot. Moins j’en sais plus je prends l’air. Il faut conserver beaucoup de points obscurs en toute chose” (*Chemins*, V, 570). La escritura de *Un Roi sans divertissement* utiliza también esta escritura elíptica, los vacíos de la narración que componen un relato enigmático. Maurice Blanchot nos explica que por ahí la novela adquiere una connotación de jeroglífico que intenta darnos la solución escribiendo la historia “al revés” (Bonhomme, 1999: 113).

De esta manera, en la escritura gionesca autor, lector y héroe asumen, de forma compartida, la responsabilidad de descifrar juntos el enigma principal, ya que las pistas que da Giono son sólo un esbozo que debemos completar.

### **2.6.2 Juan Ramón Jiménez**

En un manuscrito suyo Juan Ramón Jiménez confiesa: “Yo estoy seguro que hubiera podido llegar a ser un Victor Hugo español, o por lo menos un León Felipe. Pero pronto decidí que no me gustaba este camino...” (citado por Aguirre, 1970-1971:

214). En efecto, si el Modernismo marcó una etapa importante de la evolución literaria de Juan Ramón Jiménez, no podemos olvidar que éste tiene sus raíces en escuelas de origen francés como el romanticismo, tal como lo expresa el propio Juan Ramón: “El modernismo fue para el romanticismo lo que el Renacimiento para la Edad Media. Edad Media, exaltadora de mitos religiosos; fantástica. El Renacimiento influido por el humanismo grecolatino deja de ser místico. El modernismo es un nuevo Renacimiento que une lo sensorial con lo metafísico, el dogma con el hombre” (*Modernismo*: 80). A menudo se ha insistido que no se trataba de un movimiento, de una escuela o de una generación, y el propio Juan Ramón afirma que en él caben todas las ideologías y sensibilidades, desde Unamuno hasta Rubén Darío.

Por otra parte, subraya en sus *apuntes* que el Modernismo no puede oponerse a la Generación del noventa y ocho, ya que ésta fue más bien heredera suya. Añade que el origen del Modernismo podría ser Gustavo Adolfo Bécquer que unió, entre otras cosas, la balada alemana y la copla andaluza. Según las palabras de Juan Ramón Jiménez, se trata de un nuevo Renacimiento que une los elementos sensoriales y metafísicos, de acuerdo con el liberalismo práctico, con el fin de renovar las ideas y la forma, siguiendo la más pura tradición simbolista. El lirismo, a menudo heredado de Bécquer, enriquecido con connotaciones neo-románticas, crea un universo en el que las confidencias apasionadas comprometen directamente al lector.

Cuando regresa a su Moguer natal, después de su experiencia con los modernistas en Madrid, Juan Ramón ya sabe que el Modernismo está muriendo, que los sentimientos evolucionan, así como las ideologías. Vuelve a la poesía de Bécquer, pero con otro enfoque: la utiliza como vínculo entre los poetas místicos y él mismo. Mervyn Coke-Enguidanos (1981-b: 538) afirma que varios poetas “aceptaron la idea romántica

de imaginación como fuerza creadora, como la contrapartida limitada [...] del acto creador de Dios”.

Así, como explica María Luisa Amigo (1983: 126-127), en el pensamiento juanramoniano “la creación poética tiene como punto de partida la vida sensible y su término en la manifestación de otra vida, el ser poético... una manifestación esencial de la belleza actual, en presencia expresiva y luminosa del hombre-poeta”. De ahí parte la búsqueda juanramoniana de la revalorización de la imaginación asociada a la lucha del poeta con la Palabra y la expresión, que son temas esencialmente románticos. Al igual que Jean Giono, encontrará en su segunda lectura del romanticismo un soplo nuevo que le permitirá empezar otra etapa de su poesía.

Cuando Juan Ramón Jiménez descubrió a Stéphane Mallarmé, se dio cuenta de que ambos luchaban por el mismo ideal estético característico de este fin de siglo en Europa. Más que una depuración de sus obras, ambos buscaban la apología del silencio, de la página blanca, sin escribir, como culminación de sus poesías. Stéphane Mallarmé heredó de Théophile Gautier el amor por la forma, el famoso “l’art pour l’art”, su pasión por un mundo depurado, casi mitológico, sede de un Ideal. Sin embargo, a lo largo de su existencia se preguntó sobre las distintas realizaciones de esa belleza y dudó de la posibilidad de alcanzar este Ideal. De esta forma, multiplica las experiencias hasta llegar a “creuser le vers jusqu’au néant”. El sueño de Mallarmé de componer una obra única, “son Oeuvre”, le llevó a una estética vinculada con las formas más maleables tanto en el lenguaje como en la literatura. Su pasión por la música, plasmada en su *La musique et les lettres*, le acompañó a lo largo de toda su vida y le influyó en su comprensión personal de la poesía. De ahí la utilización del verso libre, que le permitió desarrollar su proyecto poético en búsqueda de las sonoridades de las palabras:

Él quería hacer pensar, no por el sentido del verso en sí, sino por las ideas que pudiera despertar el ritmo, sin ninguna significación verbal; expresar por el empleo imprevisto anormal de la palabra todo lo que la palabra, por medio de la aparición en un punto determinado de la frase y en virtud del color especial de su sonoridad y de su propia expresión momentánea, puede evocar o predecir sensaciones inmemoriales o sentimientos futuros (Rivas, 1920: 199-201).

A partir de 1915, Juan Ramón Jiménez se concentra sobre el ritmo, lo que a continuación le llevó a escribir en verso libre. Cuando escribe *Pastorales*, y más especialmente *Jardines lejanos*, confiesa que la música había desempeñado un papel fundamental en la composición de estas dos obras. Antonio Machado escribiría a Juan Ramón: “Usted ha oído los violines que oyó Verlaine y a [sic] traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas” (Gullón, 1959: 34). Tanto Stéphane Mallarmé como Juan Ramón Jiménez quisieron, con su extremada sensibilidad, crear un belleza absoluta y pura.

La revalorización de la imaginación de los románticos, así como la búsqueda de una nueva forma de escritura, guiaron tanto a Jean Giono como a Juan Ramón Jiménez por el camino de su evolución poética. Impregnado por la literatura de Stendhal, Jean Giono fue puliendo su escritura hasta llegar a este “art du peu” que nos sugiere Jean-Yves Laurichesse, que da autenticidad a la expresión sin engañarla con sentimientos sobradamente enfáticos: “Rédiger le plus sec possible avec ce qui vient et être très discipliné. Enrichir et peu mais à des endroits judicieux et alors faire très riche mais



court, après... Corriger en supprimant (comme pour *Moulin de Pologne*) chapitre par chapitre” (*Notice, Bonheur*, IV, 1488).

Fue con la ayuda de Stéphane Mallarmé como Juan Ramón Jiménez alcanzó su poesía pura, con la cual pudo anteponer la sensación al fenómeno en sí, aspirando siempre a la pureza total de la página en blanco. Hasta el final de su vida revisaría la totalidad de su obra, al igual que Mallarmé, en nombre de la pureza y de un Ideal: la Belleza.

Yo me quisiera detener  
en cada cosa bella  
hasta morir con ella,  
y con ella, en lo eterno, renacer  
(*Leyenda*, 316)

## 2.7 CONCLUSIÓN

En esta parte hemos querido resaltar las afinidades entre Jean Giono y Juan Ramón Jiménez para intentar comprender la base del interés gionesco por *Platero y yo*, objeto de este trabajo. Sus infancias rurales, Manosque en el caso de Jean Giono y Moguer en el de Juan Ramón Jiménez, dejaron en ambos casos rastros en varios de sus libros: *Jean le bleu* y *Platero y yo* son prueba de ello.

Je me souviens de l’atelier de mon père. Je ne peux pas passer devant une échoppe de cordonnier sans croire que mon père est encore vivant, quelque part dans l’au-delà du monde,

assis devant une table de fumée, avec son tablier bleu, son tranchet, ses ligneuls, ses alènes, en train de faire des souliers de cuir d'ange, pour quelque dieu à mille pieds (*JB*, II, 4).

¡Qué encanto siempre, Platero, en mi niñez, el de la casa de enfrente a la mía. Primero, en la calle de la Ribera, la casilla de Arreburra, el aguador, con su corral al sur, dorado siempre de sol, desde donde yo miraba Huelva, encaramándome en la tapia... Después, en la calle Nueva -luego Cánovas, luego Fray Juan Pérez-, la casa de Don José, el dulcero de Sevilla, que me deslumbraba con sus botas de cabritilla de oro, que ponía en la pita de su patio cascarones de huevos, que pintaba de amarillo canario con fajas de azul marino las puertas de su zaguán, que venía, a veces, a mi casa, y mi padre le daba dinero, y él le hablaba siempre del olivar... Las tardes claras, las siestas de lluvia, a cada cambio leve de cada día o de cada hora, ¡qué interés, qué atractivo tan extraordinario, desde mi cancela, desde mi ventana, desde mi balcón, en el silencio de la calle, el de la casa de enfrente! (*PY*: XVI, 108).

Ambos autores sufrieron en su juventud la pérdida de su padre, a lo que se añadió, en el caso de Giono, el trauma de la Primera Guerra Mundial; ello influyó, de forma indudable, en el estilo y en el tono de sus respectivas escrituras. A consecuencia de ello, Jean Giono dejaría desprender de sus reflexiones una ironía y una crítica a la condición humana presentes en gran parte de sus obras. En cuanto a Juan Ramón Jiménez, su nostalgia y sus problemas nerviosos sólo encontraron un descanso al lado de su fiel compañera Zenobia.

Ambos tuvieron en la literatura anglosajona, así como en los autores franceses del siglo XIX, una fuente de lectura inagotable que dejó una profunda huella en sus escritos. El descubrimiento de Stendhal para Jean Giono marcaría el principio de lo que la crítica llama su “segunda fase”, que culmina en *Le Cycle du Hussard*; la profunda

admiración que Juan Ramón Jiménez experimentó por Stéphane Mallarmé y William Butler Yeats le ayudó a encarrilarse hacia la depuración máxima de su obra.

El mundo imaginativo fue para ambos una constante en sus respectivas obras y si Jean Giono se identificó tanto con la escritura de William Faulkner fue en gran parte por este “Sur imaginario” que, en cierto modo, compartían. Juan Ramón Jiménez encontró en Emily Dickinson una compañera en su soledad que, como él, trataba de aislarse totalmente del mundo exterior para vivir en un mundo propio nacido de su mente.

Numerosos son, por lo tanto, los escritores y poetas, algunos comunes, que pasaron por la vida y por la obra de Jean Giono y Juan Ramón Jiménez. Ambos crearon, evidentemente, una obra de gran originalidad y trascendencia. Fueron personalidades distintas, unidas por una época y unas vivencias, que sin duda pudieron darles a ambos una comprensión mutua, aunque sólo Giono tuvo oportunidad de demostrarlo. Nuestra tesis es que de este cúmulo de circunstancias surgieron nexos que se traducen en la “gionización” que Jean Giono hizo de su lectura de *Platero y yo*.

### 3 JEAN GIONO Y *PLATERO Y YO*

#### 3.1 INTRODUCCIÓN

En esta parte de nuestro trabajo nos proponemos descifrar cuáles fueron las claves que impulsaron a Jean Giono a aceptar la adaptación cinematográfica de *Platero y yo*. Sabemos que lo que llevó a Edward Mann, el productor americano, a proponérselo fueron sus cualidades de compaginar la escritura con la adaptación y la dirección, así como el entorno geográfico donde había nacido Jean Giono, que podía recordar, en algunos aspectos, la tierra natal del escritor andaluz. Sin embargo, nos consta que Jean Giono desconocía la obra del poeta de Moguer hasta recibir el ejemplar traducido de *Platero y yo* que le mandó el propio Edward Mann. Por eso, nos llama la atención el entusiasmo que provocó la lectura del libro de Juan Ramón en la persona de Jean Giono. A pesar de ser su primer contacto con el poeta, Jean Giono no duda en aceptar el encargo de Edward Mann: “*Platero et moi* est un admirable livre sur un petit âne gris-argent; toute l’essence de l’Espagne. J’acceptai avec plaisir” (VE, VIII, 885). Decide, pues, emprender de forma casi inmediata un viaje hacia el pueblo natal de Juan Ramón Jiménez con el fin de impregnarse de su vida, de su entorno, del marco, en definitiva, de *Platero y yo*: “Il me faut de la matière et la matière même dont ce livre a été tiré” (VE, VIII, 885).

Sin duda, la lectura del libro de Juan Ramón Jiménez despertó en Jean Giono un interés profundo, ya que, además de encargarse de su adaptación cinematográfica, redactó años más tarde la introducción a la traducción francesa de *Platero y yo*. Este texto, publicado en 1964, ha sido fundamental para nuestro estudio, ya que ofrece importantes indicaciones sobre la interpretación que Giono hizo de la obra

juanramoniana mientras que, al mismo tiempo, revela cuáles fueron sus impresiones al conocer la tierra natal del poeta andaluz. Por todo ello, las grandes líneas de dicha introducción de Giono nos orientarán en nuestro estudio del guión para demostrar cómo los grandes temas que Jean Giono destaca en el poema de Juan Ramón Jiménez son, en realidad, los puntos con los cuales se identifica vital y literariamente y que, de hecho, aparecen de forma frecuente en su propia obra. Así, los colores -y más concretamente el azul-, la muerte, la tristeza, la melancolía, el erotismo, el no-compromiso político, la búsqueda de la felicidad, el horror del infierno y la mezcla de lo real con lo irreal son los temas que constituyen para Jean Giono las claves para la realización de su guión cinematográfico, y que proporcionan a nuestro estudio los enlaces imprescindibles entre la obra de Jean Giono y la de Juan Ramón Jiménez.

### 3.2 VIAJE A MOGUER

Cuando en noviembre de 1958 Edward Mann escribe a Jean Giono para ofrecerle la adaptación cinematográfica de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, todo parece indicar que Jean Giono desconoce o conoce muy poco la obra del poeta andaluz. En efecto, a pesar de su pasión por el *Quijote*, su cultura literaria española se restringe a grandes clásicos como Tirso de Molina y Calderón y no ha llegado aún a autores contemporáneos. Sin embargo, el productor americano parece muy interesado en Jean Giono por su doble trayectoria de escritor y cineasta, así como por su origen geográfico (la Provenza), que compara con la Andalucía natal de Juan Ramón: “Vos qualités d’écrivain, votre connaissance intime de la vie provençale qui a beaucoup de points communs, sur le plan poétique et visuel, avec la vie du village andalou décrit dans

*Platero*, enfin votre intérêt personnel pour le cinéma m'ont persuadé que vous étiez le meilleur adaptateur possible de l'oeuvre de Jiménez" (Citado por Mény, 1990: 132). Jean Giono le contesta enseguida, en clara muestra de su interés por el proyecto y de su voluntad de leer, lo más pronto posible, la traducción francesa del libro de Juan Ramón. Finalmente, en una carta con fecha del 20 de enero de 1959, Jean Giono comunica a Edward Mann su entusiasmo por el libro de Juan Ramón y su voluntad por poner en marcha la adaptación cinematográfica.

A pesar de no haber dejado constancia de ello en ningún sitio, es muy probable que Giono encontrase en *Platero y yo* muchos puntos comunes con su propia forma de escribir y de pensar. En efecto, *Platero y yo* puede parecer a primera vista un libro autobiográfico de Juan Ramón, algo parecido al diario de una parte de su vida en Moguer; sin embargo, Juan Ramón "no tiene la pretensión de narrar su vida, sino la de crear un universo especial elaborado con esos recuerdos y sensaciones –literaturizado en ocasiones, alejado de la realidad concreta-, individualizado, interpretado y asumido conscientemente" (Román, 1983: 507). Esta forma de utilizar "recuerdos y sensaciones" para elaborar un mundo imaginario fuera de la realidad pero que, sin embargo, conserva sus raíces en el fondo espiritual del poeta, nos recuerda sin duda *l'Imaginaire* de Jean Giono, cuyos fundamentos son similares: "C'est le produit de l'imagination créatrice (dynamique) et non reproductrice (formelle) d'images, ainsi que le domaine où elle s'exerce consciemment ou inconsciemment, en aspirant à la transformation de la réalité vue ou vécue" (Hamid Badr, 1983: IX).

Por otra parte, al tener Jean Giono el conocimiento y la afición que ya sabemos hacia el *Quijote*, es muy posible que reconociese en el poema en prosa de Juan Ramón caracteres similares a la obra de Cervantes. Al fin y al cabo, Sancho y *Platero* son

ambos fieles compañeros de sus amos; pero son, además, mucho más que esto. Tienen el don de escuchar con atención y de hacer que reflexionen sus respectivos dueños. Karen A. Oram (1981: 689) va más allá en la comparación: “Sancho no es meramente un fondo de contraste para Don Quijote; es la reflexión invertida del personaje del héroe; la variación simple sobre el tema complejo, el “otro” animal de Don Quijote. Desde este punto de vista, Platero es para Juan Ramón Jiménez lo que Sancho es para Don Quijote, en una ficción pastoral: su yo animal en la forma de otro”.

Por último, la cultura literaria adquirida por Jean Giono le enseñó con toda certeza lo que Camille Lignières (1971: 145) llama la “universalidad del burro”. En efecto, la figura del burro siempre ha estado muy presente en todo tipo de literatura, independientemente de la época o estilo literario. En las fábulas griegas o latinas -entre las cuales podemos citar las de Esopo, como “El burro juguetón” o “El asno y el lobo”, o las de Fedro, que en su mayoría se inspiran en el anterior-, en la Edad Media -como animal de carga y compañero del siervo-, los escritores fueron introduciendo el burro como un personaje más, a veces clave, en el desarrollo de la historia. Como es bien conocido, fabulistas españoles como Samaniego e Iriarte utilizaron también al burro para enseñar lecciones vitales, al igual que hizo La Fontaine en sus fábulas. A pesar de que el burro haya sido y siga siendo un símbolo de ignorancia y estupidez, su papel en la literatura ha sido bastante diferente. Victor Hugo demuestra en uno de sus poemas, *l'Âne*, la superioridad de la naturaleza y el engaño de la “falsa ciencia”. Cervantes lo escoge como montura para Sancho Panza. Francis Jammes, al cual Giono menciona en su introducción para subrayar la diferencia de óptica en este aspecto con el poeta andaluz, alaba su dulzura en un poema que dice: “J’aime l’âne si doux, marchant le long des houx...”. El escocés Robert Louis Stevenson, con su libro *Viaje con un burro por*

*las Cevennes*, nos demuestra lo entrañable y lo amistoso del animal. Y aunque la lista podría ser mucho más larga, es llamativa la opinión de un autor contemporáneo de Jean Giono, Henri Bosco, cuyo libro *L'Âne culotte* pone en primer plano un burro, “l'âne culotte”, que llaman así porque su amo le pone pantalones en invierno para que no pase frío. Por el encanto misterioso que le atribuye, Henri Bosco nos demuestra que el burro es más que un animal de carga, que puede llegar a ser un cómplice mágico para quien lo quiera.

Todo lo anterior nos lleva a pensar que el entusiasmo que mostró Jean Giono al leer el poema de Juan Ramón no fue casual o fortuito sino que es muy probable que *Platero y yo* fuese de muchas maneras el eco de una cultura, de unas temáticas, de una forma de pensar que Giono ya había hecho suyas.

En la primavera de 1959 emprende un viaje a Andalucía, con el fin de conocer y entender mejor tanto la obra como la vida del poeta moguerense. Este viaje a España tiene además otro objetivo: su deseo y necesidad de documentarse sobre la cautividad de Francisco I en Madrid durante las guerras de Italia, para la elaboración de su libro *Le Désastre de Pavie*. Sale el 4 de abril en autobús para Barcelona. La elección del medio de transporte es suya; en efecto, cuando Edward Mann le sugiere la comodidad del avión, Giono le contesta: “Que voulez-vous que je fasse de votre avion? ...Vous voulez que je connaisse l'Espagne et vous me la faites sauter” (Citado en Citron, 1990-b: 518). Las impresiones de este viaje las conocemos parcialmente por una breve correspondencia que Giono intercambió con su amigo Alain Allieux, con quien compartiría el trabajo de adaptación. Las revistas *Arts* y *Les Cahiers de l'Artisan* publicaron algunas de estas cartas. Por otra parte, Jean Giono no podía realizar este viaje sin dotarse de una de sus famosas libretas, donde recogía sus impresiones más



íntimas. En la libreta de su viaje a España, escribe: “J’emporte un petit carnet pour marquer, non pas de graves idées mais des faits... Je ne vais pas décrire l’Espagne, je vais me décrire en Espagne” (Citado en Mény, 1990: 140). Estos apuntes de viaje le servirán de base en 1964 para la redacción de la introducción de *Platero et moi*, en la colección “Prix Nobel de littérature” de Ediciones Rombaldi. Durante su viaje en autobús se indigna ante las horribles construcciones de la costa mediterránea. Su descripción es la siguiente:

On construit partout d’innombrables bâtiments d’une vulgarité sans exemple. Ils montrent un matériau maigre et ingrat, une absence d’imagination totale, un modernisme à tout prix qui frise l’imbécillité, un orgueil qui se satisfait de dimensions, que dis-je: qui se satisfait d’une seule dimension. On voit des quantités de maisons qui ont cent mètres de long et quatre mètres de large et cinq étages bêtes comme des cartes de visite.... C’est une lèpre. Chaque ville en meurt, les villages eux-mêmes sont atteints (*VE*, VIII, 856).

Más tarde los Pirineos le dejan indiferente: “Les Pyrénées n’ont pas l’air d’être en pierre. Les Alpes oui.”, pero él mismo reconoce: “Enfin il y a beaucoup de mauvaise foi dans mon sentiment” (*VE*, VIII, 856). Al llegar a Montjuich, recuerda un hecho que conmovió a su padre: “Vous êtes trop jeune pour vous souvenir de Francisco Ferrer. C’est dans les fossés de ce fort que ce professeur anarchiste a été fusillé. Mon père fut très touché par cette exécution, et moi très jeune, par contrecoup. On en parla passionnément autour de notre table pendant de nombreux repas. À cause de ces émotions de jeunesse, j’imaginai Montjuich comme une gravure des Jules Verne de la collection Hetzel” (*VE*, VIII, 857). Barcelona no le gusta: “Je n’ai pas aimé Barcelone. C’est une Marseille asthmatique: la ville respire mal” (*VE*, VIII, 858). Al día siguiente

sale para Madrid; su deseo de viajar de día con el fin de impregnarse del paisaje le lleva a coger un tren que sale al mediodía de Barcelona y que tarda unas diez horas en llegar a la capital española: “C’est une simple micheline. Elle met dix heures pour aller à Madrid qui est à 682 kilomètres” (*VE*, VIII, 860). Fue en Tarragona donde su opinión acerca del paisaje empezó a cambiar:

Je vous ai dit qu’à Tarragone on changeait d’opinion, plus exactement on est prévenu qu’on va avoir à changer d’opinion. En tout cas, on ne pense plus à la médiocrité de Barcelone, on est dans une terre royale... On a le souffle coupé et il faut s’habituer à vivre avec ce souffle coupé car, pendant plusieurs heures, rien ne vous permettra de reprendre haleine... Le désert se présente à vous sous toutes ses faces et c’est toujours le désert. Non seulement on ne voit pas d’homme, mais on ne voit même plus la trace de l’homme. Ici Don Quichotte ne serait pas plus rigolo que Staline à Moscou (*VE*, VIII, 861-862).

Un paisaje que propicia su imaginación y que pone la máquina del escritor en marcha, dejando fluir sus impresiones y sus propios recuerdos históricos y literarios. En Madrid le espera Edward Mann. Al día siguiente tienen convocada una rueda de prensa en torno a la película. Cuando lo entrevistan, justifica su viaje a Moguer de la manera siguiente: “Quiero ver cómo acarician el lomo de los hermanos de Platero” (Nachón, 1959). También dice de la obra que “Platero, obra española, es un tema universal. Juan hace un canto en sus soliloquios alrededor del borriquillo, a la soledad. Una soledad que él sentía muy profundamente, muy a la española. Soledad que siento yo, no tan en serio y “a la italiana”, divirtiéndome un poco con esa soledad, patrimonio de todos los pueblos y razas” (Nachón, 1959). En estas declaraciones, queda bien claro que Jean Giono sintió una analogía bastante evidente entre la obra de Juan Ramón Jiménez y la

suya; al leer *Platero y yo*, su compenetración con la escritura del autor fue tal que no dudó, como hemos dicho, en aceptar encargarse de su adaptación cinematográfica.

Cuando sale en coche para Moguer con Edward Mann, Giono piensa con ilusión en los escenarios del *Quijote* y, precisamente, por detenerse en La Mancha llegarán más tarde de lo previsto al pueblo de Juan Ramón Jiménez. Al llegar a Moguer, la primera impresión es de decepción ante la visión de este puerto abandonado, que le cuesta imaginar próspero y, más aún, que no puede concebir como el famoso lugar de partida de las carabelas de Cristóbal Colón, el Moguer “d’où partaient routiers et capitaines...”, tal y como escribió José María de Heredia. Los sentimientos que experimentó ante el pueblo decadente quedarían plasmados en su introducción de *Platero et moi*. Este texto, escrito en 1964, nos revela, en efecto, la visión que Giono tuvo del Moguer de los años 60, pero en él descubrimos además las afinidades que él mismo encontró con Juan Ramón. No podemos olvidar que se trata de una introducción biográfica, pero, al igual que en textos anteriores, como el prefacio de *Virgile* o *Le Déserteur*, Giono improvisa a partir de la realidad, de los datos auténticos del autor, hasta llegar a crear un universo propio, protagonizado por personajes errantes y solitarios, genuinamente gionescos y, según él, característicos de los países del sur.

Los principales temas de esta introducción de *Platero et moi* de 1964 son una excelente guía al universo juanramoniano recreado por Jean Giono. De este texto queremos destacar las palabras que nos parecen dar la clave de la interpretación que Jean Giono hizo de la lectura de *Platero y yo*, con el trasfondo de las impresiones de su viaje a Moguer: *Luto, tristeza, melancolía, desgracia, muerte* se enfrentan a *erotismo y humor*, para acabar cerrando el texto sobre el *silencio*, el *abandono* y el *infierno*, todo ello como parte de la dualidad *real/irreal*. Los colores, y más particularmente el azul,

mezclan, al igual que en la paleta de un pintor, los dos universos, el gionesco y el juanramoniano, tan afines ellos mismos al mundo de la pintura. No podemos olvidar que una de las primeras vocaciones de Juan Ramón fue la pintura y varios cuadros suyos dan testimonio de su talento, mientras que Jean Giono disfrutaba del arte pictórico a través de las obras de numerosos pintores amigos suyos, así como de obras maestras, como *El triunfo de la muerte* de Breughel.

Son estas ideas, que Jean Giono destaca en su introducción de 1964, las que nos servirán para estudiar detenidamente, en la cuarta parte de este trabajo, los aspectos que quiso poner de relieve en la adaptación de *Platero y yo*.

### **3.3 UN COLOR FUNDAMENTAL: EL “AZUL MARINO”**

*La maison, bleu marine, azul marino (VE, VIII, 863)*

Luis García Montero (2001: 32) escribió recientemente que “el significado de los colores ocupa un lugar privilegiado en el código sentimental del ser humano... Al confundirse con la mirada de los individuos o de las sociedades, el color se transforma en una meditación activa, un modo de intervenir en la realidad”. Es cierto que realizar un estudio sobre dos autores como Juan Ramón Jiménez y Jean Giono sin mencionar el importante papel que tuvieron en su obra y su vida los juegos de luces y colores sería dejar incompleto dicho trabajo. Este código sentimental del ser humano que menciona García Montero está presente tanto en la poesía de Juan Ramón como en la escritura de Jean Giono y se deja entrever por medio de una lente que, muy a menudo, es de color azul, o a veces violeta en el caso de Juan Ramón.

El azul o Dios Azul, como lo llama Lourdes Franco Bagnouls (1992: 126), puede ser para Juan Ramón Jiménez el azul modernista, pero, sin duda, es también el azul de su infancia, de Moguer, de su casa, de las lilas violetas de su patio, de las flores silvestres, del mar que descubrió desde el mirador de su casa. El color azul le llenó muy pronto la cabeza y la vida, y le ayudó a descubrir su otra vocación, la de pintor, que nunca dejaría del todo y que seguiría muy presente a lo largo de toda su obra. El color es fundamental en la obra de Juan Ramón y tanto el sevillano Bécquer como el valenciano Sorolla tienen su parte de colaboración en una escritura tan coloreada como fue la suya. Paul Verdevoye (1957: 254) escribe:

Bécquer no describe el paisaje, pero saca de él los colores que necesita para pintar el misterio de los seres extraños que lo obsesionan: los ojos de la amada, por ejemplo, a quien ve como una “Sombra aérea, que se deshace como la niebla, como el gemido del lago azul “. Este infundir una vida humana a la naturaleza, se origina en el sentimiento de un solitario soñando amores imposibles, muy semejante al de Juan Ramón Jiménez en la adolescencia.

Al igual que para los pintores impresionistas, el paisaje tiene en la obra de Juan Ramón un lugar preponderante. La técnica impresionista, en la que prevalecen la iluminación y el reflejo, le ayuda a captar la luz para llegar a veces a cegarnos con el brillo de unos colores “descoloridos”. De esta manera intenta conectar los distintos colores con sensaciones y emociones, estableciendo unas correspondencias que serán propias de su obra, siguiendo las huellas de Baudelaire quien, con sus *correspondances*, había asociado imágenes e ideas con sensaciones, sinestesias que abren paso, de esta manera, a los simbolistas.

Así, el color del cielo, que fue símbolo de un ideal desde el romanticismo, llegó a enloquecer espiritual y artísticamente a algunos artistas como Mallarmé, que exclamó, obsesionado: “Je suis hanté. L’Azur! L’Azur! L’Azur! L’Azur!” (Mallarmé, “L’Azur”). En cuanto a Juan Ramón, inmerso en el mar de la creación de su Obra, eligió una tinta azul violeta para la primera edición de *Almas de violeta*.

Jean le Bleu, con sus ojos azules, llevaba este color hasta el fondo de su alma. El azul está tan presente en la obra de Giono que constituye un hilo conductor a lo largo de todos sus libros. Desde la pureza de las aguas hasta la intimidad más profunda, pasando por la perfección del aire o la intensidad de los sentimientos, el azul nos conduce por todas las dinámicas imaginarias de la creación gionesca.

Jean le Bleu es Jean Giono y viceversa. Sus recuerdos de infancia giran alrededor de este color, como le ocurre a Juan Ramón Jiménez. El azul de su niñez es el de su habitación, el del desván donde se refugia para soñar despierto, preparando al escritor que llegará a ser, como nos explica Bachelard en *La Poétique de la rêverie*: “dans ses solitudes, dès qu’il est maître de ses rêveries, l’enfant connaît le bonheur de rêver qui sera plus tard le bonheur des poètes” (1974: 84). También es el azul de los grandes espacios abiertos, de la libertad, de la mar lejana, del cielo infinito: “Au dessus d’elle (Marseille) dort la mer qu’on voit finir au fond du ciel”(Noé, III, 821). Los matices son infinitos y nos encontramos con azules claros, descoloridos, helados, llamativos, oscuros, fríos, mojados, del color del cielo, del horizonte, de los montes, color lino, azul lavanda, azul de las pervincas, el azul de la realeza, índigo, morado y claro, con nuestro azul marino. Los azules de Jean Giono son difíciles de traducir, como lo es el nombre del que se apropia para recordar su infancia. *Jean le Bleu*, como lo demás, forma parte del mundo imaginario de Giono, aunque tenga mucho que ver con la

realidad. Al traducir este mundo corremos el peligro de traicionarlo, ya que todos estos elementos salieron de la mente de Jean Giono para reflejar unas emociones únicas cuyo código pasa, en parte, por los colores que él mismo eligió y, por consiguiente, por los distintos tonos de azules. Jean le Bleu nos lo explica: “J’ai vu le bleu, disait-elle. Comment ça fait? Tu fermes les yeux et toute ta tête se remplit de bleu” (*JB*, II, 80). El azul lo tiene en su cabeza, en su mente, en sus ojos, en su mundo. Está envuelto por completo en este color y viaja por un universo donde el azul domina.

En *Platero et moi* Giono menciona un azul en particular: el *azul marino*. Ello nos lleva a indagar, por asociación, en otro campo semántico. En efecto, el azul marino no es solamente un tono especial; es necesario, para ello, subrayar la diferencia de terminología en francés y en español. “Bleu marine” en francés se refiere al tono inspirado por los uniformes de la marina. Sin embargo “azul marino” nos lleva a un campo mucho más amplio en el cual podemos incluir el mundo marítimo en su totalidad, debido, obviamente, a que “marino” es lo que se refiere al mar. No es casualidad que Jean Giono eligiese en concreto el término español para aludir de esta manera al universo marítimo de Juan Ramón en su conjunto.

Desde sus inicios aparece el tema del agua y el mar en la obra de Jean Giono; ya en el ciclo de Pan desempeña un papel fundamental. Más tarde, en *Naissance de l’Odyssée*, Giono quiso escribir una novela mediterránea, tal y como le había inspirado la lectura que hizo de Homero, y este deseo adquirió muy pronto tonalidades azules: “C’était une Odyssée bleue et verte, toute mouillée des bavures de l’eau, que j’allais lire en colline pour me calmer le coeur” (*NO*, I, 815). De hecho, cuando Pierre Citron le preguntó si no podía haberse inspirado en *La Iliada*, Jean Giono le justificó su preferencia por *La Odisea* de la manera siguiente: “Parce que l’aventure était beaucoup

plus bleue” (NO, I, 814). En *La Odisea* Jean Giono decía percibir una sensación de suavidad frente a la violencia de *La Iliada*. Es interesante también subrayar su preferencia por la soledad frente a las muchedumbres furiosas y desencadenadas. La aventura azul de *La Odisea* le permitiría así escapar de la rutina de su trabajo en el banco, ofreciéndole grandes espacios azules que su imaginación podía surcar en plena libertad. Por eso, *Naissance de l’Odyssée* fue una de las primeras obras en la que nos transmitió su universo azul y marítimo, testigo del clima afectivo del joven Jean Giono.

Sin embargo, Giono fue toda su vida un hombre de tierra; en su vida real el mar ocupa poco sitio. Cabe preguntarse, entonces, por qué el mar tiene un sitio tan privilegiado en su obra. Esos grandes periplos marítimos, que nunca realizó, surgieron de la unión de su inmensa imaginación con las lecturas de Julio Verne, de Herman Melville, de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe o de *La isla del tesoro* de Stevenson, y hasta de *Las flores del mal* de Baudelaire. El mar imaginario es la clave de su afición marítima e, incluso, descripciones de lugares tan lejanos del mar como su ciudad natal, Manosque, pueden verse envueltas en esta temática marítima cuando Giono la mira con su lente *azul marino*:

Quand on regarde la ville du haut des collines qui l’enserrent, elle a l’air d’un grand bouclier ovale de peau brune hérissé de pointes aigües -les clochers- et voguant sur les vertes vagues -les oliviers- et laissant flotter autour de lui des courroies blanchies par la poussière -les routes qui vont, sinueuses, vers la campagne. Elle évoque ainsi l’image d’un combat de géants sur le rivage de la mer... Comme des algues, sa barbe bleue et sa chevelure bouclée ondoient lentement au sein des courants adverses... Sous les flots moutonneux et pailletés d’argent que balancent les oliviers dans l’haleine des montagnes... je n’ai vu ni le glissement des poissons ni



la voluptueuse danse des longues herbes aquatiques, mais dès mon entrée dans le sous-bois, j'ai été saisi par l'épais silence des grands fonds (Citado por Citron en Belghmi, 1988: 7).

Así, Giono, en su afán de transponer el mundo real en un mundo irreal, llegó a evocar múltiples aspectos del mar: su color, su movimiento, su espacio, yendo siempre más allá en su búsqueda de lo Absoluto. Sin embargo, el espacio marítimo no es un espacio totalmente inventado, surge de las meditaciones y los sueños del escritor tal y como explica Bachelard (1948: 175): “Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime”. De esta manera, el mar tiene un valor dinámico, ya que el amplio movimiento de las olas se lleva por delante todas las barreras sociales y espirituales creando un espacio único donde el tiempo y las diferencias quedan aniquilados: “Je vois des champs immenses qui, tout d'un trait d'un bord à l'autre, apaisent les plaines et les collines comme l'huile sur la mer aplanit les vagues... Plus de barrières, plus de haies, plus de talus” (*QJD*, II, 608). Así, en el mar, Giono recobra las fuerzas de su infancia y se regenera por medio de su energía y de sus movimientos vitales. En un texto titulado *La Mer* escribe: “Je ne vais pas au dépassement de moi-même, je vais au bonheur; c'est souvent la meilleure façon de se dépasser” (Giono, 1976: 151).

En *Platero y yo* el mar está presente de forma continua, aunque sea como lejano telón de fondo: “Desde el del sur, que rompió la campana gorda cuando la subieron, se ve el patio del Castillo, y se ve el Diezmo y se ve, en la marea, el mar” (*PY*: CXXIX, 241). En cualquier momento aparece, a veces sólo por su olor o por la brisa que trae a Moguer: “El claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas” (*PY*: XXXIV, 130). El mar ocupa también un sitio

importante en la infancia de Juan Ramón, al tenerlo presente en su memoria como un lugar lleno de magia:

Desde el mirador se ve el mar. Y jamás se borrará de mi memoria aquella noche en que nos subieron a los niños todos, temblorosos y ansiosos, a ver el barco inglés aquel que estaba ardiendo en la Barra... (PY: CXVII, 228).

El mar es, por tanto, un elemento importante en el paisaje moguerense del poeta. En alguna ocasión Juan Ramón Jiménez confesó, al igual que Jean Giono, que este inmenso elemento azul representaba para él una fuente inagotable de regeneración: “Las tres renovaciones principales mías se las debo al mar; los tres viajes por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas o de ellas: en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, la *Lirica de una Atlántida*... y, en este 1948, este *Dios deseante y deseado* (sic) del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte” (CP: 185-186). Sin duda, una verdadera confesión sobre la directa influencia que el mar ejerció sobre su vida y obra, representando “la alternativa mantenida por el escritor entre la visión (objetividad) y el sentido individual de la misma (subjetividad)” (Rodríguez Padrón, 1983: 502):

La ola trae otra costa  
y la alza y la proclama  
contra esta costa que ve,  
porque está en ella el que aguarda.

¡No! El mar no puede ceder  
y a mi ansia se encarama.

Solos los dos en la tarde,  
doble amargura desangra.  
(*Romances*, 97)

### 3.4 IMPORTANCIA DEL LUTO Y DE LA ENFERMEDAD

*Son père meurt subitement et lui, quoique Espagnol, commence à avoir peur de la mort (VE, VIII, 865)*

Después de su primer viaje a Madrid Juan Ramón vuelve a Moguer, en la primavera de 1900, preocupado por la salud de su padre. De constitución débil, está angustiado por la simple idea de la muerte. Empeora día tras día y cuando, el 2 de julio de 1900, muere su padre, después de un segundo ataque al corazón, su hundimiento es total. El trauma fue grandísimo para Juan Ramón, ya que la muerte de su padre ocurrió de noche y fueron los gritos de su hermana Victoria los que le sacaron de su sueño. Tuvo la sensación de que la muerte se había burlado de él, demostrándole que en el fondo ella mandaba. Le había cogido desprevenido, en medio de la noche, cuando de día había estado esperándola de manera mucho más lúcida. Se obsesionó con la idea de la muerte, pensando que podía volver en cualquier momento para cobrarse otra vida, que bien podría ser la suya. Sus problemas nerviosos aumentaron, le costaba respirar, se ahogaba hasta perder el conocimiento, de tal manera que su familia decidió mandarle a un sanatorio en Burdeos. El resto de la historia, como es conocido, está marcado por los buenos cuidados del doctor Lalanne, sus primeras experiencias físicas en el amor y sobre todo, su avidez por ampliar sus conocimientos en literatura francesa. La violencia de la muerte de su padre marcó un cambio de etapa en su vida personal y este viaje a Francia le abrió nuevos horizontes, tanto personales como profesionales. Fue un gran

trauma que jamás podría superar del todo. La muerte de su padre quedaría presente en su mente y su obra hasta el final de su vida: “Y aquí, Platero, está mi padre... Platero” (*PY*: XCVII, 206).

Jean Giono, quien durante mucho tiempo fue considerado como el narrador de la naturaleza y de la alegría, dejó entrever otra cara de su escritura cuando, de regreso de su traumática experiencia de la Primera Guerra Mundial, volvió cambiado, desilusionado y tremendamente amargado: “Je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l’enchantement des magiciens et des jours; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. Ce côté des pages est taché de pus et d’ombre” (*JB*, II, 178).

El periodo de entreguerras, de 1919 a 1940, marca un incremento de la visión de la muerte en la obra gionesca, simbolizado por un sentido del fracaso en muchos de sus personajes. Cualquier indicio nos recuerda la presencia de la muerte: la noche, unas moscas, el calor asfixiante, un olor dulce, el silencio, unas luces pálidas... En cuanto puede, nos pone cara a cara con la muerte, se enfrenta con ella, la ridiculiza y la moldea a su antojo. En esas figuras de la muerte, dos niveles se entremezclan: lo concreto y lo abstracto, la verdadera muerte y la muerte psíquica. Las muertes pueden ser individuales, en forma de suicidios, accidentes, asesinatos (Najat, 1983: 68), o masivas, a consecuencia de lacras naturales o sociales (Najat, 1983: 34). El primer grupo es el más numeroso en la obra de Giono y le da a su narración un toque peculiar de violencia, de amargura y de exaltación. Descripciones muy crudas caracterizan, en efecto, la mayoría de esas escenas, haciendo hincapié en darnos una gran cantidad de detalles en cuanto a la posición y el estado de descomposición de los cadáveres. Descomposición que también evoca, con cierta repugnancia, Juan Ramón en algunos de sus poemas:

La muerte... Otra carne que empieza a apestar mal, con todos los jestos apagados, y el irse acostumbrando de los que se quedan...

Todo sigue en la tierra. Él, encima, en aquella isla; ella, debajo, en aquel sepulcro. Pero ella olía mal cuando se la llevaron. Y el olor no se nos va de la nariz. ¡Caca cadaverina! (*Muerte*: 37).

La muerte no siempre conlleva sus valores tradicionales; puede ir acompañada de cierta ironía, hasta verse, a veces, ridiculizada. Jean Giono sabe que la muerte es inevitable y no quiere considerarla un drama o una tragedia. Así lo confirma Pierre Ricatte: “*L’amusement* est toujours chez Giono une façon de protester contre la condition de l’homme” (*Notice*, III, 1291). En el mismo momento en el que la muerte se empieza a impregnar de dolor y de amargura aparece la ironía, la caricatura, la ridiculización de algunos detalles, como, por ejemplo, la descripción de los cadáveres comparados con muñecos de trapo desarticulados. A diferencia de Juan Ramón, Giono no teme a la muerte; al contrario, siente cierta fascinación por ella o por sus formas de realización como el suicidio, la muerte por el fuego, la caída, el ahorcamiento... Resulta sorprendente que este amante de la vida pudiera tener esa relación con la muerte, aunque la contradicción es menor si se considera que su amor por la naturaleza le proporcionó una comprensión de los ciclos vitales. Él mismo declara “À quoi sert un Paradis terrestre si l’on n’a pas la tentation de le perdre?” (*Noé*, III, 681) y, en *Jean le Bleu*, las palabras de su padre nos ayudan a entenderlo:

Même quand on meurt on veut continuer. Oui, à vivre: continuer à vivre. Une autre vie. La vie de l’au-delà, le paradis, n’importe quoi. Oui, à l’endroit où la route rentre dans l’ombre,

nous mettons un miroir. Au lieu de regarder ce qu'il y a après, de nous habituer à l'ombre, nous mettons une glace. C'est un peu tremblant, un peu mystérieux, un peu effacé, comme tous les reflets de miroir. Ça imite bien l'au-delà. Il y a des arbres, du ciel, de la terre, des nuages, du vent, de la vie. De la vie. C'est ça qu'on veut (*JB*, II, 182).

La muerte en la obra gionesca es la muerte según Maquiavelo: “Machiavel sait qu'en réalité le crime est le divertissement par excellence, qu'on y goûte et qu'on est pris. L'univers n'est que de l'ennui en expansion. S'en distraire, voilà la grande affaire” (Citado por Redfern, 1978: 124). Giono reparte muerte por todas partes, ya que, en cierto modo, es estimulante. Así, de igual modo que para Blaise Pascal el divertimento era necesario, porque impedía que el hombre pensase en su condición miserable, Giono opina que el hombre necesita formas de diversión cada vez más fuertes con el fin de no recaer en su miseria. Matar a un hombre es como matarse a sí mismo, ya que la imagen del cadáver nos devuelve la visión de nuestra propia condición miserable. Giono utiliza la muerte como Baudelaire utilizaba el dolor: se apoya en ella para la prosperidad de su obra.

En la vida de Jean Giono tres fueron las muertes que le impactaron de manera especial. En primer lugar, su amigo Louis David, caído en Alsacia durante la Primera Guerra Mundial, en mayo de 1916. Fue durante un permiso en el mes de julio cuando su madre le dio a conocer la terrible noticia.

Al terminar la guerra, cuando Giono vuelve a Manosque con la intención de casarse con Élise, muere su padre, en abril de 1920. El recuerdo de su muerte se presenta menos traumático que otros momentos de sufrimiento paterno, como los

ataques que padecía siendo Giono niño. Recordemos una vez más este párrafo de *Virgile*:

Une nuit mon père se leva et tomba... il revint tout de suite à lui... et il nous sourit. Mais c'était une petite attaque. Le lendemain, je vis ce que la magie de l'enfance m'avait jusque là empêché de voir. Ma mère gagnait 30 à 40 francs par semaine... pendant les mortes saison c'était 20 à 25. Mon père en gagnait à peu près autant à faire des souliers et à les raccommoder seul là-haut dans la grande pièce froide et noire du deuxième étage. Il ne m'était plus permis d'ignorer qu'il usait patiemment ses dernières forces pour nous faire vivre (*Virgile*, III, 1041-1042).

Como puede apreciarse, la situación de su padre hace que el joven *Jean le Bleu* abandone tempranamente su etapa adolescente para afrontar las responsabilidades de la vida como empleado de banco. En cambio, en el momento de su muerte Jean Giono vuelve de una experiencia muy traumática, la guerra, y lo que más le preocupa en los últimos momentos de su padre es el sufrimiento. No piensa en el final de su padre como algo angustioso, pero sí en lo terrible de la agonía. Él mismo le pide al médico algo para evitar el dolor: “J’ai moi-même demandé au docteur quelque chose qui puisse lui permettre de passer de l’autre côté sans souffrance, et le docteur m’a dit simplement: “Faites-lui boire la potion que j’ai marquée”. Alors je la lui ai fait boire en connaissance de cause. Lui aussitôt m’a dit: “Ah! Tu me fais boire la potion qui m’aidera à passer de l’autre côté.” Je lui ai dit: “Eh oui, ce n’est pas la peine que tu souffres” (Carrière, 1985: 126-127).

La tercera muerte fue la de su madre, Pauline, el 19 de enero de 1946, a los 88 años. El declive de su madre tuvo, sin duda, un gran impacto en la persona de Jean

Giono y, por ello, plasmó sus últimos momentos de vida en una de sus novelas. Ciega desde hacía varios años, Pauline Giono vivía con su hijo en su casa de Manosque. Sin duda, el mayor homenaje que le rindió fue incorporarla a su obra, al relatar su vejez y su muerte mientras ella vivía todavía. Muere antes de que acabe el libro y Pierre Citron (1990-b: 397) cuenta que “c’est avant sa mort que Giono inscrit dans son carnet la phrase finale: “J’allai ensuite réveiller mon père et je lui dis: “Grand-mère est morte”. La misma tarde después de la muerte de su madre, Giono siguió escribiendo esa novela, *Mort d’un personnage*. La heroína, que lleva el mismo nombre que su madre, tiene varios puntos en común con ella: las ganas de vivir mientras se aproxima el final, la ceguera, la sordera, así como los desvanecimientos. Las dos mujeres mueren de manera similar: “Toutes les maisons étaient endormies autour de moi. Je n’ai appelé personne, je l’ai mise dans le creux de mon bras, et elle est morte là tout doucement dans le creux de mon bras, mais c’était normal. Je dois dire qu’elle avait quatre-vingt-sept ans” (Carrière, 1985: 126). Pauline de Théus muere en los brazos de su nieto, Angelo, en la tranquilidad de la mañana, cuando todos están todavía dormidos. Bruno Viard (1996: 67) va más allá en lo que significa el libro para Giono y piensa que es una especie de ataúd que le fue construyendo antes de que ella se muriese con el fin de que quedase siempre presente, aunque fuese transfigurada en el personaje de Pauline de Théus. En el otoño de 1965 Jean Giono le confiesa a Jean Carrière (1985: 123-124):

J’ai simplement un petite tendresse particulière pour Pauline de Théus dans *La Mort d’un personnage* mais ça c’est pour des raisons personnelles qui n’ont rien à voir avec la littérature. C’est parce que pour faire mourir Pauline, je me suis servi de la mort de ma propre mère, alors là, cela me touche personnellement. J’ai pris des sentiments de ma mère sur la fin de



sa vie pour les incorporer à Pauline sur sa vie à elle; ma mère s'appelait Pauline aussi. Il y a eu cette espèce de transport, de sublimation.

Sin embargo, Giono escribe en su *Carnet*: “Malentendu qui me ravit pour *Mort d'un personnage*. On s'imagine que c'est autobiographique, alors que c'est invention pure. Mon invention est donc arrivée à reproduire la réalité” (*Pers.*, Notice, 1269). Giono se aproximaría de ese modo a lo que Bachelard (1958: 312) decía de la muerte: “La mort est d'abord une image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente en nous que si elle s'exprime, et elle ne peut s'exprimer que par des métaphores”. La imaginación, con la ayuda de la metáfora, llega a expresar entonces lo que no pudo realizar el hombre. Tiempo y espacio, realidad y fantasía se entremezclan en este punto de conexión que es la escritura y que André Breton (1988: 381) llamó “point de l'esprit”. Punto en el cual “la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et la bas cessent d'être perçus contradictoirement”.

Para el lector, Pauline de Théus es primero una anciana en *Mort d'un personnage* que luego es devuelta a su juventud en *Le Hussard sur le toit*. Cuando ella se está muriendo en *Mort d'un personnage*, el público todavía no conoce el relato de la juventud de Pauline de Théus, ya que ni *Angelo* ni *Le Hussard sur le toit* están todavía publicados. En *Mort d'un personnage* Pauline sigue enamorada del ya difunto Angelo y la muerte se la está llevando bajo la mirada cariñosa de su nieto, el joven Angelo. Mientras está observando a su abuela, la narración que nos hace de su vida se impregna de una ternura cada vez más grande. Por eso, los últimos momentos de Pauline nos llegan con tanta pureza, la pureza y el amor de los sentimientos de su nieto, Angelo, que

son, sin duda, los mismos sentimientos que los de Giono frente a la agonía de su madre Pauline. El relato se tiñe entonces de una delicadeza y de un pudor que nos revelan la admiración que sentía y que sintió Giono al acompañar a su madre en su muerte.

Amor y muerte se entremezclan a lo largo de toda la novela; unos amores imposibles y la muerte como guión de la novela, ya que sólo ella puede entender y juntar a los personajes en su seno. Una dependencia amor-muerte que encontramos también en la poesía de Juan Ramón, tal como lo ilustra su poema *Despedida*:

Aquella enorme lágrima

-la cara conmovida-

ponía entre los dos mayor distancia

que la que el mar iba a poner.

Las dos playas

que, en un nublado inmenso, se entrevieron,

eran, una dorada, la otra, negra.

Ahora, reina infinita de la ausencia oscura

¿para volver a verte, he de esperar,

con voluntad inútil en la dorada playa,

a ese barco sin nombre -¡qué difícil!-,

que llega y parte, sin ser visto,

para dónde? y se lleva tan sólo a quien él quiere, ¿tú sabes?

(*Muerte*: 90)

La muerte ocupa un importante lugar en la obra de Jean Giono. En todas sus novelas está presente, aunque no toque siempre a uno de los personajes principales. En

sus primeros escritos los muertos son menos numerosos que en el resto de su obra; la expresión de la muerte es más seria y patética, como parte del lirismo de la “première manière” gionesca. Giono expresa la muerte como un fenómeno natural.

Hablamos en el capítulo segundo de este trabajo sobre la búsqueda de cierta pureza en la escritura y no hay que olvidar que una de las principales técnicas de Giono es la utilización recurrente de “lo negativo”. En efecto, su afán de juntar el todo con la nada le llevó a lo que se ha llamado *l’amour du zéro* (Viard, 1976: 185). Esta atracción por la nada la resume así cuando habla de la muerte de Pauline en *Mort d’un personnage*: “La progressive extinction des feux, la perte de tous les sens et de toutes les joies, la réduction du vivant à sa plus simple expression, à la vie toute nue, le lecteur de *Mort d’un personnage* connaît bien cela” (Viard, 1976: 195). Físicamente, Pauline representa esta atracción por el cero. Su enfermedad misma, la caquexia, simboliza la aniquilación, la progresiva disminución corporal, el acercamiento a la nada: “Chaque fois, j’étais étonné de sa légèreté; elle me semblait de plus en plus légère. Je sentais dans mes bras son fagot d’os moins lourd qu’un fagot de roseaux creux, je me disais: “Il reste vraiment très peu de chose d’elle.”... L’extraordinaire simplicité à laquelle était réduite l’expression de son corps” (*Pers.*, IV, 103). La transformación de Pauline, la reducción de su cuerpo forman parte de su viaje iniciático hacia la muerte. La sencillez y la terminología relacionada con el cero nos encarrilan suavemente hacia el final del personaje: “La phase finale de la maladie extériorise donc la vérité du corps de Pauline, son vide, qui fait d’elle depuis bien longtemps un fantôme” (Girard, 1991: 72). Así, la muerte de Pauline no se ve nunca bajo un ángulo traumático o patético. El sentimiento que predomina es más bien el de pudor. Para Giono, hablar de la muerte es hablar de una etapa de transformación:

Nous appelons mort le moment où la matière qui nous compose entre dans une série de transformations, et que ces transformations, chimiques ou biologiques, ne peuvent plus émouvoir notre esprit. Notre conception de la mort est la plus puissante preuve de notre absolue sujétion... Le mot mort est purement subjectif. Il n'a de sens que dans cette sujétion. Il ne peut jamais être employé dans un sens objectif: ce qu'il désignerait n'existe pas dans l'univers. Une cellule, un atome ne meurent pas: ils se transforment (*Poids*, VII, 454).

La armonía y el equilibrio de la naturaleza excluyen esta idea de una muerte destructiva. La muerte no es un escándalo, es parte de una evolución natural: “Croyez-vous que la Nature, reine d'équilibre, serait tant dépensière, si la mort était vraiment une destruction? Elle est un passage. Elle est une force de transformation comme la force qui hausse, abaisse et balance les vagues de la mer” (Giono citado por Michelfelder, 1938: 222-223). Así, la muerte en las primeras novelas de Jean Giono simboliza una obligada etapa de transformación que permite encontrar el camino hacia la disolución y la desaparición bajo tierra.

En *Platero y yo* la muerte marca el ritmo de los días, subraya la crueldad de unos y el sufrimiento de otros, y Jean Giono lo resalta en su guión. Desde el principio, Juan Ramón Jiménez evoca la muerte de Platero de forma plácida, como para intentar desdramatizarla: “Vive tranquilo, Platero. Yo te enterraré al pie del pino grande y redondo del huerto de la Piña, que a ti tanto te gusta” (*PY*: XI, 102). Por lo tanto, la muerte aparece en *Platero y yo* en cualquier tipo de situación, también en medio del juego de unos niños: “La pobre Anilla, vestida de fantasma, estaba muerta, aún encendido el farol en su mano negra por el rayo” (*PY*: XVIII, 111), o provocada por la crueldad de los hombres: “Cuando yo salía, el guarda, que en un arranque de mal

corazón había sacado la escopeta, disparó contra él. No tuve tiempo de evitarlo. El mísero, con el tiro en las entrañas, giró vertiginosamente un momento, en un redondo aullido agudo, y cayó muerto bajo una acacia” (PY: XXVII, 121). Por último, el cementerio está siempre presente en el conjunto del paisaje moguereno: “¡Qué encanto el de la azotea!... se ven brillar, lejos, en las viñas, los azadones... las otras azoteas, los corrales... el cementerio, a donde a veces llega, pequeñito, apretado y negro, un inadvertido entierro de tercera” (PY: XXI, 115).

Esta desdramatización de la muerte en *Platero y yo* nos lleva a pensar que, a pesar del temor que le tenía Juan Ramón Jiménez y, de alguna manera, para vencerlo, llegó, al igual que Jean Giono, a considerarla como paso obligatorio hacia la eternidad y no sólo como un final en sí, como podía haberlo hecho anteriormente:

¡Breve definición de la muerte,  
y exacta! En dos palabras,  
todo está concluido.  
(*Muerte*: 43)

Como se ha dicho, “a poco que se haya leído a Juan Ramón Jiménez se descubre su incontenible deseo de inmanencia, norma constante de su obra, como lo de la búsqueda de la belleza. Aún podría afirmarse algo más, y es que la búsqueda incesante de ésta persigue alcanzar una especie de pasaporte para la eternidad” (Pérez Romero, 1992: 69). Algunos textos sobre la muerte, escritos entre 1919 y 1923, editados recientemente bajo el título *La muerte*, ilustran consideraciones que nos recuerdan esta etapa de transformación gionesca que hemos mencionado anteriormente:

¡Que, con la muerte, sea yo  
lo mismo que la campanilla azul;  
que al cerrarse a la tarde,  
deja fuera de sí todo su aroma,  
para que se lo lleve a donde quiera el aire!  
(*Muerte*: 136)

En las últimas novelas de Jean Giono, lo que se suele llamar la “*deuxième manière*”, la aparición de la muerte aumenta. El pesimismo y la desilusión heredados de sus experiencias, la guerra sobre todo, le llevan a cerrar sus novelas alrededor de la muerte, cuando en su etapa inicial era la esperanza de la vida la que triunfaba. Los muertos son jóvenes, infelices por un mal que llevan dentro y que alimenta su desesperación, la frustración de su idealismo o de su rebeldía. Por otro lado, Giono pierde una parte del miedo a este tránsito humano y consigue convertirlo en algo a veces fantástico, irreal, ridículo e, incluso, erótico. En efecto, aparecen el humor – negro, por supuesto- y los juegos de palabras que vienen a desmitificar esta lúgubre visión que se suele tener de la muerte: “*Change-toi enfin, dit-elle, tu vas attraper la mort*” (en sentido figurado: “vas a coger frío”) o también: “*Et t’en fais pas pour la mort, c’est peut-être ce qu’il y a de mieux*” (*AF*, V, 377).

La evolución de la visión de la muerte en la obra gionesca es la consecuencia del cambio de la filosofía de vida que se va forjando en Jean Giono a partir de los años 20. El hombre es más importante que cualquier otra cosa en su obra y se ríe de su condición. Así, la ironía le permite enfrentarse al peso del Apocalipsis, tal y como Béatrice Bonhomme (1990: 189) lo ilustra con una frase de Blaise Pascal: “*Quand*

l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien”.

Con todo lo visto, resulta indiscutible que existen amplios antecedentes para que la muerte fuera uno de los temas que Jean Giono destacara en su análisis de la obra de Juan Ramón Jiménez, captando la importancia de esta figura sobre la vida del poeta.

### 3.5 PREDOMINIO DE LA TRISTEZA

*Ce qu'il a en propre, désormais, c'est la tristesse (VE, VIII, 865)*

La hipersensibilidad casi enfermiza de Juan Ramón Jiménez no podía más que acentuarse a partir de su encuentro con los escritos de Bécquer y demás románticos. Heredero de este romanticismo decadente y dotado de una sensualidad extremadamente refinada, su culto a la melancolía y la soledad irá siempre parejo al de la belleza. Su adolescencia solitaria en el campo andaluz, los amores frustrados y perdidos, y su obsesión por la muerte contribuyeron, sin duda, a que se inclinase por una estética de la tristeza. Sin embargo, su verdadera e incurable tristeza procede de la enfermedad de su mujer, Zenobia. La muerte de Zenobia hizo caer a Juan Ramón en una depresión profunda, cercana a la locura, que la vejez y el exilio no contribuyeron a paliar. En 1930 escribió Juan Ramón en uno de sus cuadernos: “La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella” (citado por Tijeras, 1981: 217). La temática de la tristeza sería entonces un problema de raíz, intrínseco a la personalidad de Juan Ramón, y los conceptos y

palabras como los de pena, nostalgia, melancolía o lágrima lo confortarían en este estado de ánimo en el que se complace tanto.

*La tristeza andaluza. Un poeta*, tal es el título de un texto de Rubén Darío de 1904 en el cual el poeta nicaragüense presenta a un joven Juan Ramón Jiménez. Empieza así: “¿Habéis oído a un *cantaor*?” (Darío, 1981: 27) y continúa:

...dejando entrever todo el pasado de estas regiones asoleadas, toda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza; tristeza del suelo fatigado de las llamas solares, tristeza de las melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crepuscular (Darío, 1981: 27).

Paralelamente, Jean Giono apunta:

Tristesse virile, et qui, avec l’habileté, deviendra parfois érotique, tristesse du Sud, tristesse des pays et des âmes à soleil, le bleu même, le ciel pur, l’amour, surtout l’amour: tout est matière à tristesse... Il est de fait que les peuples à soleil aiment la tristesse. On a beau accumuler accordéons sur accordéons, tarentelle sur tarentelle, le fonds napolitain ou sicilien est sombre. Si l’on va chez les grecs pour rire, on y rira méchamment... l’Espagnol a trouvé un art de mourir. Mais dans la tristesse de Jiménez, il n’y a rien d’espagnol. Il se sert de son Sud comme d’une lunette d’approche pour regarder les paysages imaginaires où la forme s’efface, où l’hiver s’installe, où la feuille n’existe que pour faire assister le poète à sa mort. Autour de ses somptuosités glaciales circule un air tendre, et comme une présentation de mélancolie (VE, VIII, 866).



Ambos relacionan la tristeza con el entorno geográfico del sur. La dureza del clima, de la vida y de sus tradiciones hacen de estos sitios falsamente alegres unos espacios áridos donde vivir es sobrevivir. Jean Giono escribió en una de sus novelas, *Le Chant du Monde*: “C’était déjà une terre du sud, avec de la poussière et des cailloux ronds” (CM, II, 401); en esta descripción quedan agrupados todos los elementos de la pobre y árida vida del sur: el polvo que reseca, que quema, que ahoga y que asfixia, como los restos de un antiguo río, con su lecho de guijarros redondos, que ya sólo existe por las piedras, colmo de la infertilidad, ya que la sequía pudo con él como con todo el resto del paisaje. Tristeza y Sur son entonces dos vocablos inseparables tanto en el universo juanramoniano como en el gionesco. Cuando Jean Giono afirma que Juan Ramón “se sert de son sud comme d’une lunette d’approche pour regarder les paysages imaginaires où la forme s’efface” alude a una visión del Sur con la que se identifica y que, a menudo, se ha comparado con el Sur de William Faulkner, como ya se ha visto anteriormente. Ya hemos hablado en varias ocasiones de *l’Imaginaire* de Giono y de cómo la creación de *su* Sur está directamente vinculada a este concepto. Así, el Sur de Giono y el de Juan Ramón, con sus diferencias evidentes, tienen en común su parte inventada, sacada de la imaginación de cada escritor con el fin de crear un mundo nuevo adaptado a su sensibilidad y a su idiosincrasia.

En la poesía de Juan Ramón Jiménez, partiendo de un espacio real, concreto, el sur se transforma a lo largo de su obra para llegar a ser un elemento más de su mundo poético; en sus últimos poemas consigue un espacio ideal ilimitado, enriquecedor para su obra, así como para sus deseos más íntimos.

Asimismo, Giono sostiene: “J’ai inventé un pays, je l’ai peuplé de personnages inventés, et j’ai donné à ces personnages inventés des drames inventés, et le pays lui-

même est inventé. Tout est inventé. Rien n'est en fonction du pays qui est sous mes yeux, et il participe du pays qui est sous mes yeux mais en passant à travers moi" (Carrière, 1985: 91). La reiteración de la palabra *inventé* viene complementada por la última parte de la frase *mais en passant à travers moi*. Este procedimiento de creación-invencción parte de lo más profundo del escritor (recordemos los cuadernos en los cuales Jean Giono maduraba sus ideas antes de darles una forma literaria) para convertirse, por medio de la mente creativa-poética, en un universo único y personal. La intervención del escritor es *la lunette* de la cual habla cuando se refiere a Juan Ramón y es el medio por el cual el poeta puede llegar a este resultado: transmitir su visión del universo a través de sus propios ojos.

Jean Giono expresó en varias ocasiones su odio y temor por los presagios del sol y del calor: "Je n'aime pas le soleil, je n'aime pas la chaleur, je déteste la chaleur et je déteste la lumière du soleil" (Carrière, 1985: 92). Jean Giono vuelve a afirmar con estas palabras su temor por los presagios del sol y del calor que pueden llevar a la ruina a una sociedad. En la introducción de *Platero et moi* reitera:

Pour le fond on est plus près de la source arabe. Sa tristesse est solitaire; elle participe du Hadès, c'est un enfer qui n'a pas de souterrains, le soleil est son couvercle, l'horizon de ciel pur ses parois infranchissables. Seuls les peuples du Nord trouvent le soleil gai; les peuples du Sud savent qu'il aplatit, qu'il assourdit, qu'il est par excellence le grand escamoteur; mieux que la brume, il absorbe et fait disparaître les objets et les âmes qu'il enveloppe. Quoi qu'on possède il vous dépossède. C'est le grand instrument de la solitude, du dépouillement, de la nudité: nudité qui ne s'arrête pas à la peau (*VE*, VIII, 869).

Giono siempre vio el sol como un enemigo muy peligroso que domina las voluntades. Para él, el sol es un drama; en sus libros su aparición deja entrever una tragedia terrible. Sus raíces italianas le enseñaron que “le soleil c’est pour les Anglais” (Carrière, 1985: 92). Por eso, al leer *Platero y yo* quiso insistir sobre la tristeza del poeta y de su obra; no sólo por sus influencias literarias sino por las condiciones que le rodeaban: el clima y la tierra andaluza. La tristeza del sol amarillo, presente hasta en el último capítulo de *Platero y yo*: “¡ Qué triste belleza, amarilla y descolorida, la del sol de la tarde cuando me despierto bajo la higuera!” (PY: LXXV, 181), queda como uno de los grandes temas que Giono destaca del poema en prosa de Juan Ramón: la tristeza de un poeta del sur “absolutamente amado de la tristeza, por su tierra, por la morena y amadora y triste Andalucía” (Darío, 1981: 32).

### 3.6 EL EROTISMO

*Il est toujours hanté par le thème érotique (VE, VIII, 870)*

El amor y el erotismo siempre ocuparon un sitio importante en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez. El encuentro con Zenobia Camprubí le aportó, además del amor deseado, estabilidad y tranquilidad: “Zenobia será capaz de convertirlo al amor permanente porque ella es la *eterna primavera*” (Pérez Romero, 1992: 28). Si Jean Giono encontró connotaciones eróticas en su lectura de *Platero y yo* fue, sin duda, por las repetidas alusiones de Juan Ramón Jiménez al amor, a la sensualidad y voluptuosidad de las mujeres que aparecen en el poema en prosa. Recordando la casa frente a la de sus padres, cuenta: “Alguna vez me dejaban ir, un momento, y la hija de Arreburra, que entonces me parecía una mujer y que ahora, ya casada, me parece como

entonces, me daba azamboas y besos” (PY: XVI, 108). Es indudable que las mujeres marcaron su infancia y su vida. Ya sean jóvenes: “Ventanas con una muchacha en camisa que se peina, descuidada, cantando” (PY: XXI, 115), o maduras: “Van a cuerpo, no caída, a pesar de la edad, su esbeltez. Renegridas, sudorosas, sucias, perdidas en el polvo con sol de mediodía, aún una flaca hermosura recia las acompaña, como un recuerdo seco y duro” (PY: XXXVI, 132), conocidas: “La chiquilla del carbonero, bonita y sucia cual una moneda, bruñidos los negros ojos y reventando sangre los labios prietos entre la tizne” (PY: XLIV, 140), o misteriosas: “La muchacha, estatua de fango, derramada su abundante desnudez de cobre entre el desorden de sus andrajos de lanas granas y verdes” (PY: XXXIII, 129), todas están presentes en el entorno juanramoniano de *Platero y yo*, envueltas en una sensualidad que llevó a Giono a incorporar este tema a su guión cinematográfico.

Erotismo y amor están muy vinculados en toda la obra de Jean Giono. Las mujeres son las grandes protagonistas del juego de la seducción sensual presente en muchas de las novelas gionescas. El amor es un sentimiento que siempre va vinculado a las emociones que produce. En una entrevista con Claudine Chonez (1956: 97), Giono confesó: “C’est difficile de trouver l’amour. Je crois que c’est impossible de trouver l’amour”. Este comentario nos revela su creencia en el amor matizada por su dificultad de alcanzarlo, de acceder a él. Por eso, sus interrogantes, sus preguntas acerca del amor se traducirán en sus libros en una gran variedad de representaciones de este sentimiento. El amor puede pertenecer a la juventud, lo cual lo hace frágil y víctima del paso de los años. Como el físico, pierde su atractivo con el paso del tiempo. En este caso no es más que un “cuerpo” del que los hombres quieren disfrutar momentáneamente. De este modo, Giono vincula el amor al cuerpo, a los atributos físicos y, por eso, cuando un

amor es correspondido aparece la sensualidad, el erotismo. Los sentimientos se difuminan dejando sitio al gozo y a los sentidos: “Les personnages ne paraissent pas être maître de leur destinée affective” (Pugnet, 1955: 94). La sensualidad se fusiona con la naturaleza, que aporta libertad, desenfreno y animalidad, transformando algunas escenas en auténticas bacanales:

Et elle but, et elle entendit le grondement du tambour de danse... Il semblait qu'on entendait battre ses coups dans la terre, là sous les pieds, là sous la table, comme les coups violents du sang dans les artères des hommes enflammés... Mon sang, se dit-elle, c'est mon sang qui bat. C'est le bruit de mon sang. Le bout de ses seins durcissaient rien qu'à frotter contre la soie de son corsage. *Mon bon Jourdan*, se dit-elle à voix basse. Et elle s'aperçut que le son du nom dans sa voix basse avait forme et odeur, et geste et poids, et que son corps en jouissait (*QJD*, II, 542-543).

El erotismo se traduce, por tanto, en la voluptuosidad de las mujeres, en la sensualidad de sus cuerpos, en su facilidad para dejarse llevar por los sentidos hasta entregarse por completo. Para Giono, todo es placer y gozo en las formas y olores de la Naturaleza. El amor humano, el amor animal y la amistad simbolizan la vida que triunfa sobre la muerte cada vez que el acto de amor se realiza. Esta prevalecencia del amor y de la sensualidad, la exaltación de los sentimientos transmitida por una fusión extrema con los elementos naturales -este *Triomphe de la Vie*-, es esencialmente destacable en lo que se suele llamar la “*première manière*” de Jean Giono. En efecto, su creciente desilusión ante la especie humana, por la corrupción de ésta con el progreso técnico y, por consiguiente, por la pérdida generalizada de valores, le harán cambiar su visión del mundo. Aparecen entonces nuevos rasgos de escritura como, por ejemplo, la ironía y la

sátira, con la intención de ridiculizar algunos aspectos de la sociedad de la cual tanto se estaba alejando.

### **3.7 EL HUMOR**

*Il remplace l'érotisme par l'humour (VE, VIII, 870)*

El humor es en *Platero y yo* un recurso que Juan Ramón Jiménez utiliza de forma sutil para hacer frente a situaciones desagradables, por lo general vinculadas con la miseria humana. Las desigualdades sociales vienen, de esta manera, subrayadas por los cambios de tono utilizados por el poeta.

En el capítulo “Juegos del anochecer”, Juan Ramón Jiménez transcribe de forma fonética el habla de los niños pobres, con la intención de destacar su condición con simpatía y ternura: “- Mi pare tié un reló e plata. - Y er mío, un cabayo. - Y er mío, una ejcopeta” (*PY*: III, 93). Sin embargo, a continuación el poeta cambia de tono para mostrar el trasfondo de las ingenuas afirmaciones infantiles: “Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria...” (*PY*: III, 93). Más adelante, en el capítulo LIII, “Albérchigos”, el procedimiento es parecido. Se trata de un niño vendedor de albérchigos que recorre las calles del pueblo, gritando para atraer a la clientela. Su trabajo es duro y no es más que un niño, por lo cual Juan Ramón Jiménez lo trata con el mismo cariño que a los anteriores, subrayando de nuevo la gracia de su lenguaje: “Con grandej faiguiiyaaa yo je lo pedíaaa... yo a ti no te curpooo, ni te curparíaaa...” (*PY*: LIII, 152).

El poeta vuelve a cambiar de tono cuando quiere destacar la dureza del trabajo:

De vez en cuando, el chiquillo, como si tornara un punto a la calle verdadera, se para en seco, abre y aprieta sus desnudas piernecillas terrosas, como para cogerle fuerza, en la tierra, y ahuecando la voz con la mano, canta duramente, con una voz en la que torna a ser niño en la e: ¡Albéerchigooo! (PY: LIII, 152).

Puede decirse, por lo tanto, que en *Platero y yo* aparecen suaves toques de humor que Juan Ramón Jiménez utiliza para aliviar algunas tristezas de la gente miserable.

Pierre Citron (1996: 34) afirma que Jean Giono era de temperamento muy alegre, que se reía con facilidad. Las contradicciones del hombre y de la sociedad le proporcionaban infinidad de motivos para su diversión, por lo cual no es de extrañar que la forma de humor que aparece en *Platero y yo* le llamase la atención.

En su obra la risa tiene significados distintos, ya que suele verse asociada a situaciones opuestas a lo cómico. La risa puede representar la maldad, el rencor o también el desafío. En *Colline* la risa es signo de maleficio y anuncia a lo largo de la novela la sequía, la enfermedad y las catastrofes naturales. Característica del personaje de Janet, su risa es la del demonio.

La risa suele ser también compañera de la tristeza. En *Jean le Bleu* las desgracias del pequeño Jean van a menudo acompañadas de la risa de los demás, como, por ejemplo, la de las monjas cuando el niño se da cuenta de que la Virgen está muerta: una ocasión que Giono aprovecha para criticar la poca sensibilidad de la iglesia hacia los sentimientos humanos.

No es extraño tampoco pasar de la risa al drama o a la muerte a lo largo de escenas muy cercanas: en *Jean le Bleu* la risa de Marguerite durante el baile anuncia la

tragedia protagonizada por Costelet, que se pegará un tiro inmediatamente después. Giono consigue hacer esta risa agria todavía más extraña cuando ya no solamente la atribuye a los seres humanos sino también a los animales; además, es interesante destacar que el burro resulta ser uno de sus modelos predilectos para este tipo de innovación. En *Le Chant du monde* “Deux mulets se surveillaient, se tournaient, frottaient leurs bâts, se ruaient dans les jambes et riaient avec de grandes dents jaunes” (CM, II, 252) y en *Triomphe de la vie* Giono habla de “l’oeil du mulet, l’oeil du cheval; la Tête du mulet, la tête du cheval; le rire du mulet, le rire du cheval” (TV, VII, 830-831). En estas risas de animales Giono parece retratar, con su humor particular, las pequeñeces de las luchas de los hombres mediante las cuales reconocemos lo cómico que puede ser la sociedad. Y resulta todavía más grotesco cuando Giono utiliza el burro como semblante del hombre, cuando se trata de un animal al cual el propio hombre ha calificado como tonto y testarudo. Pero, sin duda, es en *Le Hussard sur le toit* donde la risa es más dramática. En efecto, el rictus de las víctimas anuncia una muerte segura ante la cual no se puede hacer nada: “Les cadavres étendus dans ces atroces poses cocasses, les cuisses écartées, les mains fourrées dans le ventre, la tête rejetée en arrière dans ce grand rire blanc et pourpre des cholériques” (HT, IV, 387). El cólera deja una multitud de cadáveres con la misma expresión, de tal manera que la sonrisa fija anuncia el principio del final de la agonía. Así, cuando Angelo percibe esta expresión en el rostro de Pauline, la ve fulminada por el anuncio de su muerte próxima: “Elle eut comme un reflet de petit sourire encore charmant et elle tomba, lentement, pliant les genoux, courbant la tête, les bras pendants... Il remarqua que les lèvres se retroussaient sur les dents et que la jeune femme avait une sorte de rire cruel et même carnassier”



(HT, IV, 626-627). La risa ya no sólo acompaña a la muerte, sino que la precede, convertida en señal de su inminente e inevitable llegada.

Una sonrisa inseparable del drama y de la muerte no podía más que anunciar este humor provocativo que será característico de la obra gionesca. Giono prefiere la hipérbole a la descripción exacta y rígida. Su afán de divertirse, como su *Roi sans divertissement*, da lugar a una profusión de metáforas, a menudo crueles, pero cómicas; el humor parece ser una especie de exorcismo. De ahí su asociación con los temas mórbidos que padecen una transformación y se convierten en lo contrario de lo que son: un motivo de risa.

### **3.8 AUSENCIA DE COMPROMISO POLÍTICO**

*La guerre civile le fait fuir. Il ne prend pas parti (VE, VIII, 871)*

Cuando Jean Giono alude a la época de la boda de Juan Ramón con Zenobia y, por consiguiente, su viaje a Estados Unidos, subraya algunos cambios en la vida y en la escritura del poeta, e insiste sobre su neutralidad frente a los acontecimientos de la vida política española en 1936. Como vamos viendo, Jean Giono resalta en su texto introductorio a la edición francesa de *Platero y yo* de 1964 los puntos de la vida y de la obra juanramoniana que comparte íntimamente o que descubre con admiración. Por eso, el “no-compromiso” en política, y más exactamente en un conflicto bélico, forma parte de los puntos destacados por Jean Giono.

En 1936 Juan Ramón Jiménez, acompañado por su mujer, Zenobia, se exilia en Estados Unidos. Juan Ramón se niega a apartar su poesía de su verdadero fin: la creación de un mundo de belleza. Por eso, Juan Ramón sale de España, para no tener

que poner su arte al servicio de una causa, de una ideología; para que siga, como él mismo, comulgando con la naturaleza sin traicionarla.

Al principio de la Guerra Civil había intentado crear, en vano, el partido de la poesía y la paz con el fin de que el arte superase cualquier tipo de corrupción en la defensa de una sola causa: la paz y la libertad. No pudo ser y la marcha de Juan Ramón y Zenobia fue una de las consecuencias de ese fracaso. Fue una época de dolor y de tristeza: en primer lugar, sintieron mucho la muerte de Federico García Lorca y el encarcelamiento de Miguel Hernández; por otra parte, el abandono, el desprecio y las vejaciones que tuvo que sufrir Juan Ramón marcaron una de las etapas más duras de su vida e incrementaron su desilusión y su aislamiento social:

Madrid hoy ya no tiene atractivo para mí; yo he sacado de Madrid todo lo que podía darme, y hoy no me añade nada. En realidad, amigos de verdad no tengo aquí ninguno, y a las gentes de mi profesión no quiero verlas: a los mayores y a los de mi generación porque por circunstancias diversas todos vivimos apartados unos de otros, y a los demás porque yo he perdido bastante tiempo en ayudarles para que todos se hayan unido contra mí (Citado en Guerrero, 1961: 409).

Sin embargo, antes de marcharse definitivamente de España, Juan Ramón decidió tomar la palabra en público para dejar bien claras sus convicciones políticas. El título de su conferencia era “Política poética”. En el último momento prefirió que la leyera un amigo suyo y la conferencia fue muy elocuente en cuanto a la postura de Juan Ramón. En vez de tomar partido en la grave crisis que sacudía España, de caer en la propaganda o en el sectarismo de un lado u otro, difundió un mensaje de paz, de amor y de armonía que algunos calificaron de utópico y otros de cobarde. Sin embargo, la

llamada de Juan Ramón fue su último esfuerzo desesperado para construir un mundo pacífico y armonioso. Las numerosas acciones de Juan Ramón (aceptación de una misión de agregado cultural honorario en la Embajada de España en Washington, la redacción de textos para el periódico socialista *La Internacional* en 1920, una llamada para movilizar la opinión pública a favor de la paz mundial relacionada con el conflicto italo-etíope, firmada también por Antonio Machado entre otros, además de algunos intercambios de correspondencia entre Manuel Azaña y el poeta) nos demuestran claramente cuáles eran las tendencias políticas del poeta. Pero, por encima de todo, Juan Ramón desea el triunfo del amor entre los hombres, simbolizado por la paz mundial:

El conflicto armado sólo aparece como una negación del progreso o una parada en su marcha. Para Juan Ramón, la guerra no se limita únicamente a la intervención militar; existe en cada uno de nosotros desde la niñez y no se puede prescindir aquí de ciertas observaciones de Unamuno, quien, al evocar sus recuerdos de mocedad, estudiaba la psicología y veía en la lucha un rasgo inherente a la naturaleza humana. Para el poeta de Moguer, es importante reunir, hasta fundir a todos los hombres entre sí (Azam, 1981-b: 372).

Queda claro que la poesía, expresión del amor, no puede ponerse al servicio de la guerra, negación y rechazo del mismo. El poeta de Moguer a menudo fue criticado por su pasividad ante la guerra y su obsesión por crear un mundo de belleza, pero sus reivindicaciones, más humanas que políticas, no necesitaban ningún partido: “Detesto el fascismo y el comunismo dictatoriales. Mi hombre superior no es dictador ni imperialista, sino un hombre humano, expandido de amor, delicadeza y entusiasmo, que es, en sí mismo, toda una humanidad superior” (*TG*: 78).

Podemos concluir que, a pesar de su aparente pasividad, el gran compromiso de Juan Ramón Jiménez fue su lucha por la paz. Sus lecturas orientales y, posiblemente, el impacto del pensamiento de Gandhi reforzaron su actitud negativa a responder a la violencia con la violencia. Su pacifismo sólo puede relacionarse con su afán de desarrollar lo mejor de sí mismo y del ser humano.

El antibelicismo de Juan Ramón Jiménez no pudo sino atraer a Jean Giono, quien declaró en 1934 a la revista *Europe*: “Je ne peux pas oublier la guerre. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l’entends, je la subis encore. Et j’ai peur.” (*Refus*, VII, 261). Cuando Giono se incorpora al 159º regimiento de infantería alpina en Briançon, no tiene todavía veinte años. Dos años más tarde muere la mayor parte de sus camaradas en la batalla de Verdún y la compañía se tiene que renovar casi al completo. En *Refus d’obeissance* explica:

La 6e compagnie a été rempli cent fois d’hommes. La 6e compagnie était un petit récipient de la 27e division comme un boisseau à blé. Quand le boisseau était vide d’hommes, enfin, quand il n’en restait plus que quelques-uns au fond, comme des grains collés dans les rainures, on le remplissait de nouveau avec des hommes frais. On a ainsi rempli la 6e compagnie cent fois et cent fois. Et cent fois on est allé la vider sous la meule. (*Refus*, VII, 261)

Así, el pacifismo de Jean Giono parte de este gran trauma que fue para él la Primera Guerra Mundial. Su experiencia en las trincheras, la muerte de sus camaradas, la privación y el enfrentamiento humano se transformaron poco a poco en el gran fantasma de su vida y de una parte de su obra. Para Giono, la guerra va contra el orden natural: cuando un hombre coge un arma abandona su verdadero deber de seguir con su

papel dentro de la naturaleza, de cultivar la tierra o de guiar un rebaño. En algunas de sus novelas Giono llega a sugerirnos que un hombre en el campo de batalla implica también una mujer sin amante. Este trágico paisaje sirve de telón de fondo a los primeros capítulos de su gran novela pacifista, *Le Grand Troupeau*, en la que el vacío que dejan los hombres movilizados constituye el centro de la novela. Con este título Giono prosigue su “ciclo campesino” y el largo rebaño de ovejas que se dirige al matadero simboliza tanto el luto de la naturaleza ante la muerte de sus criaturas como la movilización masiva de todo un pueblo también destinado a la muerte. Una correspondencia simbólica se establece entonces entre el ganado y el ejército de los hombres. Con el horror que describe a lo largo de esta novela, Giono pinta el sacrilegio que representa la guerra y la destrucción salvaje de la vida. Todo está sumido en una sinrazón: los hombres tratados como bestias, los animales abandonados sin pastor, las mujeres sin hombres y los ancianos que, en vez de poder morir en paz, tienen que asumir papeles que ya no les corresponden. Tierra, mujer y ganado necesitan a los hombres: la guerra los aparta de su verdadera vocación biológica. Por eso Burle personaje de *Le Grand Troupeau*, al ver pasar el inmenso rebaño de ovejas, exclama: “C’est gâcher la vie, il disait, c’est gâcher la vie” (*GT*, I, 546).

Ante tanto sufrimiento, las reacciones de los personajes de Giono son variadas. Algunos se solidarizan con los afectados; sufren juntos, se ayudan y así se salvan. Otros prefieren, como el mismo Giono, negarse. En efecto, para Giono no es suficiente denunciar las lacras; hay que combatirlas y, en el caso de la guerra, la única actitud posible es ser refractario a todo tipo de lucha. Por eso, en *Le Grand Troupeau* las palabras de Burle reflejan en realidad el pensamiento de Giono:

Moi, tenez, ça me fait l'effet d'un homme qui a les pieds pleins de fumier et qui marche sur une grappe de raisin... moi, ce que je pense, c'est que tout, tout tu m'entends, ça ne vaut pas la vie d'un homme avec ses jours de plaisir, avec tout ce qui peut râteler vers lui de bonheur et de tranquillité de ses mains travailleuses (GT, I, 617).

Este sentimiento que tiene Giono sobre el terrible impacto destructivo de la guerra en la sociedad desaparece en cuanto vuelve la paz. Por eso, su creencia en el gran poder de la paz le llevará a reforzar todavía más sus convicciones pacifistas con la publicación, seis años después de *Le Grand Troupeau*, de *Refus d'obéissance*, donde expresa plenamente su voluntad de que triunfe la paz cueste lo que cueste.

En este contexto, cabe preguntarse por qué Giono se sometió anteriormente a la movilización de la Primera Guerra Mundial. Él mismo lo explica y lo justifica del siguiente modo:

Je n'ai pas honte de moi. En 1913, j'ai refusé d'entrer dans la société de préparation militaire qui groupait tous mes camarades. En 1915, je suis parti sans croire à la patrie, J'ai eu tort. Non pas de ne pas croire: de partir... Je n'ai pas honte, mais à bien considérer ce que je faisais, c'était une lâcheté. J'avais l'air d'accepter, Je n'avais pas le courage de dire: *je ne pars pas à l'attaque*. Je n'ai pas eu le courage de désertir. Je n'ai eu qu'une seule excuse: c'est que j'étais jeune, Je ne suis pas un lâche, J'ai été trompé par ma jeunesse et j'ai été également trompé par ceux qui savaient que j'étais jeune (*Refus*, VII, 262).

Giono es, sin duda, un refractario y grita su antipatriotismo: “Moi quand je vois une rivière, je dis *rivière*, quand je vois un arbre, je dis *arbre*; je ne dis jamais *France*, Ça n'existe pas ... Il n'y a pas de gloire à être français. Il n'y a qu'une seule gloire. C'est

être vivant” (*JB*, II, 180), porque su amor por la vida es más fuerte que todo tipo de clasificaciones geográficas, históricas o administrativas. Sin embargo, y a pesar de sus fuertes convicciones pacifistas, no quiere comprometerse en ningún tipo de lucha ideológica que le lleve a abrazar la causa de algún partido. En un principio, se une al grupo de escritores suscritos al A.E.A.R. (Asociación de escritores y artistas revolucionarios), creada por el Partido Comunista. Romain Rolland, André Gide o André Malraux son sus compañeros y Giono justifica esta colaboración por su voluntad de dejar de ser inútil, de sentirse apoyado, de empezar a actuar. Pero muy pronto sus diferencias con la política de Stalin le alejaron de este compromiso, a pesar de seguir creyendo en los movimientos populares. Fue, finalmente, su obra literaria la que acabó logrando este apoyo popular que tanto había buscado. La publicación de *Que ma joie demeure*, en 1935, le valió numerosas cartas de sus lectores, además de las visitas de varios estudiantes y de dirigentes de varias organizaciones juveniles. De este entusiasmo surgió la idea del Contadour. Al principio, este movimiento despertó algunas críticas, ya que nació al mismo tiempo que el movimiento de los Albergues Juveniles promovido por la política del Frente Popular. De ahí la voluntad de etiquetar las reuniones gionescas con el fin de asimilarlas a un partido político. Jean Giono se involucró plenamente en esta aventura y nos lo demuestra en la dedicatoria de la edición de 1937 de su libro *Les Vraies Richesses*, que dice: “À ceux du Contadour”.

A partir de 1936, las tertulias del Contadour se centran alrededor de la preocupación por el conflicto mundial que se aproxima. A lo largo de estas charlas y en nombre de su pacifismo ferviente, Giono deja bien claro que, en caso de movilización, no responderá a la llamada, contrario a volver a repetir su experiencia de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, y para evitar cualquier equivocación en la mente de la

gente, declara que su decisión es personal, con el fin de no influir en nadie, y considerándose únicamente como un “ouvreur de fenêtre”: “N’agglomérez pas vos individus. Restez libres. Repoussez tout ce qui coagule. Unissez-vous pour un seul but: la *paix*... Seule la vie est juste. La vie la plus solitaire est intimement mêlée à la vie du monde et la beauté se développe soudain à travers tous, plus vite que le vent. Ne suivez personne. Marchez seuls. Que votre clarté vous suffise” (*Précisions*, VII, 627-629). Poco a poco, los “contadouriens” tienen la sensación de vivir los últimos días de paz y las preguntas son cada vez más numerosas, poniendo incluso en duda la eficacia del pacifismo en caso de un ataque de Alemania. Giono se compromete cada vez más con su acción pacifista y se pronuncia en contra del ejército, de cualquier tipo de armamento y, por consiguiente, de las industrias de la guerra. Sus posturas tajantes le alejan de todos los partidos y en *Refus d’obéissance*, publicado en 1937 por la editorial Gallimard, confirma su ruptura con los partidos de izquierda por considerarlos traidores del ideal pacifista. Esta separación se hace efectiva cuando la totalidad de los intelectuales de izquierda sigue con atención la evolución de la Guerra Civil española, mientras que Giono se niega a seguirle el juego a cualquier tipo de conflicto, incluso cuando éste era antifascista.

En 1938 empieza a escribir un manifiesto sobre la pobreza y la paz, en el que proclama las virtudes de la vida rural. Su *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* es utilizada por la propaganda del gobierno de Vichy y sus textos ilustran, contra su voluntad, la ideología tradicionalista de Pétain. La prensa colaboracionista aclama al autor y Giono se ve arrinconado por las casas editoriales, lo que le provoca serios problemas de dinero. Por otra parte, otros le acusan de acoger judíos en su casa de Manosque, y la confusión de las acusaciones demuestra que lo que se le reprochaba ante



todo era su faceta apolítica. Está demostrado que Giono no escribió nunca una línea a favor del gobierno de Vichy (Citron, 1979; Racine, 1987; Ragon, 1995), y con sus textos sobre la vida campesina no hizo más que continuar su apología de la tierra y del mundo rural empezada con sus primeras obras y debatida tan a menudo en el Contadour. Además, no se puede ni se debe considerar a Giono como un escritor comprometido políticamente. Giono no escribía como un “intelectual” y compartía en eso las ideas de Proust, que pensaba que las obras intelectuales en las que aparecía la demostración de una teoría eran tan groseras como un objeto en que se dejaba el precio. Giono, como Proust, era más bien un filósofo que intentó, según el ejemplo de Sócrates, unir géneros opuestos, así como sentimientos antagónicos. Por eso, no escribió para adoctrinar, sino “afin d’ajouter quelques oeuvres à celles qu’avait produites la dialectique greco-française” (Viard, 1974-b: 135).

Encarcelado al final de la guerra y liberado muy pronto ante la falta de pruebas y la subjetividad de las acusaciones, se vio marginado del mundo de la publicación hasta 1948. Saldrá de esta crisis profundamente transformado y dolido por la injusticia humana.

De tradición familiar anarquista, Jean Giono heredó este espíritu de libertad que le hacía desconfiar de todo tipo de coalición política e ideológica. Su único afán fue luchar por la felicidad del hombre en su entorno natural y por la estabilidad de un universo en paz y armonía.

Por los mismos motivos, Juan Ramón Jiménez intentó escapar de su educación conservadora dirigiéndose hacia el liberalismo, que no quiso nunca mezclar con la Estética de su arte. Sus lecturas orientales le habían enseñado que el pacifismo era, además, una forma de comportarse en la sociedad y jamás habría transgredido esta regla

tan admirada por él. Hasta los últimos años de su vida mantuvo esta concepción de la vida y del arte, tal y como lo ilustran sus palabras en su curso de doctorado sobre *El Modernismo* impartido en 1953 en la Universidad de San Juan en Puerto Rico: “Poesía social. Aquí hay un problema que no existía en la Edad Media. Después del romanticismo, a fines del siglo XIX se empieza a hablar de poesía social: Victor Hugo... ¿La poesía puede expresar un programa político? Ningún programa sirve para hacer poesía. La poesía como programa no vale. Puede valer como testamento, La poesía tiene que ser pura y libre; no puede presometerse a ideas” (*Modernismo*: 72).

Ambos, Jiménez y Giono, fueron víctimas de unas épocas en las que comprometerse era defender el honor, mientras que permanecer neutro para defender la paz era signo de cobardía. Se mantuvieron fieles a sus principios, pero su tristeza fue grande al comprobar la injusticia y la maldad humanas, tal y como podemos deducir de estas declaraciones de Jean Giono inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial: “Le fait grave n’est pas que les Allemands soient des salauds, parce qu’à ce moment-là, moi qui ne suis pas allemand, je pourrais me trouver en dehors des salauds, mais c’est que les hommes soient aussi des salauds! Voilà la vérité” (Amrouche, 1990: 270).

Ante lo analizado, parece evidente que la voluntad de Juan Ramón Jiménez de mantenerse libre a la hora de escribir fue un añadido más para que Jean Giono se identificase con su forma de ser y pensar.

### 3.9 BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD

*Jiménez est comblé par l'amour réciproque, le couple est parfaitement uni, mais ce que la tristesse a dévoré ne se reconstitue pas (VE, VIII, 872)*

Para Juan Ramón Jiménez, tal y como es conocido y subraya Giono, la llegada de la felicidad coincide con la entrada de Zenobia en su vida. Después de varias enfermedades nerviosas, que le costaron estancias en distintos sanatorios, Juan Ramón conoció en Madrid a la que sería su compañera para el resto de su vida. Zenobia significó mucho más que una simple esposa para el poeta; fue su apoyo, su consuelo, la que le permitía mantenerse alejado de los asuntos materiales y administrativos, preservando así su intimidad y su soledad. Zenobia fue para Juan Ramón su aliento, hasta tal punto que cuando murió ella, el poeta entró en un declive físico y psicológico que le traería también la muerte.

Para Jean Giono la búsqueda de la felicidad fue un reto a lo largo de toda su vida y obra, que le hizo pasar por varias etapas y experiencias. Al igual que su admirado Stendhal, conseguir la felicidad para Jean Giono pasa por la elevación del alma: huir de la mediocridad, de las preocupaciones materiales y de la consideración social; en definitiva, subir la montaña al igual que Angelo en *Le Hussard sur le toit*. No se trata de poseer, de parecer ni tampoco de hacer, lo importante es ser uno mismo: la autenticidad es la clave. Cuando Stendhal decía “le bonheur vient de nous-mêmes”, aludía a esta concepción de la felicidad que Giono hizo suya: desprenderse de todo lo superficial para buscar en nuestro interior la verdad original. Por eso, su búsqueda de la felicidad seguirá el modelo de Jean-Jacques Rousseau: se trata de *cultiver son jardin* con el fin de recobrar los valores verdaderos, camino que, de hecho, tiene que enseñarnos el escritor como guía espiritual de la sociedad.

La infancia de Giono, como se ha señalado ya, transcurrió en Manosque rodeado del cariño de su madre y con un padre que representaba a sus ojos la bondad y la generosidad. El recuerdo de su abuelo italiano le procuró inspiración para sus sueños y sus libros. Su vida fue tranquila y él mismo se llama “le voyageur immobile”. Más tarde, su trabajo como empleado de banco no le proporcionó más que aburrimiento y, al igual que en su infancia, encontró la felicidad y la evasión en sus lecturas.

Cuando conoce a Élise Maurin, la que sería su mujer, encuentra un alma gemela con quien compartir sus gustos y sus impresiones literarias.

Como ya hemos visto, profundamente marcado por los horrores de la Primera Guerra Mundial, cultivó, a partir de entonces, ideas pacifistas que le inspirarían varios escritos como los *Écrits pacifistes*. De vuelta a Manosque, se centró en la lectura de Virgilio, de la cual saldrían unos textos dedicados al bucolismo y a la felicidad silvestre. André Gide se fijó en él, apuntando su gran dominio en el arte de la prosa, así como su mundo imaginario, inspirado por este sur que le rodea.

Su deseo de recomponer la armonía entre el hombre y la naturaleza en esta incansable búsqueda de la felicidad le llevó al pensamiento griego y, más concretamente, al universo del dios Pan, que le inspiró el ciclo del mismo nombre, compuesto por las tres novelas *Colline*, *Un de Baumugnes* y *Regain*. Su obsesión sigue siendo el *mal de vivre* contemporáneo y, al igual que su abuelo se dedicó a los enfermos del cólera, él se entrega plenamente a la difusión de la alegría y la felicidad con intención de paliar las necesidades básicas de la humanidad. Según él, el hombre moderno ha perdido todo tipo de valores y se ha corrompido con las tentaciones materiales. Por eso, tiene que recobrar la armonía de los primeros tiempos y volver a aprender a amar. Tal como escribía Rousseau, las ciudades son la pérdida del hombre

moderno que tiene que reencontrar *Les Vraies Richesses*, los verdaderos valores del ser humano.

Giono parte entonces de la felicidad que experimenta en contacto con la naturaleza, que nos transmite en sus primeras novelas para exaltar esta unión embriagadora con las múltiples riquezas del mundo natural. La búsqueda de la felicidad personal retratada en los personajes de *La Trilogie de Pan* evoluciona pronto hacia la experiencia colectiva: la felicidad debe ser el fruto de la alegría común. *Le Chant du monde* evoca esta alegría de grupo. Sin embargo, el papel individual del guía espiritual sigue estando presente y Giono no parece haber logrado del todo esta misión colectiva. En esta búsqueda Giono se aleja de los tiempos modernos que le disgustan profundamente para crear un marco espacio-temporal inspirado en su imaginación. Giono dice *padecer* la época moderna y no la quiere de ninguna manera en sus novelas. Sus personajes viven en plena armonía con la naturaleza y, de nuevo, varios de ellos podrían compararse al *bon sauvage* de Jean-Jacques Rousseau. De hecho, la vuelta al cultivo de la tierra, a su respeto y a su amor son las verdaderas convicciones de Jean Giono. Estos valores son para él una manera de volver a empezar y de indicar un nuevo camino a los hombres. Es muy importante renunciar al progreso de las ciudades para volver a la pureza original.

Esta experiencia colectiva de la felicidad, que sigue persiguiendo a lo largo de los años, le llevará a la escritura de *Que ma joie demeure*, en la que el protagonista, Bobi, intenta enseñar a los habitantes de una pequeña comunidad a disfrutar de la alegría pagana de los griegos, que consiste en entrar en armonía con el cosmos: hay que vivir con las fuerzas naturales sin ningún intento de dominio. La misión de Bobi está muy cercana a la del poeta, según Giono, que tiene que enseñar a vivir a los hombres.

En la búsqueda de la alegría individual o colectiva, los personajes de Jean Giono logran profundizar en su propia felicidad.

Después de 1939, Giono se pregunta de forma más insistente sobre la existencia del hombre y sus motivos. Deduce entonces de sus interrogantes que lo más importante para que el hombre encuentre la felicidad es su propia motivación: para ser feliz el hombre se lo tiene que proponer. Sin esta voluntad no hay felicidad posible.

Giono decía que la felicidad es una búsqueda constante. Para encontrarla su mayor tesoro era la imaginación, que, según él mismo, era “*maîtresse de tous les bonheurs*”. Por eso, el escritor debe narrar historias para encontrar nuevos caminos hacia el aprendizaje de la felicidad. Sin embargo, a pesar de esta peculiar visión del mundo, Giono transmite que la felicidad está al alcance de todo el que lo desea y se lo propone.

El contacto con la naturaleza que nos propone la poesía de Juan Ramón fue uno de los elementos que más sedujeron a Giono cuando leyó *Platero* por primera vez, al evocarle la felicidad de la comunión con los elementos naturales que tanto buscaba. Las flores, los árboles, el burro y los demás animales son, gracias a su magia, poesía pura. Este himno a la naturaleza le permite al poeta poner al descubierto su sensibilidad:

La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agría, vagamente enrojecido, y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa. Yo me quedo extasiado (*PY*: XIX, 112).

La naturaleza que nos presenta Juan Ramón no es un lugar abstracto, se trata del campo moguerense y su contemplación le procura unos sentimientos que unen evasión y amor. A finales del siglo XIX Moguer olía a vino, a campo y a paz, y era para Juan Ramón un paraíso donde reinaba el descanso, la amistad e, incluso, el amor. Allí todo era propicio para poetizar: los naranjos en flor, los olores de la tierra, las mariposas, el canto de los pájaros, el soplo del viento en los pinos... Con gran nostalgia recordará después esta vida que le procuraba soledad y meditación, y que, en cierto modo, era el único alimento de la belleza para el corazón (Garfías, 1958: 54). Su casa de Fuentepiña, así como la de sus primos, “La Huerta de las Monjas”, simbolizaban esta felicidad campestre con sus árboles, pinos y eucaliptos, naranjos y mimosas, sus animales y los juegos de los niños. Cuando Juan Ramón escribe la advertencia para la edición de *Platero y yo* que publicó la biblioteca “Juventud” en Navidad de 1914, indica cuáles son los objetivos de su libro y a qué público se dirige:

Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡qué sé yo para quién!... para quien escribimos los poetas líricos... Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!

*Dondequiera que haya niños -dice Novalis- existe una edad de oro.* Pues por esa edad de oro, que es como una pista espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca.

¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer!

EL POETA.

Madrid, 1914 (PY: 89).

Así dirigía su libro, elegía lírica, a todos los que entienden y sienten la poesía, a los niños, poetas sin saberlo, a los mayores sensibles y capaces de emocionarse. Esta lección de felicidad y de paz le dio, sin duda, a Jean Giono una respuesta y una confirmación en su búsqueda de la felicidad terrenal.

### 3.10 FASCINACIÓN POR EL INFIERNO

*Il n'était pas question de soleil, il n'était question que de Lucifer (VE, VIII, 876)*

*On précipite dans cet Hadès des cadavres d'animaux... L'enfer fascine mais la puanteur nous chassa (VE, VIII, 878)*

En este pasaje de la introducción de la edición francesa de *Platero y yo*, Jean Giono alude al “moridero” del capítulo XI del libro de Juan Ramón Jiménez, a lo largo del cual el poeta describe con crudeza el paradero de los animales muertos en Moguer. El horror que nos transmite con sus palabras impactó a Jean Giono que no dudó en contar con este tema mórbido para la elaboración de su guión. La crueldad de los detalles completa la descripción tan realista de este *Hadès*:

No irás Platero mío, en el carrillo del pregonero, a la marisma inmensa, ni al barranco del camino de los montes, como los otros pobres burros, como los caballos y los perros que no tienen quien los quiera. No serás, descarnadas y sangrientas tus costillas por los cuervos -tal la espina de un barco sobre el ocaso grana-, el espectáculo feo de los viajantes de comercio que van a la estación de San Juan, en el coche de las seis; ni, hinchado y rígido entre las almejas podridas de la gavia, el susto de los niños que, temerarios y curiosos, se asoman al borde de la cuesta (*PY*: XI, 102).



La insistencia en el horror de este moridero, así como en la crueldad humana no se concentra en este único capítulo de *Platero y yo*. En “La Yegua Blanca” Juan Ramón Jiménez contempla de nuevo el sufrimiento animal provocado por el hombre. Pensamos que, de nuevo, la crudeza de la descripción llamó la atención de Jean Giono, ya que la yegua blanca del capítulo CVIII de *Platero y yo* aparece en el guión del escritor francés:

El sordo llevó esta mañana la yegua al moridero, harto ya de darle de comer. Ya sabes que la pobre era tan vieja como don Julián y tan torpe. No veía, ni oía, y apenas podía andar... A eso del mediodía la yegua estaba otra vez en el portal de su amo. Él irritado, cogió un rodrigón y la quería echar a palos. No se iba. Entonces le pinchó con la hoz. Acudió la gente y, entre maldiciones y bromas, la yegua salió, calle arriba, cojeando, tropezándose. Los chiquillos la seguían con piedras y gritos... Al fin, cayó al suelo y allí la remataron... Todavía, cuando la he visto, las piedras yacían a su lado, fría ya ella como ellas. Tenía un ojo abierto del todo que, ciego en su vida, ahora que estaba muerta parecía como si mirara (*PY*: CVIII, 219).

La jument boite bas des deux jambes de devant. Elle est à bout de force et elle se plante à deux ou trois mètres des tables où l'on boit. Une homme sort du café un verre de vin à la main. Il voit la jument blanche. Il lance le verre de vin sur la jument; elle est tâchée. Il frappe la bête à coups de poing sur la tête et à coups de pied. Dans sa rage, il cherche autour de lui quelque chose pour la frapper: pierres ou bâtons (*PM*, a.c, séq. 124, 100).

En varias novelas suyas Giono reitera su fascinación por el horror y la crueldad. Un buen ejemplo podría ser la descripción detallada del cuadro de Breughel *Triunfo de la muerte* que Giono realiza en las primeras páginas de *Triomphe de la Vie*. Su insistencia en algunos detalles del cuadro confirma esta atracción fascinante:

Ce qu'il y a d'admirable dans ce *Triomphe de la mort* de Breughel, c'est qu'étant de la peinture, tous les gestes sont arrêtés. L'homme a tiré à demi son épée du fourreau; jamais elle n'en sortira; la peur enflamme ses cheveux; ils ne s'éteindront plus. Il est béant; il ne fermera plus sa bouche.

L'horreur qui est devant lui n'est pas une horreur qui passe, c'est une horreur qui dure.

Tout est rouge vin, noir verdâtre et du brun des labours en dégel. Toutes ces couleurs sont les couleurs de l'intérieur d'un homme; des couleurs d'étal, de viande bouchère, de foie, de faux filet et de bifteck... Penchez-vous sur l'horrible mêlée dans laquelle piétine le grand cheval maigre, vous verrez comme la mort prend là-dedans toutes sortes d'initiatives victorieuses et sans avoir besoin de réfléchir... À l'horreur de la main d'os serrant le javelot et du bras d'os brandissant le javelot va succéder l'horreur du crâne d'os, sans cervelle et qui pense (*TV*, VII, 686-688).

Como ya hemos dicho, podemos observar un cambio de actitud frente al tema de la muerte, siempre muy presente, en la segunda parte de la obra gionesca. La visión grotesca de la muerte fue entonces un gran recurso, con el fin de burlarse de ella para vencerla. Desde este enfoque, el humor macabro se convierte en característica primordial de sus narraciones de la posguerra. Giono nos relata, por ejemplo, partos difíciles y, a veces, fatales, como el de Anaïs en *Le Moulin de Pologne*; accidentes de ferrocarril o epidemias trágicas como en *Le Hussard sur le toit*.

Sin embargo, el trauma de la guerra no es el único responsable de esta obsesión por la sangre. Hablando de las escenas donde se destripan animales u hombres con el fin de que fluya la sangre, Giono recuerda "les soudaines folies meurtrières de bergers solitaires s'attaquant à leurs bêtes" (*Préface*, I, XV). Sin duda, se trata de un intento de

justificación por parte del autor, que integra su universo sangriento en la vida campesina y natural.

Se crea así, a lo largo de las páginas de sus novelas, un entorno de putrefacción en el cual nuestro autor parece complacerse: “Une bonne odeur de boue et de pourriture” (*CM*, II, 379). El horror de las pieles ensangrentadas y picadas tampoco parece molestarle, dado su frecuente recurso a estas imágenes: “La table était chargée de monceaux de chair à saucisse” (*HT*, IV, 517), “J’ai découpé du foie humain” (*HT*, IV, 612). Llega, incluso, tras haber desollado los cadáveres, al descubrimiento de los cuerpos y, a veces, de los esqueletos: “Quatre hommes et une femme tout nus se frappaient avec des rameaux de cyprès” (*CM*, II, 263), de forma metafórica: “Elle tira ses bras comme on écorche un lapin” (*GT*, I, 568) o en el mundo animal: “Un quartier de boeuf, dépouillé et sanglant” (*GT*, I, 604).

Así, la sangre ficticia parece estimular la sensibilidad gionesca, mientras que la real le incomoda y le disgusta profundamente. Sin embargo, se vale de sus traumas para construir este infierno personal que le sirve como telón de fondo en muchas de sus novelas:

Les rats reniflaient la joue puis ils se mettaient en boule et ils commençaient à manger cette chair d’entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. De temps en temps, ils se passaient la patte dans les moustaches pour se faire propres. Pour les yeux ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils lèchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l’oeil, comme dans un petit oeuf, et ils machaient doucement, la bouche de côté en humant le jus... C’était là tendre et tout frais, le sang rouge y faisait encore la petite boule. Les corbeaux se mettaient à becqueter là, tout de suite, à arracher cette peau, puis ils mangeaient gravement en criant de temps en temps pour appeler les femelles (*GT*, I, 620-621).

Lejos de presentarnos esta escena como un momento cuyo horror es insostenible, nos describe una comida campestre, una especie de picnic en el que la naturaleza digiere a los hombres. La belleza horrible no esconde la verdad siniestra: la tierra y sus criaturas se alimentan de carne humana, al igual que los hombres explotan todos los recursos naturales. De forma similar, en una escena de *Le Hussard sur le toit*, sentimos asco y rabia delante de la injusticia de la enfermedad:

C'étaient trois cadavres dans lesquels le chien et les corbeaux avaient déjà fait beaucoup de dégâts. Notamment dans un enfant de quelques mois écrasé sur la table comme un gros fromage blanc. Les deux autres, vraisemblablement celui d'une vieille femme et d'un homme assez jeune étaient ridicules avec leurs têtes de pitres fardées le bleu, leurs membres désarticulés, leurs ventres bouillonnants de boyaux et de vêtements hachés et pétris (*HT*, IV, 271).

La lectura de este trozo nos hace evolucionar desde el sentimiento de horror inicial hacia un cambio de tono que busca la ridiculización de la escena por medio de unas descripciones grotescas. Podemos decir que Giono aprovecha cualquier experiencia, incluso las más desagradables y repugnantes, para “nous débarrasser de l'appareil sentimental qui nous empêche de parler des choses les plus réputées, dégoûtantes, et pourtant auxquelles nous sommes tous soumis, n'avez-vous pas remarqué que l'odeur des cadavres se distingue au début par une odeur sucrée, une sorte de sirop” (*FP*, III, 912).

La muerte para Giono, lo hemos visto antes, forma parte de un proceso natural en el cual todo es cíclico: “L'immortalité de l'âme est une grimace de clown pour

amuser les enfants: ce qui éclate, ce qui s'étale au grand jour, c'est l'immortalité de la chair, l'immortalité de la matière, la chaîne de la transformation, la roue de la vie, l'infini des aventures et des avatars, le rayonnement des innombrables chemins de fuites et de gloire" (E, VI, 327).

Dentro de esta naturalidad aparecen la sangre, las grandes matanzas y los amontonamientos de cadáveres, con todo lo que conllevan: vientres abiertos, tripas al aire y olores putrefactos.

Al formar parte de la vida de cada uno, la muerte y sus horrores no se pueden omitir en la literatura y, al incluirlos en su obra, Giono practica una especie de exorcismo en un intento de normalizar su presencia entre nosotros. Sus traumas fueron grandes, pero la naturaleza sigue su curso. El ciclo natural de la vida, "la roue de la vie", era lo que guiaba su vida y su obra; ocultando una de sus etapas no habría hecho más que traicionar sus propias convicciones, además de engañar a sus semejantes.

Por eso, al encontrar la presencia del horror y de la putrefacción en *Platero y yo* entendió que la muerte era otro factor que le aproximaba al autor de *Moguer*.

### 3.11 CONCLUSIÓN

En este tercer capítulo hemos analizado por qué y cómo Jean Giono conectó de forma inmediata con la obra de Juan Ramón Jiménez. En efecto, nos ha parecido evidente que Jean Giono encontró en *Platero y yo* muchos puntos comunes con su propia obra e, incluso, con su forma de enfocar la vida. La parte imaginativa del poema de Juan Ramón, arraigada, sin embargo, en la vida real, nos remite a muchos de los libros de Jean Giono, empezando por su propia novela "semi-autobiográfica", *Jean le*

*bleu*: “J’ai autant inventé ce livre-là que les autres. Et si l’invention y est fondée plus qu’ailleurs sur le réel, encore faut-il départager un peu le réel et l’imaginaire” (*JB, Notice*, II, 1191).

Su viaje a Moguer le permitió descubrir y comprender el entorno de Juan Ramón Jiménez y, a pesar de su primera impresión de decepción, encaja rápidamente los grandes rasgos de la obra juanramoniana en este paisaje desolado. La soledad es, de hecho, el hilo conductor de su viaje a Moguer, así como de su lectura del libro de Juan Ramón.

Por otra parte, hemos estudiado cómo los apuntes de su viaje a España le sirvieron posteriormente para elaborar la introducción a la edición francesa de *Platero y yo*. Con el apoyo de este texto, creemos que puede concluirse que la interpretación gionesca de *Platero y yo* le permitió adaptar, como se verá en la sección siguiente, de forma totalmente personal este texto para el cine. Los distintos párrafos de esta introducción han servido para caracterizar el tipo de análisis que Jean Giono hizo de *Platero y yo*. Los grandes rasgos que destaca a lo largo de esta introducción son, precisamente, los que él mismo conecta con su propia obra y los que decidió utilizar como elementos clave para la elaboración de su adaptación cinematográfica. No es casualidad, por tanto, que estos temas presentes en la introducción de *Platero y yo* formen también parte de la temática gionesca, como base de muchas de sus novelas.

Así, los colores, en concreto el azul, son para ambos fundamentales. Para Juan Ramón Jiménez el azul es el color modernista y, además, al igual que para Jean Giono, es también el color de su niñez, de su casa, del mar querido; por otro lado, Giono lo ve como el color de sus sueños, el color de *La Odisea*, el color de la creación.

La muerte es otro de los temas que llama la atención de ambos. Para Juan Ramón representa una obsesión constante; Giono también la sufre, aunque al final de su obra le da un toque irónico que le quita todo dramatismo, al contrario de la visión juanramoniana.

La nostalgia y la tristeza son también temas en los que Jean Giono coincide con el pensamiento juanramoniano. En Juan Ramón Jiménez el recuerdo de su campo andaluz, de sus amores frustrados, así como su obsesión por la muerte, anteriormente citada, no son más que el principio de estos sentimientos de pena y nostalgia que llegarían a su punto culminante con la enfermedad de su mujer. Para Jean Giono, la tristeza presente en el poema de Juan Ramón es la eterna tristeza de los países del sur, la tristeza de la aridez de la tierra de estas zonas desérticas; es este sentimiento el que le sirvió de inspiración para varios de sus libros, entre los que destaca *Le chant du Monde*.

El erotismo y el amor aparecen en la obra de ambos bajo la forma de la voluptuosidad y la sensualidad del cuerpo de las mujeres.

Los dos escritores se mantuvieron fieles a sus ideas y a sus principios, como el no-compromiso político, evitando caer en la manipulación generalizada que dominó en los conflictos que ambos conocieron.

Por fin, la búsqueda de la felicidad, reto de toda una vida, no podía faltar en esta recopilación de valores gionescos. Hemos visto que, a lo largo de toda su vida, Jean Giono estuvo buscando los verdaderos valores de la vida, *les vraies richesses*, mientras que Juan Ramón los encontró en su mujer, Zenobia Camprubí. Por otra parte, hemos señalado que ambos creían en la simbiosis del hombre con la naturaleza para encontrar la verdadera felicidad y que, sin duda, fue una de las cosas que más sedujeron a Jean Giono al descubrir *Platero y yo*.

Por todo ello, si consideramos las características que Jean Giono destacó de la vida y obra de Juan Ramón Jiménez entendemos que son un reflejo de la temática gionesca dentro del poema de Juan Ramón. Es decir, en muchos aspectos de la vida y la escritura juanramoniana Jean Giono reconoció valores con los cuales se identificaba, especialmente por haberlos reflejado en su propia obra. Así, su visión e interpretación de *Platero y yo*, más que parcial, fue personal y le permitió, como veremos a continuación, elaborar el guión siguiendo estos criterios y adaptar la obra de Juan Ramón con el objetivo de hacer de ella una obra propia, un verdadero acto de re-creación.





## 4 JEAN GIONO Y EL GUIÓN DE *PLATERO Y YO*

### 4.1 INTRODUCCIÓN

Esta parte tiene como principal objetivo analizar los caracteres gionescos de la adaptación cinematográfica de *Platero y yo*, así como las conexiones que dicho guión ha mantenido con el original juanramoniano.

En una primera etapa, nos ha parecido pertinente situar nuestro análisis y, para ello, le hemos dedicado un apartado no sólo a exponer una serie de consideraciones preliminares a propósito de la labor de adaptación de una obra literaria al cine, sino a reflejar la perspectiva, la metodología y los planteamientos adoptados. De este modo, hemos intentado explicar qué sentido le damos al concepto de “re-creación” contenido en el título de la presente Tesis Doctoral.

A continuación, hemos creído oportuno presentar la trayectoria cinematográfica del escritor francés, para comprender por qué el productor Edward Mann pensó que él era la persona más indicada para llevar a cabo la adaptación de la obra de Juan Ramón.

En efecto, aunque la vocación cinematográfica de Jean Giono se reveló de forma algo tardía, adquirió sin embargo, una amplia experiencia en el terreno de la adaptación cinematográfica. A una trayectoria, que le llevó de la escritura de guiones a los trabajos de dirección -en un principio, de sus propias novelas-, le siguió otra -a partir de 1929- en la que decidió ofrecer su colaboración constante al mundo cinematográfico.

A raíz de un conflicto con Marcel Pagnol, Jean Giono decide, en 1941, continuar intensificando su relación con el mundo del cine. Así, de la decepción sufrida por las adaptaciones que el escritor marsellés realizó de sus obras, surgirá la decisión de dedicarse de lleno a la adaptación cinematográfica. Por ello, cuando en 1959 Edward

Mann contacta con él para encomendarle la adaptación para la gran pantalla de *Platero y yo*, Jean Giono es ya un escritor muy familiarizado con el mundo cinematográfico.

Esta nueva experiencia representará para él un reto, no sólo por tratarse de la adaptación de una obra ajena, sino por las características que presentará la obra de Juan Ramón en lo que a la ausencia de una trama dramática se refiere –necesaria para la elaboración de un guión cinematográfico- y que intentará compensar, como veremos más adelante, con un concienzudo trabajo de documentación sobre la vida y el entorno del poeta.

Como ya hemos destacado en el primer capítulo de nuestro trabajo, Jean Giono y Juan Ramón Jiménez tenían muchos puntos en común, a pesar de que Jean Giono lo ignorase al aceptar el encargo de Edward Mann. Por ello, veremos que, aunque su decisión de aceptar dicho trabajo no tuviera ninguna relación con el conocimiento de estas similitudes, las mismas le ayudarían más tarde, desde su primera aproximación a la vida y obra de Juan Ramón, a entender tanto la escritura como el pensamiento del poeta de Moguer.

Posteriormente, nos centraremos en el proceso que siguió Jean Giono para la elaboración de su guión cinematográfico e intentaremos determinar cuáles fueron los criterios que le ayudaron a tomar las diferentes decisiones que le permitieron elaborar, a partir de la obra poética de Juan Ramón, una historia para el cine con una trama argumental coherente, construida en intensidad creciente y con unos personajes y temas que le confirieran relieve a dicha historia.

Intentaremos determinar cuáles fueron las razones que le llevaron a seleccionar determinados personajes de la obra de partida y cómo fue su proceso de “re-elaboración”, de “re-creación”, de “re-escritura”. Asimismo, veremos qué elementos de

la obra literaria conformarán ese hilo conductor sólido capaz de darle cohesión y sentido a la trama argumental de la historia para el cine.

Comprobaremos cómo *la soledad* constituye, desde las primeras escenas, el hilo conductor de la adaptación gionesca; una soledad que irá acompañada también por una severa e irónica crítica de la sociedad.

A través de la denuncia de la codicia y de la crueldad de la sociedad moguerena, reconoceremos un tema profundamente gionesco, reiteradamente utilizado por él para describir un universo que le era mucho más cercano que el de Moguer: la sociedad de Manosque.

Veremos también cómo esta visión personal de los hechos y de la vida se trasluce en el tratamiento que el autor hace de los personajes. Es el caso, por ejemplo, del personaje de Aguedilla. Tal como lo elabora Giono en el guión, no sólo desempeña la función de catalizador, de “motor de la historia”, sino que comparte algunas de las características contenidas en otros personajes de su escritura. En este sentido, se hará referencia a los rasgos comunes que tiene el personaje de Aguedilla en el guión de Jean Giono con La Mamèche de *Regain* o con Angelo de *Le Hussard sur le toit*.

Por otra parte, analizaremos un aspecto importante de los personajes “re-creados” en la adaptación de *Platero y yo*, que comparten con el resto de los personajes gionescos: Tanto unos como otros han de pasar por una serie de pruebas antes de alcanzar, por fin, la felicidad. Se trata de una concepción de la vida como un camino iniciático

A partir de ahí se procederá a hacer una revisión del tema de *la crueldad* en toda la obra gionesca y a determinar cómo dicho tema se utilizará en la adaptación de

*Platero y yo* para conseguir que el clímax de la tercera parte se incorpore plenamente a la temática gionesca.

Finalmente, el desenlace de la historia, que tendrá lugar en torno al “pino de la Corona”, cierra la adaptación sobre otro de los temas predilectos de Jean Giono: la simbología arbórea. Insistiremos en la fuerza que va adquiriendo el árbol central de *Platero y yo*, comparándolo con otros especímenes vegetales extraídos de la obra de Jean Giono. La esperanza renace a menudo en la mente gionesca por medio de estos gigantes de la naturaleza. De ahí que utilice el símbolo final del “pino de la Corona” para demostrar que siempre queda la esperanza.

#### **4.2 LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *PLATERO Y YO* COMO PROCESO DE “RE-CREACIÓN”.**

Antes de adentrarnos en lo que constituye la parte central de nuestro trabajo, esto es, la adaptación al cine de la obra de Juan Ramón Jiménez, nos parece oportuno y necesario exponer algunas cuestiones relativas al trabajo de adaptación cinematográfica y a las transposiciones de material literario a soporte filmico. No olvidemos que, aunque en nuestro caso se trate de un guión que nunca vio la luz como texto audiovisual propiamente dicho, es decir, que nunca se llevó a la pantalla, los objetivos y las consignas con las que fue escrito, así como las técnicas utilizadas para elaborarlo, son similares a la de cualquier otro guión cinematográfico.

En los últimos tiempos han ido proliferando las reflexiones que tienen como objeto las relaciones entre cine y literatura en el marco de los estudios de literatura comparada, dando lugar a los enfoques más variados en función de la perspectiva adoptada.

La ausencia de un aparato teórico propio y bien definido en los estudios comparativos entre cine y literatura ha hecho que se hayan tomado como punto de referencia disciplinas más consolidadas y que se haya partido de modelos de análisis lingüísticos, pragmáticos, semióticos, narratológicos, temáticos, etc.

Es evidente que la utilización y aplicación de dichas metodologías aporta, sin duda, elementos indispensables al esclarecimiento de los hechos pero, quizá, ello haya contribuido también al descuido de determinados aspectos y variables propios del cine, al no considerar lo específico del nuevo objeto de estudio.

Asimismo, estimamos que la perspectiva que se debe adoptar cuando se trata de comparar dos textos que están constituidos por diferentes tipos de signos y materias de expresión hace necesario el planteamiento de nuevos presupuestos y de nuevas metodologías y, sobre todo, exige situarse en una nueva óptica desde la que se analizaría el texto filmico y el literario sin perder de vista el hecho de que se trata de materiales de distinta naturaleza y de que, por tanto, no es posible aplicar idénticos parámetros.

En este sentido, aunque somos conscientes de la importancia de considerar la dimensión filmica o cinematográfica para llevar a cabo un estudio de este tipo, en nuestro trabajo hemos optado –por las razones que expondremos a continuación- por centrarnos en determinados aspectos que más bien podrían corresponder a un análisis puramente literario. Dicho análisis se centrará básicamente en el estudio, entre otros aspectos, de la traslación de los temas y de los personajes de la obra de Juan Ramón a la de Jean Giono. Ello no nos impedirá, sin embargo, tener presente la verdadera naturaleza del guión y la finalidad para la que fue escrito.

Un guión no es, en principio, un texto que ha sido escrito para ser leído, sino para ser transformado en sonidos e imágenes, para transmutarse en texto audiovisual, un texto que pertenece a un determinado género y que funciona gracias a una serie de mecanismos que inciden de un modo concreto en determinado tipo de receptores. Si un guión no es objeto de esa transmutación final, no llegará a alcanzar el *statut* de texto audiovisual; continuará siendo un texto escrito en el que las “descripciones” seguirán siendo “descripciones” –como en literatura- y no “representaciones” –como en cine-. Si el guionista nos describe “un árbol” tendremos ante nosotros “un” árbol, al igual que ocurre en la literatura –cada cual elaborará el suyo-, pero no será nunca “ese” árbol, el que se nos “da a ver” en el cine. Esta idea es una de las razones fundamentales que nos han inducido a analizar la adaptación de Jean Giono como si de un texto escrito se tratara, más próximo quizá a la novela o al teatro que al cine. En este sentido se expresa I. Raynauld (1988-89: 165) respecto al *statut* que ocuparía el guión cinematográfico:

Est-il possible de considérer et de lire un scénario de film comme un texte littéraire, indépendamment du film réalisé? Il ne s'agira pas de comparer un scénario et un film mais bien de lire le scénario sans le film. Ce sont des objets distincts, deux systèmes signifiants qui ne communiquent pas de la même manière et qu'il est essentiel d'étudier séparément. Que le scénario doive servir à la réalisation du film est indéniable mais cela n'en fait pas pour autant une forme évanescence et inanalysable en soi. Le scénario est plus qu'un simple canevas du film à faire sa comparaison à d'autres formes scripturales telles que le roman ou le texte de théâtre permettra faire apparaître quelques-uns des éléments constitutifs de ce type de texte.

[...]. C'est que la définition, la forme et le statut du scénario sont encore fort précaires. Il est courant de voir le scénario d'un défini tour à tour comme aide-mémoire du film ou genre littéraire nouveau. Qu'on se place du côté du cinéma ou de la littérature, il est clair que le

consensus est loin d'être fait. Il n'est pas question ici de relancer le débat entre littérature et cinéma et de parler, par exemple de fidélité ou d'effraction à la lettre du texte lors d'adaptations cinématographiques de romans. Il importe plutôt de se demander comment le texte écrit du scénario communique une histoire et son devenir-film à un lecteur. [...]. Lorsqu'il a été abordé, le scénario a surtout été assimilé à la forme romanesque. Pourtant il est clair qu'en termes de forme et de mode de lecture c'est au théâtre que le scénario s'apparente le plus.

Si sólo disponemos del guión escrito, seguimos siendo lectores y no espectadores; seguimos imaginando “un” burrito, en este caso, el que nos describe Giono; seguimos creando en nuestra mente la imagen de Aguedilla o de Juan pero no los vemos, sólo hacemos una elaboración mental de ellos, como hace el lector frente a la obra literaria.

Por otra parte, como sabemos, tanto el lenguaje literario como el cinematográfico son lenguajes de imágenes. Ambos funcionan mediante el montaje de imágenes y son aptos para transmitir razonamientos lógicos, ideas, sentimientos y sensaciones. En este sentido, un estudio comparativo de las imágenes y recursos estilísticos utilizados en ambos textos habría revestido gran interés dada la naturaleza poética del texto original. No obstante, de nuevo nos encontramos con la limitación que supone no disponer de esas imágenes cinematográficas, integradas por una serie de elementos (como la luz, el color, un determinado formato, etc.) y asociadas a determinadas representaciones sonoras (música, voces, ruidos...). En realidad, se habría tratado de un análisis que nos habría gustado, pero que nos ha resultado imposible.

Otro enfoque sería el que propone, entre otros, Umberto Eco (1968), cuando señala que el eje central del estudio de las relaciones entre literatura y cine ha de ser su capacidad para el relato, aunque sea a través de modos diversos de narrar. Y es



precisamente por esa distinta forma narrar por lo que, como apunta A. Pombo (1995:77), debemos evitar la “estúpida discusión de si una película es, comparada con una novela, mejor o peor que la novela o al revés”. En efecto, aunque somos conscientes de la pertinencia e importancia de un estudio de los modos de organizar la información en ambos tipos de relato, el literario y el cinematográfico, la ausencia del referente audiovisual no nos haría posible realizar un análisis de determinados elementos como la voz, el modo, el tiempo, el punto de vista y de otros recursos que convierten a ambos medios en generadores de relatos. No contamos con esos indicios verbales y no verbales, tanto visuales como acústicos, tan necesarios para fundamentar nuestro análisis. En este sentido, las acotaciones del guión nos ofrecen, sin duda, gran cantidad de información, pero nunca suficiente para llevar a cabo un trabajo de este tipo.

No obstante, la naturaleza de muchas de las transformaciones que se dan en la adaptación cinematográfica de la obra de Juan Ramón Jiménez sólo pueden llegar a explicarse si tenemos en cuenta los requisitos y las leyes que imperan en esta dimensión cinematográfica. De ahí que hayamos decidido no obviar esta perspectiva, pues nos será de gran ayuda para intentar entender algunos de los cambios realizados por Jean Giono respecto a la obra original.

En efecto, la naturaleza del medio cinematográfico genera necesariamente, por imposiciones técnicas, económicas, estético-artísticas, de comunicación, etc., un proceso de “re-creación” de la obra literaria original. Los cambios –la mayoría de las veces- son inevitables para que el nuevo texto funcione. Se trataría en este caso de un “proceso de re-creación *necesario*” impuesto por el medio mismo. Lo que funciona en literatura no funciona necesariamente en el cine. Ello explicaría gran cantidad de los cambios que se producen en la adaptación respecto a la obra original.

Otra parte de las transformaciones y modificaciones que tienen lugar en el transvase de la literatura al cine tienen que ver con la *naturaleza creadora* de la instancia que adapta. Es de gran importancia asumir el hecho de que la transposición cinematográfica es un *acto personal* y, aunque éste se encuentre limitado en cierto sentido por las palabras escritas, las atmósferas y los contenidos de la obra original, los conceptos comunicados por el escritor y el adaptador, así como las exigencias individuales de ambos, difieren considerablemente. Georges Bernanos, en una carta enviada a “Samedi Soir” el 8 de noviembre de 1947 y recogida por Antoine Cucca (1988: 44) en su libro *L’écriture du scénario*, se expresaba del siguiente modo: “Il est clair, pour moi, que le cinéaste doit rêver à nouveau le rêve du narrateur. Le droit de ce dernier sur ce rêve ne pourrait concerner que l’esprit”.

Estamos haciendo alusión, en este caso, al trabajo de adaptación como proceso de “re-creación”, pero ya no necesario, sino *inevitable*. No se le puede pedir a un autor que vierte una obra literaria en el cine, que mantenga a toda costa la misma visión de los hechos que el autor original, a propósito de lo que debe ser una película; no se le puede exigir que reproduzca “su alma” cuando la instancia que adapta es también poseedora de “otra alma”, y se expresa, además, desde otra época, desde otras necesidades y con unos presupuestos técnicos e ideológicos distintos.

En este sentido, nos remitimos al título de la presente Tesis Doctoral: *Jean Giono y Platero y yo: la adaptación cinematográfica como acto de re-creación*. Ya los términos que integran dicho título ponen de relieve, de algún modo, cuáles son los aspectos en los que hemos decidido centrar nuestra atención. Es la faceta creadora de Jean Giono, en la adaptación que hace de *Platero y yo*, el aspecto que más nos interesa: cómo y a través de

qué principios el autor francés lleva a cabo su apropiación de la obra de Juan Ramón y por qué razones elige para su transposición una serie de temas y de personajes.

Nos interesa, por tanto, analizar la adaptación de *Platero y yo* como un proceso de “re-creación” llevado a cabo por un escritor reconocido no sólo por su extensa trayectoria literaria, sino por su gran experiencia en el campo de la adaptación cinematográfica. Veremos, a lo largo de las páginas que siguen, cómo el escritor vierte gran parte de su experiencia, de su forma de pensar y de su propia vida en esta especialísima adaptación que hace de la obra del escritor moguereno.

Como podemos comprobar, la cuestión de la adaptación de la obra literaria al cine es harto compleja. Habría que abordar múltiples cuestiones, comenzando por delimitar la noción de adaptación y pasando por analizar y comparar los mecanismos de producción de sentido en ambos textos, así como la posibilidad de establecer equivalencias, determinando también a qué niveles se dan estas equivalencias (estilo, escritura, narración, comunicación, etc). Por otra parte, también sería necesario considerar aspectos relacionados con la recepción del film en el plano perceptivo, a nivel cognitivo –procesos mentales- e incluso desde el punto de vista psicológico, y sin olvidar, eso sí, el hecho de que se dan casos en los que la existencia de una obra literaria consiste eminentemente en la escritura y no en el argumento.

Para introducir el tema del presente trabajo comenzaremos con algunas definiciones de adaptación: la adaptación es una traslación de un medio a otro. Todo el material previo -literario o no-, al proceder de medios de expresión diferentes dotados de distintas herramientas significantes, se resiste en principio al cambio. Asimismo, la adaptación implica un proceso que supone repensar y reconceptualizar.

Según L. Seger (1993: 111), “la adaptación es un proceso que trata de enfocar e identificar el argumento en una novela, en una obra de teatro o en una historia real”. Nosotros añadiríamos, además, que no sólo se trata de identificarlo, sino también de trasladarlo a otro medio. Sin embargo, como podremos comprobar en la obra que nos ocupa, determinar ese hilo argumental no es siempre fácil. En efecto, supone una ardua tarea el abordar la adaptación cinematográfica de una obra como *Platero y yo* que, aparte de pertenecer a un género identificable con la poesía y, a pesar de tratar multitud de temas y de carecer de una verdadera trama, está construida a base de imágenes, a través de las cuales se explora la vida de muchos personajes en una sociedad tan particular como la moguerña, en un momento histórico concreto, la época en la que vivió Juan Ramón Jiménez.

A. García (1990: 17), por su parte, aporta la siguiente definición de adaptación: “L’adaptation est une opération qui consiste à recomposer une oeuvre dans un mode d’expression différent de celui de l’original”.

De ambas definiciones se deduce el gran número de operaciones a diferentes niveles del significante y del significado que supone adaptar una obra literaria. Por tanto, a la hora de llevar a cabo un estudio del tema en cuestión, no se trata sólo de valorar la restitución de unos contenidos, de un argumento o de unos personajes, sino también de tener en cuenta la recuperación de unas estructuras, de un espíritu, de un ambiente, de un tono, de una atmósfera y de un estilo a fin de obtener equivalencias no sólo semánticas, sino también semióticas, narrativas, pragmáticas, estilísticas, etc.

Se trata de conseguir con las imágenes -lo más específico del cine-, un efecto similar en el espectador al que habían producido las palabras del texto literario en el lector. Sin embargo, este objetivo no es siempre factible. La cuestión de la *equivalencia*,

así como la de la *fidelidad* al original son muy relativas y de gran complejidad, ya que los recursos expresivos disponibles en cada caso son diferentes, así como los canales de transmisión y recepción. De ahí que hayamos decidido no hablar en términos de fidelidad. Del mismo modo, son también distintas las circunstancias y parámetros implicados, sin olvidar el posicionamiento y la disponibilidad de los receptores de cada uno de los textos.

Por otra parte, no es del todo exacto hablar de “adaptación”, sino más bien de “adaptaciones”, ya que, a la hora de llevar a cabo la transposición del material literario al cine, no siempre se adoptarán las mismas perspectivas ni se tomarán las mismas opciones, primándose así, en cada caso, unos elementos en detrimento de otros. Habrá ocasiones en los que se opte por seleccionar sólo el argumento contenido en la obra literaria, o la ideología, o los personajes o, a veces, únicamente los temas, etc. Norberto Mínguez (1998: 37) hace una clara exposición cronológica de algunas de las tipologías que establecen determinados autores, como es el caso de Pío Bardelli, en los años sesenta, Wagner, en los setenta, y Andrew y Bettettini, en los años ochenta, con lo que llegamos a la conclusión de que pueden ser muchas las posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que le sirvió de base:

- Puede darse una perfecta transposición de la obra original en el cine, intentando respetar al máximo el texto original, sus diálogos, su espíritu, su estilo, etc., evitando la mínima interferencia.

- Puede también ocurrir que el texto literario sea un mero detonante de ideas para el director de la película, un punto de partida, como es el caso de Buñuel.

- A veces –es el caso del cine comercial-, se “utiliza” la obra literaria, extrayendo de ella la trama, los personajes y las grandes sensaciones con objeto de que sea más vendible, etc.

Son muchas las posibilidades, desde una traducción fiel y respetuosa hasta una adaptación que poco tenga que ver con el original. Se puede optar por mantener el argumento del texto literario o sólo las ideologías en él contenidas, por recrear únicamente el ambiente de la novela, etc; puede existir una intención consciente de traducir al pie de la letra la novela al cine o de crear otra obra de arte diferente o simplemente, puede que la proximidad o lejanía de la resultante cinematográfica sea más bien producto de la inconsciencia o la arbitrariedad. En cualquier caso, ¿cómo podríamos afirmar que una opción es mejor que otra?

Tenemos el claro ejemplo de la película de Frank Capra *¡Qué bello es vivir!*, basada en un relato corto del que se conservaron intactos sólo algunos elementos originales. Y para ello me remito al texto de L. Seger (1993: 42):

En *¡Que bello es vivir!*, la subtrama dramática se hace más intensa aumentando la actividad y la responsabilidad de George. En relato breve, George estaba harto de todo, como atrapado en un agujero, haciendo siempre el mismo trabajo todos los días. La película dramatiza este aspecto subrayando el deseo de George de conocer mundo. En el relato literario, es un conserje de un banco; en la película, es el propietario del banco: y esto añade interés a la bancarrota final, pues ésta pone en tela de juicio tanto la reputación de George como el éxito de su proyecto altruista.

La película eleva también el interés por el personaje del hermano, haciendo de él un héroe de guerra. El gancho emocional de la historia –esencialmente, el momento del

desfalco- es también mayor en la película: George está más desesperado; su tío es más incoherente; Mary está más preocupada; los padres, más deprimidos; la ciudad en una situación desquiciada.

Y ¿cómo podríamos afirmar que estos cambios han dado como resultado una obra cinematográfica de inferior calidad por el hecho de no ajustarse al original literario? Es cierto que una traducción a veces puede superar al original, pero no sólo se trata de ello, sino del hecho de que en el cine funcionan otras cosas. Es por esa razón por lo que habría que evitar considerar la existencia de una realidad única bajo una denominación que más bien englobaría operaciones de diferente índole.

Nos enfrentamos así, no sólo a la complejidad que entraña la noción de adaptación, al poder estar hablando de infinidad de posibilidades, al emprender el trasvase del material literario al filmico, sino también a la necesidad de plantear diferentes criterios a la hora de afrontar el estudio comparativo de ambos textos; criterios que permitirán llevar a cabo una valoración razonable, coherente y realista de los resultados y que permitirán establecer categorías acerca de las posibles equivalencias. Puede existir equivalencia en cuanto a la información transmitida, en cuanto a la perspectiva, por lo que a la ideología se refiere, o desde el punto de vista de la forma o del fondo, etc. En cualquier caso y sea cual fuere la perspectiva adoptada, como señala P. Gimferrer (1999: 65) en su obra *Cine y literatura*:

Una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen- el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra- produce la novela en el lector. No reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos filmicos, un resultado análogo –ya que no siempre

idéntico- al obtenido precisamente en el libro por aquellos. La comprensión -intuitiva o razonada- de este hecho está en la base de las adaptaciones filmicas acertadas, y, lo que es más, el grado en que el realizador ha procedido así determina, no sólo la validez de la cinta como adaptación y como obra filmica autónoma, sino la posibilidad de que un material literario mediocre pueda dar una película notable y un material literario de primer orden produzca resultados filmicos insignificantes.

Pese a ello, cabría también preguntarse hasta qué punto la consecución de un efecto análogo en el nuevo receptor fuera también el criterio fundamental a adoptar, ya que, en el caso del texto filmico, se trata de otro original, de otro texto con otros mecanismos para desarrollar su capacidad narrativa. En él no sólo se conjugan la labor y la maestría de otros autores, con todo lo que ello implica, sino que el material expresivo de que se trata –imágenes y sonidos- y las circunstancias en las que se se va a producir el nuevo texto –en una sala a oscuras y en pantalla grande-, van a poner en juego percepciones y sentidos distintos. En la recepción de un guión cinematográfico o de un texto filmico no se movilizarán, por tanto, las mismas competencias que en la de un texto literario, ni se producirán idénticos efectos en el receptor. Del mismo modo, las huellas y recuerdos que quedarán impresos en la memoria, tampoco podrán nunca ser similares en un lector y en un espectador.

De lo que sí estamos seguros es de que no es posible realizar un análisis como éste remitiéndonos únicamente al recurrente y poco acertado discurso ético de la bondad o maldad de una adaptación en función de su “fidelidad” al original. Estimamos que deberían ser otros los criterios a tener en cuenta.

El reto de la instancia que lleva a cabo la adaptación está –en nuestra opinión- en conseguir crear, con los elementos de que dispone, y partiendo de las imposiciones del



medio audiovisual y de la obra que ha de adaptar –que es un texto escrito-, un texto filmico que sea “fiel” al original y al mismo tiempo “fiel” al nuevo medio audiovisual y a los nuevos receptores.

Como vemos, son muchos los factores que hay que tener en cuenta y analizar a la hora de llevar a cabo la valoración de una adaptación cinematográfica. Los puntos de vista adoptados en la obra literaria ya no nos sirven; no son, en la mayoría de los casos, realistas. Hay que adoptar otros nuevos, ya que se trata de un nuevo texto con otras características muy diferentes. No es tampoco fácil conciliar dos exigencias divergentes, si no opuestas, así como ser fiel al medio cinematográfico, siendo leal, al mismo tiempo, a la novela.

El debate ha existido y seguirá existiendo, continuarán las opiniones discordantes en torno al problema ético del respeto al original y sobre cómo valorar la propuesta de la misma obra, basada en principios y finalidades artísticas diferentes. Las películas que nacen de una obra literaria -ya se trate de novela o poesía- son siempre difíciles de realizar y complicadas de descifrar desde el punto de vista del análisis. La dificultad consiste, como señala A. Cucca, “en buscar el ángulo de lectura cinematográfica más favorable a la adaptación cinematográfica con el fin de transformar el contenido literario en una representación filmica según una cadencia de movimientos, que servirán lo mas perfectamente posible a la idea de la obra original” (1988: 44). Aquí no hemos hecho sino esbozar determinados aspectos que puedan servir a tal fin, permaneciendo aún, inevitablemente, muy al margen de lo que deberían ser, y posiblemente serán en un futuro, los estudios comparados entre cine y literatura.

Como señala N. Mínguez (1998), a pesar de que hace 100 años que se vienen produciendo contactos entre el cine y la literatura, no se han abordado muchas

cuestiones, ni desde el punto de vista teórico ni analítico y, por lo tanto, estamos ante una disciplina aún en pañales en la que queda aún mucho por analizar. Ello, unido a las enormes diferencias que existen entre los materiales de expresión utilizados por uno y otro, hace de los estudios comparados entre cine y literatura una empresa de gran complejidad.

#### **4.3 JEAN GIONO Y EL CINE**

“Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui...” (Proust, *À la recherche du temps perdu*, III). Estas Palabras de Marcel Proust las podía haber pronunciado Jean Giono. En efecto, Jean Giono no parecía ser uno de esos escritores con vocación para el cine. Es cierto que descubrió la magia del cine siendo muy joven y, sin embargo, ese entusiasmo inicial no le llevó a una pasión continuada hacia la gran pantalla: “J'ai vu le premier cinématographe... C'était tellement merveilleux: la photographie ne bougeait pas... J'ouvrai les yeux trois fois plus grand que la tête!” (Giono, 1988: 89-90). Numerosas películas se proyectan en Manosque, su pueblo natal, y Giono se divierte viendo la mayoría de ellas. Busca un cine divertido, un cine de acción, inclinándose más por las películas policíacas, las aventuras del oeste, lo fantástico o el humor: “Je vais au cinéma pour trouver ce que les autres arts ne peuvent donner, pour voir des mouvements, des paysages. Pour cette raison, je n'aime au fond que les films policiers et les westerns, jamais un film ne m'apportera le foisonnement d'un roman” (citado por Manceaux, 1961). Giono frente al cine prefiere la lectura, que considera más enriquecedora y estimulante para la imaginación. Para él, el cine no deja

de ser una “recreación”, una regresión (Giono, 18 abril 1965) en el trabajo de la elaboración creativa:

Qu'est-ce qu'un “metteur en scène”? Faisons appel à La Palice (on est sûr de ne pas se tromper). C'est “celui qui met en scène”. Il met en scène quoi? Une chose “écrite” ou une chose “écrite pour le cinéma”. Il est rarement l'auteur de la chose écrite, il n'en est que l'adaptateur. Quand il en est l'auteur, sa “mise en scène” n'est qu'un changement de syntaxe et de vocabulaire (Giono, 1961: 6).

Sin embargo, Jean Giono será uno de los mayores escritores-cineastas de su generación. A pesar de la vida retirada que lleva en su casa de provincia, *Le Paradis* en Manosque, se irá interesando poco a poco por la adaptación cinematográfica, separando totalmente su escritura para el cine de su trabajo literario. No quiere mezclar el cine con la literatura porque no considera que tengan nada en común: “Si je publie ce qu'en jargon on appelle un *script*, c'est pour bien faire comprendre la différence qui existe entre un texte simplement *écrit* et un texte *écrit pour l'écran*” (Giono, 1961: 7). De hecho, su trabajo cinematográfico no contribuyó a la fama de su obra literaria. Fiel a sus principios en contra de la técnica y del mundo moderno, aspira a un cine libre, que no dependa de la industria cinematográfica, del dinero de los productores sedientos de rentabilidad. Guionista, adaptador de sus propias novelas, así como de las de otros autores, crítico de varios trabajos cinematográficos y presidente del tribunal del festival de Cannes en 1961, reflexionará sobre este medio de creación artística que le atrae pero que, al mismo tiempo, rechaza.

A pesar de su persistencia en afirmar que el cine de diversión es su género favorito, sus películas se alejarán totalmente de esta categoría cinematográfica. Su

continua búsqueda de un cine utópico, difícil de concretar, nace de sus sueños de escritor pero se relaciona también con su afán de libertad en la realización. Desde 1929, Jean Giono no deja de colaborar directa o indirectamente con el cine. Ya se trate de guiones suyos o ajenos, el cine ha encontrado en la persona y en la obra de Jean Giono una fuente inagotable de temas e interpretaciones cuyo último fruto ha sido, en el 2001, la adaptación de *Les Âmes Fortes* por el director franco-chileno Raoul Ruiz.

Fue a partir de sus primeros éxitos literarios que Jean Giono se interesó por el cine, o mejor dicho, fue el cine quien se interesó por Jean Giono, a raíz de sus principios prometedores. En efecto, en 1929 André Gide le pide a Giono que autorice una adaptación de *Un de Baumugnes* que rodaría Marc Allégret. El *Cycle de Pan* no será la única novela de la que el cine pretenderá apropiarse; *Colline* atraerá, en efecto, a una multitud de productores y directores. Este mundo, que Giono desconoce, le parece muy poco atractivo debido a la industria que le rodea, así como a la superficialidad aparente de su creación. Sin embargo, estará tan solicitado que acabará aceptando y en 1930 inicia su colaboración con el séptimo arte. Este trabajo se resume principalmente en algunas películas y numerosos guiones nunca llevados a la pantalla.

En 1930, tiene la oportunidad de elaborar su primer guión original. Con la colaboración del compositor Maurice Jaubert y de Alberto Calvanti escribe *Sous le signe du soleil*; se trata de un trabajo sobre la trashumancia, a medio camino entre el relato y el documental. Esta nueva experiencia de Jean Giono es también un proyecto experimental para sus colaboradores que quisieron, en consonancia con las ideas que Jean Giono tenía del cine, elaborar un banda sonora que excitase la imaginación del espectador y le sorprendiese. Desafortunadamente, y como ocurrirá con la mayoría de

los proyectos cinematográficos con los cuales colaborará Giono, este guión no se llevará nunca a la pantalla, hecho que no logrará, sin embargo, desalentar a su autor.

Con la complicidad de su amigo Lucien Jacques imaginará cortos alternativos, donde el talento de pintor de Lucien Jacques vendría a completar la escritura de Giono que mantiene la fe y la ilusión en este arte “industrial”.

Antes de la guerra, Marcel Pagnol, escritor provenzal originario de la región de Marsella, escribió cuatro guiones con el fin de adaptar para el cine algunos de los relatos de Jean Giono: *Jofroi de la Maussan*, *Un de Baumugnes* (cuya adaptación será la película *Angèle*), *Regain*, *La femme du boulanger*. Jean Giono está muy decepcionado por el trabajo de Pagnol, ya que no reconoce sus novelas. Su visión del Sur es totalmente distinta: “Je vois les choses différemment de Pagnol et pas seulement sur le plan littéraire” (Baron, 1941). En los años siguientes Giono no dejará de manifestar su rechazo hacia estas adaptaciones y de expresar su rabia ante la transformación de sus novelas, líricas y agrías, en películas de éxito; escribirá a sus amigos comunicándoles que era necesario que la gente supiese que él no había tenido nada que ver con aquello. Por ello, en 1938, cuando Pagnol rueda *La femme du boulanger*, Giono, ante la situación de litigio que se instala entre ambos, pone un pleito a Marcel Pagnol con el fin de recuperar sus derechos cinematográficos. Es muy posible que, para evitar problemas sucesivos, Jean Giono decidiera empezar a colaborar personalmente en la adaptación de sus libros para la gran pantalla. En 1941, refiriéndose a las nuevas adaptaciones a punto de realizarse, declara: “On va tourner *Le Chant du monde* et *Que ma joie demeure*. Je ferai la mise en scène, les dialogues. Je ferai à peu près tout” (Baron, 1941). Giono sueña con un cine mágico y deja constancia de ello a lo largo de su libro *Triomphe de la*

*vie*, dentro del cual esboza también un guión que recoge los principales elementos y personajes de *Regain*:

Je voyais un grand pays avec des lointains illimités; et, de temps en temps, la machine à cinéma allait chercher là-dedans un beau détail d'arbre solitaire, de déroulement de collines, le frémissement des hêtres, des envollements de pigeons, l'arrêt de quelque bête sans nom dont on voyait seulement le tremblement de l'épaule, le pelage bouleversé de vent, puis de nouveau le grand pays inépuisable. C'était le premier personnage et il parlait; j'aurais choisi pour ça une voix basse, paisible (*TV*, VII, 782).

En 1942, Jean Giono participa en la elaboración del reportaje que le dedica el director de cine Georges Régner: se trata de un documental sobre Manosque, su ciudad natal, titulado *Manosque, pays de Jean Giono*. En julio de ese mismo año, termina la adaptación de su novela *Le Chant du monde*, preparada para el rodaje con todo tipo de indicaciones técnicas. En diciembre del mismo año, efectúa las primeras localizaciones de los paisajes para el rodaje que tiene previsto emprender en la primavera de 1943. Este guión evidencia los primeros amores de Giono por el cine de acción; de ahí que las persecuciones y el suspense acompañen el lirismo tradicional de la obra de Giono.

En 1955 le proponen participar en el rodaje de un documental sobre los trabajos de ordenación del río Durance y, en concreto, sobre la construcción de la presa de Serre-Ponçon. Giono acepta y el documental se transforma en su primer guión original llevado a la pantalla. *L'Eau vive* se difunde entre 1956 y 1958 y se presenta en el festival de Cannes de 1958. Giono es entonces, además de un gran hombre de letras, un hombre de cine que está experimentando gran número de actividades en este arte; así, del guión pasa a la dirección con la misma preocupación de siempre: crear un cine

original, experimental y libre. Sin embargo, su concepto del cine va evolucionando y, poco a poco, su uso de la cámara se hará más clásico, volviendo a su papel de narrador y utilizando la técnica cinematográfica para transmitir su historia, convencido de la importancia del texto en este arte de la imagen.

A partir de 1958 su dedicación cinematográfica será cada vez mayor. Aborda entonces la adaptación de dos de sus grandes obras: *Le Hussard sur le toit* y *Un roi sans divertissement*, sin dejar de trabajar en otros proyectos, tales como la realización de cortometrajes.

En 1959, se atreve a emprender una experiencia nueva en el campo de la adaptación: acepta la propuesta del productor americano Edward Mann de escribir el guión de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Fue así como se cruzaron, en 1959, los caminos del escritor francés y del premio Nobel.

Para la correcta realización de este proyecto, Giono viaja a Moguer con el objetivo de documentarse sobre la vida y la personalidad del poeta andaluz. Acabará el guión con la ayuda de su amigo Alain Allieux durante el verano de ese mismo año pero, por desacuerdos entre el productor y la familia de Juan Ramón, la película no verá jamás la luz.

Esta adaptación representa para Giono una nueva experiencia que viene a culminar su carrera cinematográfica, no sólo por tratarse de la adaptación de una obra ajena -con todo lo que ello implica-, sino porque este trabajo le permitirá, a su vez, adentrarse en un nuevo mundo poético y personal muy especial, el de Juan Ramón Jiménez.

En septiembre de ese mismo año Giono funda, en colaboración con sus amigos Alain Allieux y Andrée Debar, *La Société des films Jean Giono*, lo que le permitiría

realizar sus propias producciones con plena libertad. Había emprendido la escritura de una serie de relatos fantásticos que deja de lado para dedicarse de lleno a la realización de *Crésus*, con Fernandel como intérprete principal. Con la ayuda del director Claude Pinoteau, *Crésus* verá la luz en la primavera de 1960.

*Crésus* seguirá una trayectoria paradójica, ya que al principio fue bastante mal acogida tanto por la crítica como por el público y, sin embargo, conocerá bastante éxito entre los cinéfilos a lo largo de los años posteriores. Por sus temas abstractos, por la sequía de sus paisajes y la dureza de sus personajes, *Crésus* puede ser considerada, sin duda, una película de autor. Como afirma Jacques Mény (1995: 53), “Producteur, scénariste et metteur en scène à 65 ans, Giono peut être accepté comme un cinéaste *nouvelle vague* qui, pour voir et entendre du Giono à l’écran, s’est embarqué dans la même aventure que les Truffaut, Godard, Chabrol ou Rivette...”.

En 1961, al tiempo que se le reconoce su carrera cinematográfica nombrándole presidente del tribunal del Festival Internacional de cine de Cannes, continúa trabajando en la adaptación de algunas de sus novelas, como es el caso de *Naissance de l’Odyssée*, en la cual aspira a contar de nuevo con la presencia de Fernandel. Ese mismo año se dispone a trabajar en el guión de *Un roi sans divertissement*, cuyo resultado será profundamente distinto a la versión literaria. En un principio, piensa en Roman Polanski para la dirección, pero finalmente será François Leterrier quien dirigirá la película en 1963. Esta película fascinará al público por el uso especial que hace de los colores. En efecto, Jean Giono no fue un teórico del cine y, sin embargo, en cada una de sus películas intentó realizar innovaciones técnicas. Con *Un roi sans divertissement*, hace una película en blanco y negro para resaltar el color de la sangre en la nieve, pero



también, para insistir en la soledad y el tedio. Por eso no quiere falsear estas verdades y decide utilizar película en color para retratar sin engaño este mundo en blanco en negro.

En los años siguientes, su colaboración con el cine será más bien a título de ayudante, de asesor. Retorna también a la adaptación de obras ajenas y, en 1966, escribe el guión del libro de Julio Verne *L'Étoile du sud*. Ese mismo año vuelve a participar como miembro del jurado en el Festival Internacional de cine de Cannes al lado de Marcel Pagnol. En los años siguientes escribe los guiones de dos cortometrajes sobre Senegal, *Dakar que j'aime* y *Les Travaux et les jours*, y participa también en la confección de un cortometraje dirigido por Marcel Seren en torno a su departamento natal.

A lo largo de los años, la obra de Jean Giono no sólo ha sido adaptada para la televisión, *Le Déserteur* (1973), *Jean le Bleu* (1978), *Colline* (1980), sino que ha llegado a inspirar grandes producciones cinematográficas, como ha sido el caso de *Le Hussard sur le toit* (1995) o de *Les âmes fortes* (2001).

#### **4.4 PRIMEROS CONTACTOS CON JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y SU OBRA**

Jean Giono no fue el único guionista en enfrentarse a la adaptación de *Platero y yo*. En 1965 Diego Serrano llevó al teatro los poemas del libro de Juan Ramón Jiménez con la intervención, como protagonista principal, del actor Anastasio Alemán. El público pudo disfrutar de una adaptación “totalmente fiel” al texto del poeta onubense y decimos “fiel” ya que Diego Serrano no quiso modificar en nada el texto juanramoniano. Siete años más tarde, la versión teatral que José Hierro hizo para el Teatro Nacional de Juventudes triunfaría bajo la dirección de Angel F. Montesinos. La

total visualización plástica de imágenes sugeridas por el texto, haciendo aparecer en el escenario elementos del texto original, dio como resultado una obra de calidad con ciertas dosis de fantasía. Otros textos, como el de Cleman Descouyete, cuyo propósito era elaborar una dramatización de la elegía de Juan Ramón, no vieron la luz como obra teatral. En 1964 se llevó al cine otra adaptación de *Platero y yo*, dirigida por Alfredo Castellón, pero fue Jean Giono el primero en asumir la responsabilidad de convertir el poema de Juan Ramón en una obra original para el cine.

Cuando Jean Giono decide aceptar la propuesta de Edward Mann de escribir el guión de *Platero y yo*, ya tiene claro que trasladar una obra literaria a soporte cinematográfico exige transposiciones y modificaciones necesarias con el fin de crear una obra nueva adaptada a nuevas exigencias. Su experiencia cinematográfica le ha enseñado que la literatura y el cine son dos universos distintos que precisan de técnicas y de métodos de trabajo específicos. Estas cualidades son, de hecho, las que hacen que Edward Mann se decida a elegirlo como guionista: “Vos qualités d’écivain, votre connaissance intime de la vie provençale qui a beaucoup de points communs, sur le plan poétique et visuel, avec la vie du village andalou décrit dans *Platero*, enfin votre intérêt personnel pour le cinéma m’ont persuadé que vous étiez le meilleur adaptateur possible de l’oeuvre de Jiménez” (citado por Mény, 1990: 132).

Con este objetivo decide viajar a Moguer, como hemos señalado ya, para conocer e impregnarse de la vida y del entorno del poeta andaluz. De ese modo, podrá “identificarse” mejor con la persona de Juan Ramón Jiménez, entender y sentir su poesía, hasta ese momento desconocida para él. La lectura de *Platero y yo*, así como el descubrimiento de la tierra andaluza, le impactan fuertemente. Al regreso de su viaje, no sólo está decidido a escribir el guión que le ha encargado Edward Mann, sino que,

además, se siente profundamente implicado en esta transposición de la obra de Juan Ramón que, por varios motivos, le recuerda muchísimo a su propia obra. Por esta razón, y a partir de ese momento, decide proceder a la adaptación de *Platero y yo* como si se tratara de una obra propia y realizará una transposición cinematográfica de la obra de Juan Ramón conjugando la sensibilidad del autor original y la suya propia. Tal vez esta comunión, entre la literatura de Juan Ramón y la sensibilidad gionesca, era la única forma de conseguir, según él, una adaptación coherente de *Platero y yo*, dados sus rasgos difícilmente trasladables al cine. En efecto, los ciento treinta y seis poemas cortos que componen el libro de Juan Ramón no contienen ninguno de los elementos básicos que puedan caracterizar una realización cinematográfica, como por ejemplo la continuidad en la narración o la progresión dramática. El texto juanramoniano gira en torno a la sensibilidad, a las confidencias del poeta a su burro y a la vida de un pequeño pueblo, Moguer, al transcurso de los días y de las estaciones en este lugar de su Andalucía natal. Los protagonistas son Platero y su amo, el poeta, pero también los niños y los personajes más característicos del pueblo, así como todo tipo de animales, perros, caballos o pájaros; todo ello en el marco omnipresente de la naturaleza moguerena. La ausencia de trama se ve así compensada por un material poético extremadamente rico del cual Jean Giono tendrá que aprovecharse para su guión.

Su viaje a Moguer le permite completar algunos datos -desconocidos para él- de la vida de Juan Ramón Jiménez que le serán de gran utilidad, a la hora de encontrar un enfoque adecuado para su transposición cinematográfica. Sus propias impresiones le llevarán a relacionar los personajes entre sí, hasta crear una trama donde los diálogos serán el nexo entre todo el mundillo juanramoniano. Así, mientras que en el poema de Juan Ramón la forma dialógica es secundaria, en el guión de Jean Giono ocupará un

lugar primordial. De ese modo, la inexistencia de una auténtica trama se compensa con la aportación de sus propias sugerencias inspiradas en la vida del poeta andaluz y combinadas con los sentimientos que comparte con Juan Ramón respecto a una visión de la vida y de la humanidad.

Al leer el guión de *Platero y yo* nos encontramos, por lo tanto, ante una obra plenamente gionesca cuyos rasgos esenciales podemos encontrar en otras obras del propio Giono, como pueden ser *Pour saluer Melville* o *Le Déserteur*, donde los personajes masculinos se funden en muchos momentos con el propio Giono, tal y como lo hace con Juan en *Platero y yo*.

A primera vista, los puntos comunes entre Jean Giono y Juan Ramón Jiménez son numerosos y algunos de ellos merecen ser subrayados. Tanto el uno como el otro se iniciarán en el arte de escribir siendo muy jóvenes, después de haber desarrollado una gran pasión por la lectura que les acompañará a lo largo de toda su vida. Ambos crecerán en pequeñas ciudades de provincias, Moguer en el caso Juan Ramón y Manosque en el de Giono, con las cuales no se identificarían jamás a pesar de ser capaces de reconocer y admirar la belleza de sus paisajes.

La naturaleza juega un papel preponderante en la obra de ambos poetas, que no dudan en utilizar sin reparo la metáfora y los colores para transmitirnos las emociones que ésta les despierta.

Esta gran sensibilidad que les caracteriza se vio condicionada por dos acontecimientos que marcarán las vidas de ambos a la edad de 19 años; la muerte del padre de Juan Ramón desencadenará en su vida y escritura profundos traumas y cambios; la Primera Guerra Mundial, cuyo horror no podrá nunca olvidar Jean Giono, pondrá nuevas bases en su obra y en su vida, dando comienzo a su gran época pacifista.

El rechazo a todo compromiso político por medio de sus obras les llevó a ambos a situaciones extremas: al exilio, en el caso de Juan Ramón Jiménez, y al encarcelamiento, así como a la marginalización del mundo editorial, en el de Jean Giono.

Sin embargo, siendo reales estas similitudes, tampoco fueron la clave de que Giono aceptará la propuesta de Edward Mann de escribir el guión. El mecanismo se pone en marcha cuando Jean Giono lee el poema en prosa de Juan Ramón y reconoce en él parte de su propia escritura, de su vida y de él mismo. Enseguida comprende que Moguer juega un papel fundamental y, por ello, decide viajar hasta Andalucía. En su introducción a la edición de *Platero et moi* de 1964 Jean Giono comienza del siguiente modo: “Né à Moguer en 1881. La date n’est qu’une date; Moguer est la fabrique de son âme. Il faudra revenir longtemps à Moguer, et à la maison qu’habita dans son enfance Juan Ramón Jiménez... qu’il soit au surplus né la nuit de Noël n’a aucune importance. Ce qui en a, jusqu’à en être le poète lui-même c’est Moguer” (*VE*, VIII, 863). Con su viaje a Moguer, Giono quiere conocer mejor al poeta, llegar a entender lo más profundo de su alma. Una vez allí, consigue su objetivo, asimila totalmente al poeta y a su entorno geográfico y social, idea recurrente en Giono, ya que en otra ocasión afirmó: “Nous habitons un pays qui, autour de nous, joue un grand rôle” (*Faust*, V, 181). No obstante, en Moguer, Giono no descubrió el pueblo próspero cuyo comercio vinícola hizo en otros tiempos la fortuna de muchas familias, sino todo lo contrario. Llegó a un Moguer arruinado, cuyas viñas habían desaparecido tras unas terribles plagas de filoxera. Esta visión de un Moguer vacío, abandonado le dejó una sensación de tristeza y melancolía que se reflejará más tarde a lo largo de todo el guión:

La ville n'est plus que la fantôme d'elle même... Aujourd'hui c'est à peine si, à marée haute, l'Atlantique qui pénètre dans l'estuaire met trente centimètres d'eau au pied du quai en bois pourri qui marque l'emplacement du port. À marée basse, c'est un immense marécage de boues rouges qui va jusqu'à l'autre bord du bras de mer... On ne voit même pas la ville qui est, non pas sur une colline, mais sur une sorte de talus... Mon séjour à Moguer date de quelques années. J'avais été frappé, dès mon arrivée, par le silence de cette ville, en pleine rue et en plein jour (*VE*, VIII, 872-874).

## **4.5 ELABORACIÓN DEL GUIÓN**

### **4.5.1 Estructura del guión**

Cuando Jean Giono emprendió la adaptación de la obra de Juan Ramón Jiménez se encontró con una serie de problemas a los que tuvo que dar solución para llevar a cabo su tarea. Como ya hemos señalado, la adaptación cinematográfica es una operación que implica numerosas operaciones en cuanto al significante y al significado que van a incidir en el resultado final. El adaptador habrá de construir un nuevo relato que funcione en el nuevo soporte, en este caso, el cinematográfico.

En las líneas que siguen trataremos de exponer con claridad cuál fue el proceso que condujo a la elaboración del guión, qué elementos fueron objeto de transformación, qué tratamiento se le dio a todos esos elementos y por qué razones. Para ello, nos basaremos, en una primera etapa, en algunos de los principios que expone Linda Seger en su libro *El arte de la adaptación* (1993) y que nos parecen pertinentes para entender algunos de los fenómenos que van a tener lugar en la traslación del material literario al filmico.

Para poder comprender mucho de lo que ocurre en este trasvase es de suma importancia adoptar una determinada perspectiva en nuestro análisis. Si analizamos el

guión como si de un texto literario se tratara nos quedaríamos sólo a mitad de camino, ya que sólo podríamos entender la naturaleza de algunos de los cambios que van a producirse. No estaríamos teniendo en cuenta, en ese caso, ni la finalidad de texto ni muchas de las variables que entran en juego. Si, por el contrario, nos situamos en la perspectiva del adaptador o del guionista -del escritor de cine que entiende que ha de escribir un texto que no va a ser leído, sino visto y escuchado-, muchas de las modificaciones que van a tener lugar encuentran una explicación coherente y lógica en ese complicado proceso.

Las consignas con las que va a trabajar el adaptador vendrán condicionadas, por tanto, por el canal de llegada, en este caso, el audiovisual, en el que las imágenes y los sonidos serán recibidos y sentidos por el espectador de forma diferente a como lo son las palabras en una obra literaria. El texto filmico posee unas características específicas y funcionará gracias a una serie de principios, y únicamente teniendo en cuenta estos principios podremos llegar a elaborar un guión cinematográfico. Es por ello por lo que, en un primer momento, hemos adoptado la perspectiva de la presente autora.

Para L. Seger (1993:111), una buena historia dramática para el cine debe tener “dirección y dimensionalidad”; *dirección* porque en una película la historia y la acción son cruciales, porque esa historia y esa acción han de avanzar y han de moverse hacia un clímax y, en ese sentido, la mayoría de las escenas han de conseguir que la acción avance; *dimensionalidad* porque, además, ha de ir revelando a unos personajes y desarrollando unos temas. De ese modo, la clave del buen funcionamiento de un guión cinematográfico o de una historia para el cine implica el reparto equilibrado de ambos elementos.

Uno de los primeros y principales problemas con los que se encontró Jean Giono fue la ausencia de una auténtica trama dramática, lo cual dificultaba el cumplimiento de ese primer principio: la *dirección*. Al tratarse, en el caso de *Platero y yo*, de un conjunto de poemas en prosa sin una línea dramática definida, Giono tuvo que seleccionar, dentro de estos poemas, lo que para él constituían no sólo los acontecimientos más significativos, sino también aquellos hechos que contuvieran una cierta potencialidad dramática. Posteriormente, debía organizarlos y darles consistencia argumental a fin de construir una historia que se desarrollara en intensidad creciente y que se orientara hacia una resolución dramática excitante o satisfactoria. Es decir, había de crear una línea dramática consistente y, para ello, su punto de partida fue la búsqueda, entre los hechos más destacados de sus poemas, de un principio, de un medio y de un final para su historia, para la futura película. Recordemos que, en cine, la existencia de esta estructura es importante para que la historia funcione. Una buena historia se estructura básicamente en torno a una “meta” (Seger, 1993: 113), un problema o un conflicto que necesita ser resuelto.

Como veremos más adelante, desde el principio de su lectura de *Platero y yo*, Jean Giono intuyó que el tema de *la soledad* era de enorme trascendencia, no sólo en el conjunto de los poemas, sino, sobre todo, en la vida del propio Juan Ramón. Es por ello por lo que decidió elegir la soledad como el hilo conductor de su historia y organizó a sus personajes en torno a ella y a contar cómo, cuándo y dónde acaban con ella, construyendo, de este modo, la *dimensionalidad* del guión.

A partir de ahí, nos centramos en la organización de este hilo argumental, partiendo del tema elegido por Jean Giono para elaborar la adaptación de *Platero y yo*.



Es decir, veamos cómo enfocó ese principio, medio y final o, siguiendo la terminología de Linda Seger (1993: 117), los actos primero, segundo y tercero.

La función del primer acto es la de situar la acción, introducir la problemática y los personajes, de modo que el espectador también pueda ubicarse. Si comparamos la lectura de una obra literaria y la de una obra filmica repararemos en la importancia que cobra este primer acto en el cine. A veces, en un libro pasan muchas páginas antes de que el lector se logre situar realmente en la historia. La literatura puede permitírselo puesto que el lector dispondrá de todo el tiempo que necesite para poder volver atrás en la historia todas las veces que sea necesario si algo no ha quedado claro. En el cine, el tiempo es limitado y no se puede volver atrás. El autor en cine tan solo dispone de los primeros minutos de la película para hacer la presentación de la historia y de los personajes. Por otra parte, no hemos de olvidar la importancia de estos primeros minutos en el cine: el espectador no solo ha de poder situarse y entender cuál es la trama de la película, sino que ha de ser seducido, ha de engancharse. Si en esos primeros minutos no es posible despertar su curiosidad, difícilmente podrá conseguirse en los minutos posteriores. Esto último ha de tenerlo en cuenta el escritor de guiones cinematográficos.

En el guión de Giono, el planteamiento de la historia y de la situación abarca las descripciones del paisaje de los alrededores de Moguer, como ambientación del entorno, así como la presentación de Platero, de Aguedilla y de Juan, siempre inmersos en el conjunto de los personajes que integran la sociedad moguerense, con el fin de subrayar las dualidades que se generarán a partir de ahí: riqueza/pobreza, crueldad/sufrimiento. Ello hará que quede de relieve ese hilo conductor que ha

seleccionado el guionista, lo que constituirá el tema central del guión: la soledad de los personajes principales.

Asimismo, en este primer acto empiezan a producirse los primeros contactos entre Aguedilla y Platero y se empieza a descubrir la mentalidad moguerena, sobre todo en la escena del entierro de la abuela de Juan. Esta primera parte introductoria se cierra sobre la marcha de la prima de Juan, Roseline, que cierra un capítulo de la vida de Juan pero que, por otra parte, abre un futuro desconocido. Esta última escena, en la cual Roseline desaparece, marca la transición entre un acto y otro, ya que a partir de la desaparición de su prima, Juan se encuentra sólo ante la vida que le espera en Moguer: “Les femmes noires s’avancent toutes ensembles vers Juan. C’est comme si Moguer se refermait sur lui. Il tourne le dos et s’en va” (*PM*, a.c, séq. 25, 13). Se trata, en definitiva, de la escena que permite “que la acción cambie de dirección y que establezca un foco diferente para el acto siguiente” (Seeger, 1993: 120).

El acto segundo profundiza y desarrolla la historia, así como las relaciones entre los personajes. En el guión de Giono, esta parte correspondería a las páginas desde la 14 a la 98 y, en ellas, pone en contacto a los tres personajes principales –incluido Platero– elegidos por el guionista, con otros personajes -hombres, mujeres y niños-, extraídos del libro de Juan Ramón. Se trata, por ejemplo, del médico Darbón y de su hija, de un guardia civil, de las monjas del monasterio, de Don José, el cura del pueblo, de la pequeña tísica, de la niña de la carretilla y del pastorcillo, entre otros. Estos encuentros van determinando los distintos grupos sociales existentes en Moguer y subrayan las distintas características de cada uno, que sirven para acentuar la marginación que sufren los seres que son diferentes al resto de los habitantes de Moguer. Sin embargo, un halo de esperanza se trasluce en los encuentros que se producen en torno al “pino de la

Corona”, lugar que se transforma poco a poco en el punto de encuentro de todos los que se sienten solos y distintos. Aparecen, por lo tanto, inicios de una solidaridad que permite entrever un futuro mejor.

La tercera parte del guión de Giono, que va de la página 99 hasta la página 167, es decir, hasta el final, se abre con unos fuegos artificiales en Moguer que contrastan con la soledad y el silencio de la última escena del segundo acto, donde se enfocaba a Juan a contraluz en el lejano paisaje moguereno. Se trata, por lo tanto, de escenas de transición. A partir de esta primera escena del tercer acto, que comienza con la explosión de los fuegos artificiales, la atención del guionista se focaliza sobre la violencia como tema principal a desarrollar. L. Seger (1993: 117) sostiene que el tercer acto “intensifica el conflicto, aumenta las expectativas y lleva inevitablemente la historia a su conclusión”.

En esta parte de la adaptación cinematográfica de *Platero y yo*, asistimos al aumento progresivo de la violencia practicada por el colectivo moguereno, que se traduce en la muerte de la yegua blanca a manos de todos los habitantes. Esta escena está inspirada en el poema CVIII del libro de Juan Ramón titulado “La yegua blanca” y en el episodio del asesinato del perro blanco de Aguedilla, contenido en dos poemas de *Platero y yo*: “El perro sarnoso” y “Lord”. Este incremento de la tensión culmina con la muerte de Platero, clímax dramático en la adaptación gionesca. Esta última muerte marca el punto final de la violencia en la historia e inicia el camino hacia la reconciliación, con la ampliación y victoria del grupo del “pino de la Corona” mencionado.

#### **4.5.2 Elección de los personajes**

La elección de los personajes de una adaptación cinematográfica se realizará, en principio, partiendo de personajes ya creados. A partir de ahí, el guionista habrá de hacer una selección y, posteriormente, un recorte o una combinación de esta base humana existente

En *Platero y yo*, los personajes son muy numerosos, aunque pocos son los que parecen llevar el papel de protagonista desde un punto de vista cinematográfico. La elección de los personajes en el proceso de elaboración del guión es sumamente importante, como lo expresan Borràs y Colomer, (1977: 70): “Son parte esencial de la historia que se cuenta, engendran la acción y la transmiten de manera directa al espectador”.

Es evidente que se trata de la historia de un hombre y su burro; sin embargo, Jean Giono, de acuerdo con los productores, se niega a tratar el asunto “a lo Walt Disney”, haciendo de Platero un “animal humano” dotado de palabra e inteligencia. Al igual que François Truffaut (1975: 241), Giono reprochaba a Walt Disney esta forma de “humanizar” a los animales: “En leur donnant la parole et des réactions humaines, Walt Disney a triché avec les animaux et, par conséquent, avec les hommes et avec l’art”. Está, por tanto, plenamente de acuerdo con la decisión de Juan Ramón de negarle los derechos de adaptación a los estudios Disney, temiendo sin duda ver a Platero hablar.

Jean Giono entiende que la historia de Platero y su amo posee connotaciones distintas, heredadas del más puro estilo literario español, con cierta inspiración quijotesca. La gran confianza que caracteriza la relación entre Juan y Platero, la relación maestro-discípulo, la personificación constante de Platero por parte de su amo, que nunca lo consideró como un burro, son características que hacen que no podamos evitar

recordar la relación entre Sancho y el hidalgo manchego en la obra maestra de Cervantes.

- Er burro no pué' ntrá zeñó

- ¿El burro? ¿Qué burro? – le digo yo, mirando más allá de Platero, olvidado, naturalmente, de su forma animal (*PY*: LXXVII, 183).

De hecho, en las acotaciones del guión encontramos varias referencias al libro de Cervantes, en las cuales Platero aparece claramente como el fiel compañero del Quijote:

L'ombre de Juan et celle de Platero apparaissent sur le sol. Elles sont renforcées et déformées de manière à ce que le couple rappelle aussi précisément que possible Don Quichotte et Sancho Pança (*PM*, a.c, séq. 42, 30).

Soleil couchant. Juan et Platero marchant l'un devant l'autre sur la crête d'une colline et distants d'une vingtaine de mètres. Cette colline a des pentes très douces; elle est beaucoup plus large que haute. Son dessin est très régulier. C'est davantage un renflement qu'une colline. Elle est noire car à contre jour. Juan et Platero montent vers le sommet de la colline. Ils sont eux-aussi à contre-jour, le premier très Don Quichotte, le second plus Sancho Pança que Rossinante (*PM*, a.c, séq. 135, 116).

Incluso, en algunos pasajes del guión, el mismo protagonista, Juan, se hace portavoz de la cultura literaria gionesca y de su visión personal del libro de Juan Ramón, al introducir al Quijote en sus diálogos, asumiendo de forma pasajera e irónica este parecido con el personaje cervantino. En efecto, en la secuencia 121 del guión,

correspondiente al poema XXXVII del libro, titulado “La carretilla”, Juan le desatranca la carreta a una niña, sacándola de un gran apuro, ya que sola no lo podía conseguir. Cuando la niña le pregunta su nombre, Juan, convertido de alguna manera en su “héroe” por haberle resuelto su problema, le contesta: “Don Quichotte. Tu sais qui c’est Don Quichotte?” (*PM*, a.c, séq. 95, 121).

Otro personaje que cobra especial importancia en el guión de Jean Giono es Aguedilla. Pasa de ser la destinataria de la dedicatoria inicial de la obra de Juan Ramón, a convertirse en un personaje fundamental de la adaptación gionesca. En *Platero y yo* Aguedilla encabeza los poemas de Juan Ramón por ser el objeto de la dedicatoria del poeta, pero sólo aparece realmente en el poema XCVI titulado “La granada”. En este poema Aguedilla representa la generosidad con la ofrenda que le hace a Juan de una granada. Simboliza toda la pureza que no hemos podido encontrar hasta ahora en los habitantes de Moguer. Aguedilla es, al principio, el vínculo entre Platero y Juan, su generosidad incesante se encarna, en el guión gionesco, en sus múltiples ofrendas. En la adaptación del escritor francés, Aguedilla forma parte de la columna vertebral de la película, es un personaje catalizador “que permite que la historia se mueva hacia delante” (Seger, 1993: 160). Ella nos abre los ojos sobre el comportamiento cruel del pueblo hacia los más débiles y ayuda a Juan a encontrar las claves de la felicidad, acompañándole en su búsqueda desesperada.

La parte antagónica de los personajes viene representada, en el guión gionesco, por todo el pueblo de Moguer, cuya visión es radicalmente distinta a la del protagonista, Juan. Ya hemos visto, en nuestro estudio sobre la estructura del guión, cómo se va intensificando la tensión a lo largo del texto, hasta llegar al clímax localizado en la tercera parte del guión. El conflicto subyacente entre Juan, poeta y por lo tanto ser

diferente, y los habitantes de Moguer estalla al final del guión. Esta explosión se expresa de manos de una terrible violencia de esa parte del pueblo que se opone totalmente a la generosidad y a las aspiraciones de felicidad de Juan. Esa tensión que se mantiene a lo largo de todo el guión entre Juan y el colectivo moguerense es uno de los elementos que le confiere movimiento a la historia

El resto de los personajes elegidos por Giono para elaborar su adaptación contribuirán a añadir “color y textura” al guión de *Platero y yo* (Seger, 1993: 162). Entre ellos estarían la niña de la carretilla, que aparece en el poema XXXVII, o el pastorcillo del poema LXXXII, que ayudarán al guionista a imprimir un toque de ternura en el desarrollo de la historia. Por otra parte, su función es doble ya que, además, van a ir conformando el núcleo esperanzador alrededor del pino de la Corona, del cual hemos hablado anteriormente.

Por lo tanto, el guión de Jean Giono se centra: en dos protagonistas, Juan y Platero; en un personaje catalizador, Aguedilla, que mueve la historia hacia adelante; y en un colectivo antagonico, representado por el pueblo de Moguer. La confluencia y reunión de todos estos personajes, tras el clímax final, conseguirá hacer de este guión una historia coherente y equilibrada a pesar del difícil punto de partida poético que constituye la obra de Juan Ramón Jiménez.

#### **4.6 FUNDAMENTOS Y BASES DEL GUIÓN. *PLATERO Y YO*: HISTORIA DE UNA SOLEDAD**

Jean Giono encontrará en la dedicatoria que encabeza el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, “A la memoria de Aguedilla la pobre loca de la calle del sol que me

mandaba moras y claveles” (PY: 87), algunas de las claves más importantes que le ayudarían a elaborar su guión. Muy pronto entendió o, más bien, decidió leer *Platero y yo* como la historia de una soledad; quizás no sólo por esta pista de la dedicatoria, en la cual Juan Ramón nos presenta a Aguedilla como un ser diferente y marginado, sino quizás también por el sentimiento general que invade todos los poemas, que será el mismo que experimentará durante su viaje a Moguer. O quizás también porque Jean Giono se centró, en la mayor parte de sus novelas, en un estudio sobre la soledad del hombre: “Il me semble que je retrouve et que je remâche toujours, le même personnage solitaire et le même drame de la solitude... quand je fais une sorte de regard rétrospectif sur mes livres déjà écrits, je me rends compte que presque toujours ces héros m’ont été, à des titres divers, des capitaines Achab” (*Melv., Notice*, III, 1110-1111).

En la obra de Jean Giono, el hombre se encuentra a menudo solo, confrontado a su entorno, a los sentimientos más ambivalentes: “Du sentiment que le tragique de sa condition tient pour l’homme au défi que lui jette ce monde qu’il n’a pas créé et à une solitude fondamentale, de même que la certitude qu’il n’est pas possible de donner valeur à sa vie si on ne conserve pas la conscience de ce tragique” (*Melv., Notice*, III, 1119). Esta soledad es aún más aguda cuando Giono la asocia a la condición humana en general, cuyas luchas y batallas son un modo de supervivencia: “Entendons que l’homme devant Pan ne peut qu’apprendre à se soumettre aux puissances de la nature et qu’avec Dionysos il s’efforce d’agir et de laisser une oeuvre derrière lui” (*BM, Notice*, II, 1424). En *Pour saluer Melville*, Giono hace de Melville un representante de la soledad duradera que instaura en el personaje una continua angustia latente: “On voit qu’en faisant de Melville un homme qui a gardé de ses années passées en mer un sentiment très fort de la fragilité et de la solitude de l’homme dans les monde, et à qui



l'expérience d'un sentiment nouveau, lui aussi sans mesure, va permettre d'exprimer pleinement cette fragilité et cette solitude" (*Melv., Notice*, III, 1109-1110).

Para Giono, *Platero y yo* es la historia de una soledad, soledad compartida con Platero, como explica Julián Marías (1981: 88): "*Platero y yo*: está todo en el título... No hay más que un "yo" en todo el libro; el otro es... Platero". *Platero y yo* es, por tanto, la historia de un retiro en Moguer con Platero:

A eso de las dos, Platero, en ese instante de soledad con sol, en ese hueco del día, mientras diestros y presidentes se están vistiendo, tú y yo saldremos por la puerta falsa y nos iremos por la calleja al campo, como el año pasado... A lo lejos sube sobre el pueblo, como una corona chocarrera, el redondo vocerío, las palmas, la música de la plaza de toros, que se pierden a medida que uno se va, sereno hacia el mar (*PY*: LXX, 175).

Todos, hasta el guarda, se han ido al pueblo para ver la procesión. Nos hemos quedado solos Platero y yo... De vez en cuando, Platero deja de comer, y me mira... Yo, de vez en cuando, dejo de leer, y miro a Platero (*PY*: LXVIII, 173).

Juan Ramón, solo con Platero, contempla y entiende lo que representa el "alma de Moguer". En este Moguer, recreado por él, introduce también la soledad del mundo de los niños, por el cual siempre tuvo cierta predilección, conmoviéndose ante el sufrimiento de los más pequeños. En este universo, al cual se siente particularmente vinculado, incorpora también a Platero, haciendo del burro un personaje más del mundo de la infancia:

Yo trato a Platero cual si fuese un niño. Si el camino se torna fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo. Lo beso, lo engaño, lo hago rabiar... Él comprende bien que lo quiero, y

no me guarda rencor. Es tan igual a mi, tan diferente a los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños.

Platero se me ha rendido como una adolescente apasionada. De nada protesta. Sé que soy su felicidad. Hasta huye de los burros y de los hombres (*PY*: XLIII, 139).

Platero, al igual que Juan, huye de todos. Ambos se tienen el uno al otro, comparten una intimidad y unos sentimientos que Juan no ha experimentado con nadie en el pueblo, ni siquiera con Roseline, su amor frustrado: “Petit âne, Roseline n’a jamais promis sa main à mon épaule. Roseline ne m’a jamais répondu ainsi. Tu ne répèteras à personne, cette confidence petit âne. Si jamais tu me trahissais, j’irais moi, dire à toutes les fleurs de Moguer que mon âne a des oreilles d’âne... Nous serons complices et donc, par la force des choses, amis fidèles” (*PM*, a.c, séq. 42, 30). Su relación con Platero se basa por lo tanto en la complicidad, la confianza y la armonía. Las palabras de Juan nos muestran que trata a Platero con amor y cariño, de la misma forma que lo haría con cualquier ser al que amase o al que estimase.

La soledad personal de Juan Ramón Jiménez se proyecta en *Platero y yo* al comunicarnos su nostalgia por su infancia. Como bien podía haber hecho William Faulkner con su “capacidad de transformación imaginativa”, Juan Ramón recrea el Moguer de esta época remota de su vida desde una perspectiva que sólo comparte con Platero.

La soledad que experimentó en el pueblo de su infancia, con la presencia constante de la incomprensión o la ironía, no le impidieron, sin embargo, recordar Moguer como un lugar maravilloso que añoraría durante toda su vida:

Moguer es igual que un pan de trigo, blanco por dentro, como el migajón, y dorado en torno -¡oh sol moreno!- como la blanda corteza. A mediodía, cuando el sol quema más, el pueblo entero empieza a humear y a oler a vino y a pan calentito. A todo el pueblo se le abre la boca. Es como una gran boca que come un gran pan. El pan se entra en todo: en el aceite, en el gazpacho, en el queso y en la uva, para dar sabor a beso, en el vino, en el caldo, en el jamón, en él mismo, pan con pan. También solo, como la esperanza o la ilusión (*PY: XXXVIII*, 134).

Lo mismo le ocurrió a Jean Giono con Manosque:

Du côté du soleil couchant, la ville est comme un pain trop cuit. De la croûte, pas de mie. Légère à l'estomac alors? Oh oui! de digestion très facile... De digestion très facile, oui, mais nourriture, non: c'est la mie qui donne les épaisses salivades pendant lesquelles on pense aux champs de blé (*Manosque*, VII, 54).

Desde la perspectiva de su corazón dolorido, Juan Ramón Jiménez intenta que rebrote en él “la esperanza” y “la ilusión”, ausentes en su soledad moguerena. Así fue como entendió Jean Giono los poemas de Juan Ramón. No es de extrañar, por tanto, que la soledad de algunos personajes de *Platero y yo* le haya guiado en este laberinto poético donde el dinero, la enfermedad, las diferencias psíquicas y físicas constituyen motivos de desprecio para un pueblo que utiliza la crueldad para marginar a estos seres.

#### **4.7 PRIMERAS SECUENCIAS: INTRODUCCIÓN DE LOS TEMAS CLAVES DEL GUIÓN**

En *Platero y yo* Juan Ramón Jiménez nos presenta desde el principio a Platero y a su amo Juan. En la adaptación cinematográfica Jean Giono imagina otro principio; Platero se ha perdido y es guiado al que será su amo, Juan, por un personaje misterioso,

Aguedilla. El principio del guión gionesco describe el vagabundeo de Platero y constituye, a su vez, una presentación del paisaje, del escenario y de la atmósfera del pueblo de Moguer.

El primer acto desempeña, como señalamos anteriormente, la función de “exposición” (Jenn, 1991: 65). En la adaptación de *Platero y yo*, la primera secuencia está totalmente dedicada al paisaje. Giono insiste en la pobreza del mismo y su similitud con África, hecho sobre el cual volveremos más tarde, ya que es de gran importancia para entender lo que sigue: “Insister sur l’aspect *Afrique Noire* du paysage: marais, palmiers, eaux boueuses du fleuve... Une étrange tâche vert clair parmi les palmiers” (*PM*, a.c, séq. 1, 1).

En las secuencias segunda, tercera y cuarta el guionista continúa haciendo la presentación, y se centra en uno de los dos protagonistas de la adaptación, Platero. La manera de enfocar la aparición de Platero, entremezclado con otros animales de su misma condición, parece recordar, sin duda, uno de los poemas más cortos del libro de Juan Ramón Jiménez. En “Los burros del arenero”, poema CXXX de *Platero y yo*, el poeta quiere reflejar el sufrimiento de estos animales: “lentos, caídos, con su picuda y roja carga de mojada arena, en la que llevan clavada, como en el corazón, la vara del acebuche verde con que les pegan” (*PY*: CXXX, 242). Cuando hace la presentación de Platero, Giono utiliza este mismo enfoque: “L’ânier rejoint l’âne et le frappe sur la tête avec un gourdin. L’âne sort de l’eau, fait trois pas et tombe sur le sable” (*PM*, a.c, séq. 4, 1).

Las secuencias siguientes continúan con la presentación del entorno hasta que, en la quinta, hace su aparición el hombre: “le patron ânier: Deux milles pesetas de foutues. (À l’ânier coupable), tu les payeras” (*PM*, a.c, séq. 5, 1). El ser humano

introduce nuevos elementos en el guión, así como nuevos sentimientos. En efecto, con él hace su aparición el dinero y sus consecuencias. La primera frase, pronunciada por un personaje del guión, contiene la rabia que implica la pérdida del dinero y, por consiguiente, nos deja entrever la importancia que éste tiene en el universo de los hombres. Esa codicia y crueldad definirán a algunos de los personajes del guión, esa parte de los habitantes de Moguer que funcionará como antagonista en la historia.

Entendemos la insistencia de Jean Giono en querer pintar un paisaje pobre, muy próximo a los desiertos africanos, como si pretendiera subrayar la pobreza, la falta de dinero y, por lo tanto, la emergencia de la avaricia que se apodera de los que lo poseen, por miedo a perderlo. Esta obsesión por el dinero generará otros sentimientos y otros comportamientos que dividirán a la sociedad en dos: los que poseen riqueza y los que no; división que también podría describirse de la manera siguiente: los explotadores y los explotados, los que hacen sufrir y los que sufren, los crueles y los que padecen esta crueldad. Una división de la sociedad que se concreta en el guión gionesco en una fuerte polaridad: el protagonismo de Juan y Platero, símbolos de pureza y esperanza, frente al antagonismo del resto de la sociedad representado por los habitantes de Moguer, portadores de los sentimientos de codicia y crueldad.

Así, tras la secuencia número cinco, asistimos a esta dualidad que Jean Giono insiste en resaltar, con el fin de hacernos comprender el funcionamiento de la sociedad moguereña. Recordemos el principio del diálogo: “Le patron ânier: Deux mille pesetas de foutues. (À l’ânier coupable) Tu les payeras”. A lo que el presunto culpable le contesta: “Mon petit est malade”, dando a entender que no puede permitirse gastar tanto dinero para indemnizarle por la muerte de su burro, ya que necesita este dinero para curar a su hijo. En la réplica siguiente, la crueldad del jefe se hace más evidente cuando

le concede más importancia a su pérdida económica que a la enfermedad del hijo de su empleado. A este respecto, su respuesta es tajante, dejando bien claras cuáles son sus prioridades: “Mon âne est mort”. Además, queda de manifiesto, por otra parte, que la pérdida del animal no representa para él más que intereses pecuniarios, ya que cuando otro empleado le pregunta qué ha de hacer con el animal muerto, le contesta señalando el cielo: “Les mouettes” (*PM*, a.c, séq. 5, 1 et 2). La suerte del animal no le importa lo más mínimo y no se le pasa por la cabeza ni por un solo instante que el animal pueda ser tratado con un poco de decencia y de compasión. Para él no es más que una fuente de ingresos, de modo que no puede constituir una carga; al fin y al cabo, se trata sólo de un burro.

A partir de ese momento ocurre algo terrible: la crueldad contagia también al culpable de la muerte del animal, quien parece buscar, a su vez, a un culpable en el burro: “L’ânier coupable reste en arrière, soulève la tête de l’âne. Elle retombe. L’ânier se redresse, donne un coup de pied dans le ventre de l’âne et s’en va” (*PM*, a.c, séq. 5, 2). La muerte del animal es causa de que se sienta aislado del resto de sus compañeros de trabajo; tiene una deuda con su jefe y su vida ha cambiado en un instante. Su rabia se transforma súbitamente en crueldad hacia el ser al que culpa de todos estos cambios, el burro en este caso.

Es así como empezamos a percibir la jerarquía de la pequeña sociedad muguereña, que deja siempre al más débil en el peor lugar. La crueldad parece ser símbolo de dominio, de poder; cada uno tiene que buscar sobre quién ejercerla para sentirse importante e integrado en su comunidad. Los que se niegan a incorporarse a este esquema sufrirán como sufren los personajes de Juan Ramón: Juan, Platero, los enfermos, los niños débiles y, en general, la gente demasiado sensible. Un esquema

representado en el guión gionesco a través de los protagonistas, Juan y Platero, y sus antagonistas encarnados por la sociedad de Moguer.

#### **4.8 DENUNCIA Y CRÍTICA IRÓNICA DE LA SOCIEDAD**

Desde el inicio de su adaptación cinematográfica de *Platero y yo*, Giono decide introducir no sólo algunas de sus impresiones del viaje que realizó a Moguer, sino también algunos datos sobre la vida personal de Juan Ramón. Con ello otorgará más protagonismo a algunos personajes de la vida personal de Juan Ramón que apenas aparecían mencionados en su libro. Es el caso de Roseline, fugaz novia del poeta, que residía en Sevilla en 1896. En *Platero y yo*, Juan Ramón sólo la menciona en “Sarito”, capítulo LXXIV, donde ocupa una posición secundaria ya que se trata de un relato dedicado a su criado Sarito. Esto es lo único que dice el poeta de ella: “Era Sarito, el criado de Rosalina, mi novia puertorriqueña” (*PY*: LXXIV, 180). En su guión Giono utilizará este dato biográfico para entremezclarlo con la trama de su historia, transformándolo además de forma considerable, al crear un lazo familiar imaginario entre Juan y Roseline.

Ambientar el guión en una atmósfera de tristeza y soledad es uno de los objetivos de Giono, que decide comenzar por el luto y la ruptura en su versión cinematográfica de *Platero y yo*.

Giono comienza su historia por el entierro de la abuela de Juan y, por lo tanto, elige un acontecimiento en el cual todo el pueblo participa; al tratarse de una pequeña ciudad, todo el mundo la conocía. El entierro reúne a una parte de la familia que se trasladó a Sevilla en busca de nuevas oportunidades, después de las plagas que

destruyeron las viñas del pueblo, principal fuente de ingreso en otros tiempos. Entre estos familiares está presente la prima de Juan, Roseline, de la cual siempre estuvo enamorado y con quien aspiró a casarse. Juan vive en Moguer con sus sueños, entre los cuales ocupa un lugar importante Roseline. Su vida en Moguer le gusta porque allí ha transcurrido su vida y porque disfruta con la naturaleza que le rodea. Aspira a compartir esta vida con Roseline pero sus tíos y la misma Roseline no lo quieren así.

Cuando Juan insinúa cuáles son sus proyectos, su tía le contesta: “Tu n’as qu’à venir avec nous... à Séville... Tu gageras ta vie et celle de ta femme. Tu n’imaginais pas qu’elle allait rester ici?” (*PM*, a.c, séq. 24, 8). En este punto del diálogo se opera una ruptura entre Juan y el resto de su familia. Jugando con el verbo “imaginer” y su sustantivo, Jean Giono expresa claramente cuáles son las prioridades de cada uno y cuáles seguirán siendo a lo largo de todo el guión. Esta diferencia de prioridades será el punto de divergencia entre los dos sectores de la sociedad. A la pregunta de su tía: “Tu n’imaginais pas qu’elle allait rester ici?”, Juan contesta en afirmativo, insistiendo sobre la palabra “imaginer”: “Je l’imaginais” y añade, además, dirigiéndose a una monja que se encuentra en la habitación y que también es tía de Roseline: “N’avez-vous pas imaginé vous-même pour être où vous êtes?” (*PM*, a.c, séq. 24, 8-9). A continuación, declara sinceramente: “Je crois qu’on peut être heureux à Moguer” (*PM*, a.c, séq. 24, 9).

Entendemos que la felicidad de Juan se basa en valores sencillos y básicos: el amor, la esperanza y la imaginación que le permiten dar vía libre a sus sueños en los cuales Roseline vive con él en Moguer. En estos pensamientos poéticos reconocemos los ideales de Juan Ramón pero también los de Jean Giono: volver a los valores sencillos para encontrar la verdadera felicidad. También comprendemos la desilusión de estos dos poetas ante la incomprensión de los interlocutores de Juan; el pragmatismo



asociado al excesivo materialismo, derrotan por completo la “filosofía romántica” de Juan, al cual consideran un irresponsable:

Il n'est pas question de ce que tu crois. Moguer n'est pas un endroit où l'on puisse vivre décemment. Si tu aimais vraiment Roseline, tu n'y penserais même pas. Où as-tu la tête? De quoi vis-tu? De rentes maigres. Tu n'as plus de vignes. Tes caves sont vides. On a déjà depuis longtemps vendu jusqu'au bois des futailles. Tu as quatre murs, un point c'est tout. Avec de l'ombre, je le reconnais. On ne vit pas d'ombre, mon garçon. On vit de viandes (*PM*, a.c, séq. 24, 9).

Para su tío, aunque se trate de la vida de su sobrino, los sueños de éste carecen de relevancia. Para él lo fundamental son las fuentes de ingreso y el patrimonio del pretendiente de Roseline. El adverbio “décemment” pone de manifiesto su concepción esencialmente materialista del amor. “Décemment” representa el nivel mínimo que el tío de Juan está dispuesto a tolerar. Para ello, no duda en utilizar los sentimientos de Juan hacia Roseline con el fin de provocarlo y hacerlo reaccionar. La réplica “si tu aimais vraiment Roseline” pretende orientar a Juan hacia lo que constituye, para él, el verdadero amor, el amor del bienestar, obviando para ello los profundos sentimientos que Juan siente por su prima. Esta visión del amor se verá, de hecho, corroborada posteriormente por una frase de su tía, en la cual su visión del matrimonio se adecúa perfectamente a los propósitos de su marido: “On ne se marie pas pour rêver, on se marie pour nourrir sa femme” (*PM*, a.c, séq. 24, 9). La siguiente evaluación del patrimonio de Juan pone en evidencia de forma recurrente su pobreza: los adjetivos “maigres”, “vides”, así como el uso del pasado en el verbo vender, “on a déjà vendu”,

acompañado del adverbio “déjà” plantean un balance irrefutable a los ojos del padre de Roseline.

Al final de su demostración percibimos un rasgo de sabiduría rural que Giono quiso resaltar. Subraya, en efecto, un aspecto al que un “verdadero” hombre de la ciudad no habría prestado atención: se trata de la “sombra” en la casa de Juan: “Avec de l’ombre, je le reconnais”. Sólo los que han sufrido el calor valoran tanto la sombra, particularmente, la gente de campo cuyo trabajo les obliga a padecer los rigores climáticos. Su último argumento, “on vit de viandes”, completa esta visión “rural” del asunto, insistiendo en las privaciones que tuvo que pasar este hombre. Giono subraya este aspecto para mostrar la corrupción del ser humano, que es capaz de olvidar, como en este caso, sus sentimientos más puros para lograr éxito y dinero.

El materialismo prima en esta breve entrevista y, con sus ideas, el tío de Juan pretende aniquilar por completo sus sueños e ilusiones, sugiriendo, al final de la conversación, una manipulación total: “J’ai pensé à toi. Je sais déjà où te caser. C’est réglé comme du papier à musique. Tu n’as qu’à te laisser faire” (*PM*, a.c, seq. 24, 9). De nuevo utiliza los sentimientos de Juan, “J’ai pensé à toi”, queriendo enternecerlo con su atención y comprensión para así encarrilarlo hacia los ideales de la familia. No le está dejando elección a su sobrino, condenando de antemano su visión de la vida.

Para intentar recuperar el amor de Roseline ante tanto “regateo” económico, Juan despliega todo su amor hacia Moguer y hacia su naturaleza, ante la mujer querida. A lo largo de toda la secuencia 24 bis, intentará reconquistarla con argumentos sencillos, cuya poesía quiere acabar con los propósitos tan materialistas de su tío.

Vous ne trouvez pas que cette cave est plus belle toute vide?... Elle est comme une église, regardez... Quand le vent souffle de l'estuaire il vient gronder sous ces voutes... C'est un beau bruit. Je l'entends de ma chambre. Je ne suis pas le seul à le trouver beau. Souvent des gens de Moguer viennent ici dans la nuit pour en profiter... C'est plein d'hirondelles. Je suis très aimé des hirondelles... Elles ont dû se passer le mot en Afrique. Se dire qu'il y a à Moguer une très belle cave... vide (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 11).

Retoma los mismos términos que utilizó su tío para refutar su demostración, haciéndose eco en negativo de sus propósitos. Al igual que él, utiliza el adjetivo “vide”, pero en este caso como símbolo de pureza, para realzar la belleza de la bodega y con el fin de disfrutar mejor de los adornos naturales como, por ejemplo, el viento. Esta búsqueda de pureza nos remite, sin duda, a los ideales de Juan Ramón pero también a la voluntad de Jean Giono de depurar su propia obra de todo adorno innecesario. Juan pone de relieve el fácil disfrute de las cosas sencillas y naturales: “C'est un beau bruit. Je l'entends de ma chambre” y manifiesta que no es el único en disfrutarlas: “Je ne suis pas le seul à le trouver beau...”. Derrumba así la teoría de su tío de que vive en las nubes, de que no sabe valorar lo que hay que valorar, cuando pretende hacerlo pasar por loco, por no concederle mucha importancia al dinero y a los bienes materiales. Sin embargo, éste, al igual que Roseline, se muestra indiferente a sus declaraciones: “Roseline ne répond pas. Elle joue de l'éventail et ne répondra qu'en ouvrant ou en fermant brusquement son éventail avec ce bruit si caractéristique” (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 11). Finalmente acaba exponiendo claramente cuáles son sus ideas respecto al dinero: “Vous savez Roseline, l'or, l'or de Séville, c'est un truc qu'on a inventé... En réalité on n'a pas tellement besoin d'or” (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 11). Pretende con ello abrirle los ojos sobre el engaño, quiere que Roseline despierte, que descubra cuáles son las

verdaderas riquezas, “les vraies richesses” de las que habla Jean Giono. Pero, tras tantos cierres de abanicos, tras el “Roseline ferme brusquement son éventail” (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 11) que se repite aún varias veces, comprendemos que es demasiado tarde, que Roseline forma parte de los personajes definitivamente corruptos. Juan ya lo ha entendido y más adelante Giono pondrá estas palabras en su boca: “Quand Mademoiselle Roseline voit que les gens ne sont plus tels qu’elle veut les voir, elle ne les regarde plus Aglaé” (*PM*, a.c, séq. 36, 26).

La indiferencia de sus familiares, así como las indicaciones escénicas de Giono, nos dan finalmente a entender la irreversibilidad de la situación y nos muestran la configuración de los clanes que enfrentarán a seres y a categorías a lo largo de todo el guión. Por motivos económicos, sus visiones de la vida se alejarán, haciendo que la indiferencia, la crueldad y la humillación prevalezcan: “Le break sort de la cave. Dès qu’il arrive dans le soleil, Roseline ouvre son ombrelle, la tante aussi. Juan suit, à côté du break, une main sur le pare-boue” (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 12).

La apariencia, el fasto y el “qué dirán” regirán en esta sociedad moguereña que Giono reconstruyó en su adaptación cinematográfica con cierto parecido a la mentalidad de Manosque, mentalidad que él mismo conoció y sufrió. Así vio Giono la escena: “Dans toute la scène n° 24 il faudra que l’image soit très riche, que le metteur en scène joue avec la lumière, les voûtes, les couleurs, les détails (éventails, jupes, mains...)” (*PM*, a.c, séq. 24 bis, 12). Insistió sobre la superficialidad de este mundo de ricos presuntuosos, siguiendo su propia ideología. La sociedad moguereña que Jean Giono pinta presenta un gran parecido con la descripción del mundillo de Manosque en *Le Moulin de Pologne*. En ambos casos la ironía con la que Giono denuncia la mezquindad de los habitantes nos remite a sus propios valores:

L'essentiel n'est pas de vivre: c'est d'avoir une raison de vivre. Et cela n'est pas facile à trouver. Je sais bien qu'il y a des gens qui ont toujours *la grandeur à la bouche*, encore faut-il pour trouver une raison de vivre dans la grandeur, avoir les éléments de cette grandeur en soi ou autour de soi. En nous-même, il est impossible qu'il y en ait. Et je vais vous dire simplement pourquoi. Tout notre temps est pris par la recherche du nécessaire matériel. Plus que tout le monde, mais disons, si vous le préférez, comme tout le monde, il faut manger avant d'être vertueux. Neuf fois sur dix nous constatons que, pour nous emplir la bouche, il faut vider celle du voisin. À ce régime, celui qui porterait en lui les éléments de grandeur crèverait, la bouche vide, comme doivent mourir les plus faibles. Aussi bien ceux d'entre nous (et il y en a, hélas!) qui ont été dotés de certains éléments de grandeur s'empressent de s'en débarrasser, sinon ce serait un suicide. D'instinct, on va aux choses capables de nous conserver la vie... C'est pourquoi, en nous comme autour de nous, tout est petit. Et je vous garantis que, de cette façon, le monde va.... Il n'a qu'un défaut ce monde-là: manger n'est pas une raison suffisante, puisque la faim s'assouvit. Il faut trouver une raison qui ne s'assouvisse pas et se renouvelle. Voilà le secret de ce que des esprits trop indulgents pour eux-mêmes appellent cruauté (*MP*, V, 689-690).

El objetivo de su ironía es, por lo tanto, ridiculizar al conjunto de los habitantes de Moguer. Giono los vio como seres grises y sin personalidad, cuya forma de actuar carecía de toda sensibilidad e inteligencia. Así, en su adaptación cinematográfica de *Un roi sans divertissement*, Jean Giono quiso que todos los personajes secundarios fuesen vestidos de gris, de tal manera que formasen un colectivo uniforme e insípido. Así lo refleja una de sus indicaciones escénicas: "Note générale couleur: Tous les chasseurs, traîneaux, piétons, chevaux sont gris sauf Langlois, qui ne change jamais depuis le début du film, noir à reflet bleu et cheval noir. *Il est absolument indispensable de maintenir ce parti pris*" (*Roi, App.*, III, 1368). Cuando, al final de la película, Langlois

se suicida, Giono subrayará en el guión de la película: “De la porte ouverte du café, on voit Langlois, étendu dans la neige. Sa main tient encore le pistolet. Un demi cercle de paysans gris s’approche lentement de lui” (*Roi, App.*, III, 1396). Detrás de esta ironía, reconocemos la severidad y el pesimismo gionesco de finales de los años 40 respecto a la colectividad que considera incapaz de entender a un individuo excepcional, es decir, al ser fuera de lo común en el sentido propio de la palabra, como puede ser un escritor, un poeta o incluso un criminal. Su propia experiencia le había demostrado cuán difícil era ser distinto de los demás, opinar de forma libre sin seguir la corriente general. Esta amargura se ve reflejada en varios de sus libros e, incluso, en el guión de Juan Ramón Jiménez, donde la sociedad moguerense está tratada con el mismo desprecio que otras sociedades en otros de sus textos.

La ridiculización de la sociedad de Moguer es, por lo tanto, un tema recurrente en el guión cinematográfico de *Platero y yo*. Desde el principio, Giono describe a los habitantes de Moguer de forma satírica empezando por su nivel cultural, con vistas a contrastarlo posteriormente con los pensamientos de Juan:

C’est des types à Huelva! Ça pour les éclipses, ils n’en ratent pas une. C’est pas un trou comme ici. Ils ont un journal. Et les nouvelles, tu parles! Il y a trois jours qu’ils l’ont annoncée, l’éclipse. Ils sont renseignés, hé! Si on n’avait pas le journal de Huelva, on serait foutu de mourir sans le savoir (*PM*, a.c, seq. 45, 35).

Sus costumbres son también un tema de burla en el guión de Jean Giono:

Cris de coqs et de poules qu’on égorge. On ne les égorge pas. On les décore de noeuds de paille et de noeuds de rubans. Des basses cours toutes décorées, poules, canards, oies,

dindons, tous ces animaux empêtrés de paille, de rubans et de fleurs en papier sont très solennels. Une soeur clarisse qui attache un ruban bleu à la patte d'un pigeon. Elle le lâche. Il y a déjà en l'air plusieurs pigeons qui ont un ruban bleu à la patte. On décore des moutons, des chèvres, des chiens, des chats. Un petit gitan dépenaillé sort de son giron une souris blanche apprivoisée et lui passe un petit ruban au cou. Dans les balcons on a décoré les cages d'oiseaux. Un balcon complètement fermé et semblable à une cage est décoré. Il n'y a rien dedans qu'une femme. Une femme noire sur le seuil de sa porte. Elle décore avec des floquets de paille l'idiot (déjà vu au début). La femme noire procède avec l'idiot comme on a vu les autres procéder avec les animaux (*PM*, a.c, séq. 65-66, 49).

En estas acotaciones, Giono denuncia la forma de actuar de todo un pueblo, incluyendo al clero, representado en este caso por la monja, que participa, pase lo que pase, en las ridículas costumbres de una fiesta tradicional. Esta crítica está llevada al extremo cuando Giono describe al gitanillo como “dépenaillé”, o sea, “andrajoso” que, sin embargo, tiene a su ratoncillo arreglado para la fiesta con sus mejores adornos. El contraste que instaura la pobreza del niño gitano, empeñado en integrarse en las costumbres del pueblo que le margina, añade una nota trágico-cómica a la descripción.

En el marco de esta crítica irónica, Jean Giono vuelve a atacar de forma más feroz al clero, representado ahora por su más alto cargo en Moguer, el párroco, quien encarna a la vez poder y religión. Ya veremos que la religión es en sí símbolo de poder, dado que tiene un gran poder de convocatoria para reunir a todo el pueblo en torno a la vida eclesiástica. Esta influencia constante que ejerce sobre el conjunto de los habitantes empuja a Giono a subrayar la manipulación, a veces absurda que padece. Para ello, la ironía será su recurso crítico más frecuente. El aspecto físico del párroco y, más concretamente, sus enormes dimensiones, son el punto de partida de la visión

burlesca que Giono proyecta sobre él: “Le prêtre est un homme très gros et très grand” (*PM*, a.c, séq. 13, 4). A continuación, las situaciones en las que participa serán a menudo cómicas por sí mismas:

Le curé et ses servants dans les chemins. Il bénit les champs et les bêtres qu'on pousse devant son goupillon. Il fait très chaud. D'abord beaucoup de tenue. Puis il continue à faire très chaud. Gros plan du visage qui sue à grosses gouttes... Le curé de plus en plus ruisselant continue à bénir sous le soleil de plus en plus ardent. Le curé dénoue le lacet de son surplis pour se dégager le cou. Il envoie un de ses servants lui faire un chapeau avec des feuilles de figuier. Le curé enlève son étole et se met le chapeau en feuilles de figuier. Il retrousse le manches de son surplis. Il continue de bénir avec rage... Le curé, il a agrandi son chapeau en feuilles de figuier. Il continue à bénir mais il s'est peu à peu débarrassé de ses lourds ornements... Le curé boit à la régala. Entouré de figures réjouies, quelques cris de Ollé, Ollé... Le curé regarde le ciel. Un orage monte du côté de Palos. Le curé se dresse. Il se rajuste. Il ramasse la croix et le goupillon et le seau d'eau bénite comme s'il pliait bagage. Il s'en va sans jeter le moindre regard aux paysans qui continuent leur kermesse champêtre (*PM*, a.c, séq. 73-85, 49-50).

La evolución de la situación contribuye a ridiculizar cada vez más el aspecto físico del párroco hasta llegar a una actitud poco respetuosa, para con un miembro del clero: sentado debajo de un árbol bebiendo a voluntad. Sin embargo, lo que busca Giono es una crítica más constructiva del clero. Por eso, la última parte de esta descripción es la más dura y la más grave: el párroco huye, ante la amenaza de tormenta, sin preocuparse por acabar su tarea de bendición. Su egoísmo es tal que olvida cuál es su deber, mostrando así la poca importancia que le otorga a sus fieles. De nuevo, Giono mezcla aquí la ironía con un tema grave con el fin de denunciar unos



hechos que le parecen injustos sin dar, sin embargo, un tono demasiado trágico y panfletario a su discurso.

Por otra parte, la visión que Giono tiene y transmite del párroco de Moguer es, desde el principio del guión, la de un hombre fuerte caracterizado por un comportamiento violento: “Le prêtre est un homme très gros et très grand... Figure brutale, un de ces visages qui, même rasés de près, sont encore bleus de barbe... Le petit garçon s’approche du prêtre en rentrant la tête entre les épaules. Le prêtre le gifle brutalement” (*PM*, a.c, seq. 13, 4). Con esta descripción, Giono nos presenta un ser temido por su poder y por su forma de ser. A diferencia de otros personajes, su poder no reside en su fortuna sino en lo que representa. Tanto Juan Ramón Jiménez como Jean Giono insinúan que, en Moguer, para ser alguien o, por lo menos, para tener el reconocimiento de los demás, hay que poseer bienes considerables. En cambio, para el párroco es algo distinto. Si él representa la autoridad religiosa en el pueblo y los habitantes del pueblo son muy respetuosos hacia los asuntos religiosos, entonces a él lo respetarán. En cierto modo, utilizará la religión como escudo para actuar a su antojo. Juan lo define del siguiente modo en la secuencia 56: “Viens vite Platero, viens voir cet honorable fabricant de déserts” (*PM*, a.c, seq. 56, 41). En la expresión “honorable fabricant de déserts”, Juan resume los valores que mencionábamos anteriormente: “honorable” porque es respetado y porque tiene cierto poder sobre la gente del pueblo, “fabricante de desiertos” porque el resultado de su trabajo es infructuoso. Con esta expresión Juan pretende, de forma irónica, cuestionar la autoridad y el poder del párroco. La totalidad del diálogo entre los dos personajes se verá marcada por la ironía, que pondrá de relieve la poca simpatía que experimentan el uno por el otro. El párroco, ironizando sobre la actividad que desarrolla Juan al pasear a su burro, entabla la

conversación: “Ah bienheureux, Don Juan, ceux qui comme vous, gagnent leur pain à la sueur de leur front en promenant un âne sur les routes de Moguer” (*PM*, a.c, séq. 56, 42). Siempre en el marco de la ironía, las réplicas de ambos están bastante alejadas; mientras que el párroco se empeñará, tajante en sus respuestas y afirmaciones, en llevar la razón, Juan cuestionará los argumentos de su interlocutor demostrándole que su razonamiento no tiene fundamento y que confunde su oficio con su forma de ser. Así, todo el diálogo llevará la huella de la dualidad presente tanto en la obra original como en la adaptación: el pragmatismo de la autoridad frente a la poesía de los pretendidos soñadores que quieren disfrutar de las cosas sencillas que les ofrece la vida y la naturaleza. Con el fin de responder a su primer ataque, Juan, con cierto toque de impertinencia, le pregunta: “Qu’avez-vous donc semé don José, dans votre parfait jardin? De l’absynthe, de l’acanthé stérile ou trop d’oseille amère?” (*PM*, a.c, séq. 56, 42). Don José, demasiado preocupado por ejercer su autoridad, no percibe el doble sentido de los adjetivos que Juan elige, más bien para referirse a su tono y a su jardín que a la calidad de sus plantas... Por eso su respuesta no tiene otro objetivo que el de demostrar el gran poder que tiene sobre las cosas y la misión que tiene de dirigir las, de disciplinarlas, por medio de verbos de autoridad como ordenar: “Je ne sème pas: J’ordonne... J’arrache tout ce qui est un témoignage de désordre” (*PM*, a.c, séq. 56, 42). Juan intenta que el párroco recapacite, ridiculizando su actitud, ya que el objeto del ejercicio de su autoridad no son más que flores inocentes e impotentes: “Et cette fleur, don José, que vous étiez en train d’arracher de si bon coeur, vous aurait-elle mordu?... Car comment savoir si cette fleur est un désordre si la terre ne vous l’a pas avoué? Elle est belle cette fleur” (*PM*, a.c, séq. 56, 42). Para Juan la simple belleza natural es ya un motivo de respeto más que suficiente. Para el espíritu corrupto y retorcido del párroco,

la belleza sólo puede ser un engaño: “La beauté apparente du pêché est l’oeuvre de Satan, mon garçon” (*PM*, a.c, séq. 56, 42).

Bajo estas razones, Giono quiere poner de relieve lo nefasto del poder que corrompe a la gente, que la transforma haciendo de los hombres seres malvados y agresivos dispuestos a todo con tal de defender su posición y sus bienes. Así, en una anotación de su guión, Giono da testimonio de la agresividad del párroco de la siguiente manera: “Des enfants qui se poursuivent en riant traversent le fond du jardin de Don José. Celui-ci les aperçoit et furieux, se baisse et cherche sur le sol, autour de lui, quelque chose qu’il ne trouve pas” (*PM*, a.c, séq. 56, 42). Don José pierde el control y su agresividad se dispara hacia los seres más inocentes; después de las flores, las víctimas del párroco son unos niños que, con sus juegos, provocan la ira del párroco. Será Juan quien le mostrará, con “la palabra de Dios”, lo absurdo y equivocado de su actitud, cerrando el diálogo con una especie de moraleja que pretende colocar al párroco en su sitio y que impregna la conversación de una connotación fabulística: “Ne cherchez pas, don José. Votre jardin est si parfaitement ordonné que vous n’y trouverez pas la *première pierre* pour jeter sur ces enfants... Dieu n’a pas créé la terre nue, don José. Il l’a revêtue d’un grand désordre de plantes et d’un grand luxe de fleur” (*PM*, a.c, séq. 56, 42).

La importancia de las posesiones, de la propiedad, como prueba de valía personal es omnipresente en el guión de *Platero et moi*. Como ya hemos visto, los personajes más cercanos a Juan están también condicionados por este afán de poseer, de ser importantes. Hasta Aglaé, la criada de su abuela de toda la vida, le da importancia a la riqueza y a la pobreza. Reflexiones sobre la propiedad, como en el caso de la secuencia 58, nos dan a entender el esquema mental de Aglaé, influida por la presión

social y el “qué dirán” de los vecinos. El objeto de la discusión es una vasija grande que Aglaé pretende cambiar de lugar, según ella, por motivos prácticos, pero en el fondo se trata realmente de una maniobra para apropiársela. Cuando Juan propone dejarla en la acera, Aglaé se niega y toda su argumentación gira en torno a la posesión personal: “Pour qu’on nous la vole!... Dans la rue elle serait à n’importe qui.... Moi je la mettrais dans la cour” y Juan le responde “Mais la cour est à nous” (*PM*, a.c, séq. 58, 45). Aglaé quiere, como cualquiera en Moguer, defender lo que es suyo y protegerlo de los envidiosos y ladrones. Las palabras de Aglaé denotan la poca confianza que existe entre los vecinos de Moguer, la importancia de la apariencia, de los bienes visibles (Aglaé añade: “Ni dedans, ni dehors”), pero también el recelo que sienten por estos objetos que son, en cierto modo, símbolos evaluadores de su categoría social.

Esta mentalidad moguerense también se ve reflejada en las charlas que la misma Aglaé mantiene con sus vecinas. En Moguer, participar en los acontecimientos sociales e integrarse en las costumbres locales son también condiciones esenciales para ser considerado uno de los suyos y, de ese modo, no ser apartado de la comunidad. De ahí la preocupación de las vecinas de Moguer por la participación de Juan en las fiestas de Montemayor: “Il y a une ferrade à Montemayor. Est-ce qu’il va y aller?” (*PM*, a.c, séq. 96, 56). Ellas conocen y comprenden cómo funciona la sociedad de su pueblo, saben que si no participa en estas fiestas no tiene futuro posible en Moguer. Por eso, cuando Aglaé pregunta por qué es tan importante que vaya a Montemayor, ellas contestan: “Parce qu’on aime beaucoup Don Juan... Parce que c’est beau un homme qui va à la ferrade... Il n’y a pas de monde sans ferrade. On aimerait bien qu’il s’en rende compte. Dis-lui qu’il y aille” (*PM*, a.c, séquence 96, 56). Tanto Juan Ramón en sus poemas, como Jean Giono en el guión, nos dejan entender que el protagonista es un hombre

bastante guapo apreciado por las mujeres. Este privilegio es el que provoca este intento de “salvación” por parte de sus vecinas. Quieren protegerlo de una eventual marginación por parte del pueblo: el universo de los hombres. Sus motivos son de peso, ya que parece que de estas fiestas de Montemayor depende hasta el funcionamiento de las relaciones: “Il n’y a pas de monde sans ferrade” (*PM*, a.c, séquence 96, 55).

Tenemos la sensación de que las fiestas de Montemayor se convierten en una especie de evaluación de la parte masculina del pueblo, para aceptar o rechazar a Juan. Por eso las vecinas quieren que Juan entre en el juego social, para no verse condenado para siempre. Juan decide participar en estas fiestas de Montemayor pero entendemos que por motivos distintos: por deseos de buscar distracción, por amor a los animales y, en particular, a los caballos. Sin embargo, Platero, inseparable de su amo, no lo entiende de esta manera. No acepta ser sustituido, aunque fuese por sólo un día, por un caballo. No entiende que Juan participe en esta fiesta que no encaja en absoluto con su forma de ser. Platero, que sigue a su amo en contra de la voluntad de éste, padece la crueldad del mundo animal, similar a la del mundo humano: “Les chevaux hennissent et ruent contre l’âne. Il pousse un cri... Platero est dans le fossé” (*PM*, a.c, séq. 99, 58). La caída de Platero hace que Juan se preocupe por su amigo, sensible al desprecio que acaba de padecer, tanto por su parte como por la de los caballos. Juan entiende que Platero se ha sentido herido y, a pesar de los consejos de su amigo Fernando: “Laisse le. Il s’arrangera bien pour rentrer. Il n’est pas mort” (*PM*, a.c, séq. 99, 58), Juan demuestra, una vez más, ser distinto a sus vecinos por su generosidad, por su cariño y su amor, por su sensibilidad y su atención, así como por su fidelidad en la amistad con su burro.

Como vamos observando, los asuntos monetarios son una constante en la vida mogueña; siendo una de las bases de la mentalidad de este pueblo, marcan la

diferencia entre los hombres, cuyas vidas giran a su alrededor y las de los demás. Juan disfruta de la vida, de la naturaleza y pretende que los seres que le rodean hagan lo mismo. Por eso, sus primeros pensamientos nunca se orientan hacia los asuntos económicos sino hacia sentimientos más puros y auténticos. Cuando Platero se enamora, Juan es feliz y quiere ayudarlo en todo a conseguir este amor que él tanto anhela: “Platero veut grimper le talus. Juan le rejoint et regarde au-delà du talus. Au milieu de la prairie, un âne au piquet tire sur sa chaîne en direction de Platero. Il brait. Platero brait. L’âne de la prairie tire davantage sur sa chaîne... Juan aide Platero à escalader le talus... Platero a escaladé le talus. Il court vers l’ânesse” (*PM*, a.c, séq. 107, 65). Juan se enternece ante esta escena y siente algo de envidia de estos amores animales tan naturales y espontáneos: “Une ânesse! Une amoureuse qui ne se croit pas obligée de cacher son désir” (*PM*, a.c, séq. 107, 65). Sin embargo, en medio de esta tierna escena, irrumpe de nuevo el tema económico por parte de las dueñas de la burra. En un primer momento se preocupan y preguntan: “J’ai cru que c’était fait... Je me suis dit: c’est trop tard... Il vous a échappé” (*PM*, a.c, séq. 107, 65). Pero ante la respuesta de Juan: “Vous n’avez pas vu? Je l’ai aidé à escalader le talus” (*PM*, a.c, séq. 107, 66), no pueden entender que tenga motivos sentimentales y lo relacionan directamente con asuntos de dinero: “C’est donc vrai? Que vous n’avez plus d’argent, Don Juan... Vous vouliez qu’on vous paye la saillie?... Vous vouliez des sous?” (*PM*, a.c, séq. 107, 66). Las reflexiones de estas mujeres confirman dos aspectos de la mentalidad moguerena que ya hemos mencionado. Por un lado, la falta de intimidad y la presencia permanente del cotilleo que permite a cualquiera enterarse de la vida de los demás; de ahí el conocimiento por parte de estas mujeres de la mala situación económica de Juan. Por otra parte, no consiguen ver en el comportamiento de Juan otra justificación que la

económica. Todo gira, para ellas, alrededor del dinero, lo cual nos confirma que los sentimientos que Juan experimenta son algo extraordinario en un pueblo como el suyo donde el materialismo de las personas y de las almas es tal, que no consiguen alejar sus pensamientos del beneficio pecuniario, para disfrutar de los verdaderos valores de la vida. Giono nos recuerda la fuerza y el predominio de esta mentalidad cuando, al final, Platero y su amo tienen que renunciar a la ternura y al amor y marcharse sin que Platero haya podido consumir su relación amorosa. Juan, entristecido por el rumbo de la sociedad, lo lamentará: “Pauvre Platero privé d’amour par la cupidité des femmes”.

La injusticia social implica que junto a la riqueza haya pobreza y, en este sentido, el mundillo codicioso de Moguer no es una excepción. Como en el caso de la enfermedad, los seres más afectados por esta desgracia serán los niños. Juan Ramón y, por consiguiente, Jean Giono resaltan, de ese modo, con más énfasis la crueldad de esta sociedad, cuya avaricia le impide compartir, dejando a un lado a los que no pudieron o no supieron aprovechar las oportunidades.

La pobreza en el mundo infantil aparece con dos caras. La primera es la de los niños que realmente pasan hambre, que esperan la furgoneta diaria del panadero para intentar atrapar algunas migas. “Aux cris, les femmes sortent sur le pas des portes. Le garçon boulanger distribue son pain. Les enfants, alors, agiles comme des hirondelles vont mendier le pain de porte en porte. Ils mangent tout de suite avidement les morceaux de pain qu’on leur donne” (*PM*, a.c, séq. 119, 92). La rapidez y la ansiedad con la que devoran el pan muestran el grado de penuria de estos niños. La caridad que genera en los demás el hecho de verles recoger las migas, es lo único que les queda en esta sociedad donde no hay sitio para ellos. La promesa de algo más que pan les lleva a aceptar cualquier tipo de faena, aunque no sea lo más apropiado para su edad: “Vous

allez m'enlever ce fumier et le porter à mes choux. Et vous mettez de la paille propre. Après vous aurez le fromage”.

La otra cara de la pobreza es su utilización como objeto de burla. Es el caso de los tres niños que juegan a ser mendigos en el capítulo III del libro de Juan Ramón. Esta actitud nos parece casi indecente si tenemos en cuenta la verdadera necesidad de los niños de los cuales hemos hablado anteriormente. Estos últimos representan la ironía, la intolerancia de todo un pueblo que, no contento de disponer de bienes materiales, se burla de la desgracia de los demás y es cínico y orgulloso. El orgullo es quizás lo más indecente del asunto. Cuando Juan, a la vista de estos mendigos “de mentira”, quiere entrar en el juego, la reacción de los niños es de lo más inesperado: “Vous pouvez vous les garder, vos sous. Mon père est plus riche que vous. Lui, il a un cheval!... Le mien a un fusil a deux coups... Le mien a une montre en argent avec une sonnette dedans” (*PM*, a.c, séq. 125, 103). Lo que comienza como un juego termina con una representación real del espíritu muguereño, su empeño en demostrar a toda costa su prepotencia. De forma arrogante los niños insultan a Juan y Platero. El primero de ellos no duda en comparar a Platero con el caballo de su padre, el segundo lo amenaza cuando le advierte que su padre posee una escopeta y, por último, el tercero da muestras de su superficialidad al describir el reloj de plata de su padre. Son la triste prueba de una mentalidad hereditaria que parece condenar la armonía entre todos los habitantes de un pueblo, dejando paso al aislamiento y a la soledad de los seres distintos, pobres o desinteresados por tales asuntos.

La avaricia es, por lo tanto, otro de los rasgos estrechamente relacionado con el dinero o, en el caso que nos interesa, con la propiedad privada. Este afán de poseer, de conservar, de no perder, lo vemos reflejado en varios episodios del guión, pero uno nos



llama particularmente la atención. En el episodio del robo de las rosas, la actitud del dueño del rosal, nos parece casi ridícula siendo el objeto del dilema unas flores, más concretamente, unas rosas blancas. Ciertamente es que la situación geográfica de Moguer conlleva fuertes calores estivales, por lo que se le da un gran valor a las plantas cultivadas en un ambiente de cierto frescor. Sin embargo, la posesión de un rosal constituye un valor económico tan relativo, que nos cuesta entender la actitud de su propietario. Su ira y su indignación sólo tienen explicación relacionándolas con el recelo moguerense. Esta falta de confianza, asociada al afán de poseer, son los únicos motivos que empujan a este hombre a actuar como lo hace. No se trata, en efecto, de un amor especial por las rosas, ni siquiera por la botánica, sino de la sensación de ser dueño de algo único que no pertenece a nadie más, a pesar de ser un elemento salvaje y natural: “je n’aime pas les roses. Ça vous épate! Eh bien c’est comme ça. Je n’aime pas les roses, mais c’est le seul endroit de tout ce foutu bled à cinquante kilomètres à la ronde où il y a des roses. Alors, je ne les aime pas mais j’y tiens. Et je voudrais qu’on se foute bien ça dans le ciboulot” (*PM*, a.c, séquence 177, 148). La agresividad de sus propósitos y el vocabulario que emplea son pruebas de su bajo nivel cultural, lo cual indica que esta mentalidad de Moguer puede actuar en cualquier capa de la sociedad, poniendo siempre de manifiesto la misma avaricia de posesión que elimina de raíz la posibilidad de compartir. Este hombre posee, no le importa lo que posee; lo que es fundamental para él es el hecho de poseer en exclusividad un producto único. Esto le proporciona la ilusión de ser alguien entre la muchedumbre, ya que se destaca por lo que tiene en su jardín, y lo que más parece satisfacerle es la envidia que pueda provocar entre sus vecinos. Las rosas son su riqueza, no por su belleza sino por lo escasas que son y lo caras que podrían llegar a ser.

Por consiguiente, la marca social del dinero está siempre presente a lo largo de todo el guión. Permite mantener una actitud todopoderosa que hace de las personas con bienes seres inalcanzables. La falta de escrúpulos viene entonces a añadirse al comportamiento despectivo, altivo y corrupto. La muerte del perro de Aguedilla es, en el guión de Giono, una prueba del elevado grado de crueldad que puede llegar a alcanzar la gente ambiciosa con el fin de conseguir sus objetivos. Para la escritura de esta secuencia, Jean Giono se inspiró del capítulo XXVII del libro de Juan Ramón; “El perro sarnoso” nos cuenta el triste final de un perro con sarna que no encajaba ni en el mundo animal, por ser demasiado débil, ni el mundo de los humanos, por ser demasiado feo. Lo acaba matando un guarda que pronto se arrepiente dándose cuenta de la crueldad del asesinato. La crueldad forma parte, por lo tanto, de los dos relatos, el de Juan Ramón y el de Jean Giono. Sin embargo, si la historia de Juan Ramón está más bien orientada a demostrar el rechazo de los seres diferentes en Moguer, la secuencia de Jean Giono va más allá. En esta secuencia del perro sarnoso, el perrito ya no es un perro cualquiera, sino que pertenece a Aguedilla, personaje central en el guión de Jean Giono. De esta manera, el cariño que experimenta el lector-espectador hacia el perro es aún mayor. Lo conoce bien por haber seguido sus aventuras a lo largo de todo el desarrollo del guión. Por otra parte, su muerte se ve justificada por las maniobras de comercio clandestino que practica el alcalde de Moguer durante la noche. Quiere eliminar de ese modo cualquier tipo de problema que pudiera obstaculizar estas actividades nocturnas. Tenemos, por lo tanto, dos temas en una sola secuencia: la crueldad y el dinero, que van asociados frecuentemente. En esta secuencia tomamos conciencia del gran poder que otorgan la posesión de bienes y la notoriedad en un pueblo como Moguer. En efecto, para llevar a cabo sus planes, el alcalde no duda en sembrar el pánico entre la población,

afirmando que el perro tiene rabia: “L’institutrice ferme violemment la fenêtre. Le tambour reprend. Les enfants ont peur ou plus exactement exagèrent leur peur. Et elle s’essuie le visage avec le torchon du tableau” (*PM*, a.c, séq. 139, 120). Además, amenaza al veterinario para que le firme los papeles necesarios para la ejecución del perrito inofensivo. Su actitud es categórica y no da lugar a réplica: “Je te dis qu’il a la rage... Signe... Tu n’as pas le travail qu’on te donne... J’ai de grandes écuries. Je peux me payer le luxe de perdre deux ou trois mulets coup sur coup... Qu’on aurait mal soignés, soit-disant. Ça frappe les gens... Il a la rage. Signe qu’il a la rage. C’est tout ce que je te demande” (*PM*, a.c, séq. 136-140, 121-122).

Los episodios que acabamos de relatar son los que más llaman la atención pero no podemos olvidar los pequeños detalles que hacen que la presencia del dinero sea constante, que actúe en cierto modo como telón de fondo. Es el caso, por ejemplo, de las diferencias que se establecen en cualquier sitio -en la calle, en un bar- donde las sillas llevan la marca de sus dueños, donde los “ricos” no se sientan en los mismos lugares que los “pobres”:

Sur le trottoir, devant le café éclairé à l’intérieur, il y a des tables, des chaises et une société d’hommes attablés qui boivent. D’autres hommes sont assis simplement devant le café. Ils n’ont pas de tables devant eux, ils ne boivent pas: ce sont des notables, ils étalent des ventres barrés de chaines de montres. Ils ont les mains croisées sur la poignée de leurs cannes” (*PM*, a.c, séq. 124, 99).

La metáfora que utiliza Giono para resaltar su opulencia, “ils étalent des ventre barrés de chaines de montres”, insiste, además, en la actitud que tienen estos “notables”

ante su pueblo. Su posición social les permite ser los espectadores del desarrollo de la vida del pueblo, siendo, en cierto modo, los jueces, los árbitros de la sociedad moguerense. Su actitud física lleva consigo cierto desprecio: están sentados, apoyados sobre su bastón, mirando a los demás, lo que les coloca muy por encima del resto de los habitantes de Moguer. Son los que manejan el dinero, los que alimentan esta mentalidad que gira en torno a la riqueza y al poder. Del mismo modo, las mujeres utilizarán los atuendos y presumirán de ellos para revelar la importancia de su posición social. Al tener dinero, pueden permitirse cualquier cosa, mientras que cuanto más modesta es su condición, más reservadas se mostrarán en público:

Des gens traversent la place de droite à gauche. D'abord trois femmes, plutôt mûres mais très bien faites et ayant monté en épingle ce qu'elles ont de bien fait... Elles se vérifient l'une l'autre, comme les femmes qui ont fait toilette de compagnie pour aller ensemble à quelque fête: une arrange la corbeille de son corset dans laquelle ses gros seins nus sont étalés, l'autre place ses hanches dans sa gaine, l'autre arrange sa coiffure (*PM*, a.c, séquence 129-4, 110-4).

El atrevimiento de las mujeres es, por lo tanto, proporcional a su importancia social; por eso, cuando Giono describe la actitud de una simple costurera, nos muestra un comportamiento totalmente opuesto: “La femme hésite, regarde autour d'elle, inquiète... Derrière Platero, marche la mère de la petite fille, de plus en plus gênée qui s'efforce de ne pas attirer l'attention sur elle... Celle-ci confuse, entre très vite dans l'église” (*PM*, a.c, séq. 127, 109). La humildad de esta mujer es llevada a tal extremo que nos produce la sensación de que quiere desaparecer con el fin de evitar las múltiples miradas de su vecinos que, inevitablemente, la juzgarán por su comportamiento.

Al elegir el dinero como elemento diferenciador, Jean Giono no hace más que confirmar sus ideas respecto a la sociedad de consumo y a la corrupción del ser humano. Rechazaba el progreso que representaba para él la mediocridad del hombre en medio de la inmensidad de la naturaleza:

Je considère que l'homme est très peu de chose, minuscule, très peu. Son intelligence est très peu de chose, que ce qu'il a découvert, même avec les découvertes des cinquante dernières années, c'est très peu de chose. C'est infime. Ça n'a de valeur que par rapport à nous, et ça ne nous paraît grand que parce que nous sommes infiniment petits. Par rapport à l'univers, c'est zéro multiplié par des milliards de zéro, c'est zéro. Une espèce de petit frémissement sur une gelée glacée (Carrière, 1985: 171).

Así, la parte de su obra llamada “paysanne” puede considerarse en su conjunto como un total rechazo a nuestra civilización, a nuestra sociedad. La mayor parte de sus personajes no viven ni siquiera en un pueblo. La aldea de *Colline* está en ruinas, así como la de *Regain*, que está abandonada. Las cuatro granjas de *Que ma joie demeure* están diseminadas en una llanura que parece aislada del resto del mundo. Lo único que sabemos de los personajes de *Le Chant du monde* es que están instalados cerca de un lago, de igual modo que los de *Batailles dans la montagne* viven en un valle inundado por el desmoronamiento de un glaciar. Ulysse, heroe de *Les Grands Chemins*, corre por los bosques, apartándose de las ciudades, al igual que Angelo. Cuando algunos viven en ciudades, están apartados, reclusos en algún sitio, como en *Le chant du Monde* o *Le Hussard sur le toit*. Así, *Mort d'un personnage* se desarrolla en un hospicio para ciegos, representación perfecta de un mundo aislado dentro de una gran urbe, Marsella. A menudo también, el personaje principal es un extraño, condición que representa en sí

misma una forma de aislamiento. Muchos de éstos son personajes errantes de los cuales no conocemos su procedencia, como en *Jean le Bleu*, como Bobi en *Que ma joie demeure*, Saint-Jean en *Batailles dans la montagne*, Langlois en *Un Roi sans divertissement* o Julio en *Le voyage en calèche*. Robert Ricatte (1982: 291) escribe al respecto:

Giono adore les errants: on ne s'étonne pas d'ignorer presque toujours d'où ils sortent et souvent où ils vont; ces deux formes de lagunes extra-diégétique ne sont pas sans effet, et en particulier les marginaux des nouvelles de Giono exercent sur notre imagination le pouvoir commun à tant de personnages de récits courts, du seul fait qu'ils ne font que passer un instant.

Así, la mayor parte de sus novelas acaban con la marcha de estos personajes:

L'errant s'en va, et souvent aussi mystérieusement... La vocation de Giono est celle du solitaire, et ces sorties de l'errant sont autant de satisfactions qu'elle se donne, mais en même temps, dans ce qu'elles ont de triste, elles préfigurent la vacance de la création: Giono vient du néant pour entrer dans une histoire, il se donne à cette famille de personnages et il quitte son livre comme un vagabond s'en va (*NO*, I, 36-37).

Estos grupos, que Jean Giono describe, se forman por casualidades del destino y se incorporan a sociedades inestables o en descomposición. No dejó nunca de criticar nuestra civilización y lo ilustró en varios de sus libros. En *Un de Baumugnes*, Angèle se corrompe por querer seguir a Louis, que viene de la ciudad. En otros libros, no pierde ninguna oportunidad para burlarse de los intentos de organización social. En *Le Hussard sur le toit*, las medidas sanitarias, las cuarentenas y el avituallamiento

organizados para intentar luchar contra la epidemia de cólera, no resultan nada eficientes. A esta permanente crítica podríamos añadir los sueños del autor, que imagina un París invadido por los árboles en *Solitude de la Pitié*,

Viens, venez tous; il n'y aura de bonheur pour vous que le jour où les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'obélisque et courber la tour Eiffel; où devant les guichets du Louvre on n'entendra plus que le léger bruit des cosses mûres qui s'ouvrent et des graines sauvages qui tombent; le jour où, des cavernes du métro, des sangliers éblouis sortiront en tremblant de la queue (*SP*, I, 526).

Se trata de un sueño que se repite a menudo en varios de sus primeros libros.

Por eso, en sus ensayos *Les Vraies Richesses*, *Le Poids du Ciel* o *Triomphe de la Vie*, sus acusaciones van acompañadas de una ideología que propone un gran compromiso con los valores de la tierra, que se opone de forma constante a la corrupción de la sociedad:

Je chante le balancement des arbres; le grondement des sapins, dans les couloirs de la montagne; les vastes plaines couvertes de forêts et qui, en haut de la colline, ressemblent à la mer, mais qui s'ouvrent quand on descend avec leurs étranges chemins d'or vert, leur silence, la fuite des belettes, l'enlacement des lierres autour des chênes, l'amour qui lance les oiseaux à travers les feuilles comme des palets multicolores; les plages de sable où les chevaux sauvages galopent dans un éclaboussement de poussière et d'eau, la pluie qui passe sur les pays, l'ombre des nuages, les migrations d'oiseaux, les canards qui s'abattent sur les marais, les hirondelles qui tournent au-dessus du village, puis tombent dans la grêle, et les voilà dans les écuries à voler sous le ventre des chevaux; les flottes de poissons qui descendent les rivières et les fleuves, la

respiration de la mer, la nuit tout ensemencée d'étoiles et qui veut cent milliards de siècles pour germer (*EV*, III, 204).

les fleuves se cachent dans la boue des usines. Les estuaires salissent la mer. Les mouettes lourdes d'eau grasse viennent écraser contre les falaises leurs têtes aveugles noires comme du goudron (*Poids*, VII, 338).

Chaque fois qu'on s'approche d'un homme de la terre, il y a dans le regard, dans le geste, le lent mouvement des pas, la houle des épaules, une puissance magnétique qui nous frappe au creux de la poitrine. Tout est précis chez eux. Tout est à la mesure de l'instant. Tout est en regard, geste et mouvement... Cela vient au bout du compte et tout simplement de ce qu'il vit sa vie normale, la vie pour laquelle, lui et nous, sommes nés. Une sombre force monte de la terre, les emplit et les instruit. Le poids du ciel est là sur leurs épaules avec son équilibre. La pluie, le vent, l'orage chantent à leurs oreilles les enseignements sacrés... Tout, tout l'enseigne, lui parle, le dirige, le fait! Le fait homme (*EV*, III, 102).

Giono no centra su crítica en un régimen político en particular ni en un modelo económico en concreto; Giono reprocha a la sociedad su corrupción, la que ejerce sobre el hombre: "Le devenir humain était représenté comme une ligne droite imperturbablement dardée vers quelque inconnaissable hauteur sans air ni lumière et quiconque prétendait regarder humblement les fleurs de la terre était considéré comme l'assassin des véritables gloires humaines" (*TV, Récits et Essais*, 671).

Si le gustó *Platero y yo* fue probablemente porque encontró en él estos valores que tanto deseaba y defendía: la grandeza de la naturaleza frente a la codicia y la pequeñez del hombre. En Moguer, como en Manosque, la envidia constituye un factor dominante y la búsqueda de la felicidad consiste esencialmente en enriquecerse hasta el



punto de poseer más que el vecino. En *Noé*, al igual que en otras de sus obras, denunciará esta asociación de sentimientos “despreciables” que representan la avaricia y la envidia:

Tout tournait autour de cette maison. Tout: le rouement des champs, l’orient des labours, des lavandes, des vergers, l’enlacement des chemins, des sentiers et des pistes; la prodigieuse *avarice* de l’empereur de ce territoire avait même *ramassé* autour de lui le ruissellement des eaux, les lignes de plus grande pente, l’affleurement des bancs de rochers, l’ondulation érodée des crêtes; l’Ouvèze elle-même, domestiquée, semblait n’être née que pour venir ici servir d’abreuvoir aux bêtes domestiques, le lit du vent charriait manifestement les vols de grives vers les postes à feux de cet empire, et, tout autour, l’horizon n’était que la ligne unissant les points d’où l’on pouvait apercevoir cette maison capitale... L’empereur, si je fais tant que de dire: il était comme ci, il était comme ça, je ne vais pas faire long feu: il va me *ramasser*, comme il a ramassé tout le reste (*Noé*, III, 671-672).

Para Giono, estas costumbres “despreciables”, que tanto le habían hecho sufrir, volvieron a salir a la superficie a lo largo de su viaje a Moguer y entendió entonces que sus puntos comunes con Juan Ramón eran numerosos. Giono quería una felicidad pura, llena de autenticidad, de riqueza, pero de verdaderas riquezas, de sus “*vraies richesses*”; una felicidad que no excluye a nadie, que se abre al mundo en vez de cerrarse sobre sí misma. Una felicidad que el hombre tiene que buscar sin cesar a lo largo de toda su vida y que es preciso alimentar constantemente. Una felicidad de la cual decía: “*Vous n’imaginez pas comme tout est fait pour le plaisir. Il ne faut rien dédaigner. Le bonheur est une recherche. il faut employer l’expérience et son imagination. Rien ne paie de façon plus certaine*” (*VI, VII, 577*).

La imaginación es una palabra clave en la obra de Giono, en su escritura y en la vida de sus personajes; imaginación que le permite distanciarse de la realidad para crear el universo gionesco, propio y único; imaginación que llamará también su atención en los poemas de Juan Ramón, en las metáforas de Juan, en los niños que le rodean y en la vida que quiere construir. Por eso, la imaginación será otro de los hilos conductores del guión de Jean Giono, porque consideraba que era un factor fundamental para la conquista de la felicidad de cada uno. De ese modo, el bienestar social no es más que otro invento superficial para intentar conseguir una felicidad engañosa, falsa y barata, porque “les grandes machines qui font du bonheur un produit manufacturé ne livrent finalement que de la camelote” (Giono, 1976: 127).

Moguer representará entonces, para Jean Giono, el marco de la soledad del poeta andaluz, que vive al margen de la vida social de su pueblo y que se aleja cada vez más, a renglón seguido de algunos acontecimientos de su vida personal: la muerte de un ser querido y la ruptura de su relación sentimental. De ahí el calificativo de “loco” que le atribuyen los demás habitantes del pueblo: “Cuando yendo a las viñas, cruzo las últimas calles, blancas de cal con sol, los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos, fuera de los harapos verdes, rojos y amarillos, las tensas barrigas tostadas, corren detrás de nosotros, chillando largamente: - ¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!” (PY: VII, 98). Por ser diferente lo consideran loco y de ahí toda la mezcla de real e irreal que se da tanto en el libro como en el guión. La norma la establecen los que juzgan y lo que constituye la realidad para unos es lo irreal para otros y viceversa. Los locos acaban siendo los que menos lo parecen. En el último capítulo de su introducción de *Platero et moi*, Giono expresa esta sensación de “sentirse distinto”, de llevar una vida al margen de los demás. Su experiencia en Moguer le revela los sentimientos de Juan Ramón y los de la gente de su

pueblo a través del trato que él mismo recibe y de su forma de experimentarlo. Él también sintió que lo miraban como un loco por no llevar la misma forma de vida que los demás, por tener otras inquietudes, por interesarse por aspectos de la vida moguerense que a nadie interesaban. Jean Giono quiso dejar constancia de ello en su guión y por eso se dedica, en las primeras secuencias, a demostrar en qué es diferente Juan, el protagonista, del resto de la sociedad que le rodea. Así, podremos seguirlo a lo largo del guión sabiendo dónde nos quiere llevar. Siguió los pasos de Juan Ramón, recorriendo los lugares que él recorrió, oliendo las flores que él olió, buscando los rincones escondidos que él encontró. Por todo ello lo consideraron loco al igual que hicieron con Juan Ramón:

Il suffit d'un rien pour qu'on vous appelle fou à Moguer. J'étais fou parce que j'avais regardé par dessus le mur... Mais les vrais fous ou les vraies folles (j'en connais cinq ou six) qui déambulent quelquefois en liberté, on les appelle cérémonieusement par leurs prénoms *señor*, quelquefois quand on est très familier avec eux on leur donne de *señora*, et même du *don*. Ceux-là se coiffent de marmites ou de casseroles, relèvent leurs jupes sur leurs têtes, mangent des vers de terre, courent à perdre haleine, les mains tendues vers des objets qu'ils imaginent, s'enduisent de salive comme s'ils allaient être obligés de passer par des trous de serrure, battent des ailes en marchant, piquent des têtes sur les pavés en croyant que c'est la pleine mer et, en général, vivent nettement au dessus de leurs moyens terrestres (*VE*, VIII, 882).

#### 4.9 AGUEDILLA: PERSONAJE CLAVE

El guión de Jean Giono da la vuelta a la realidad, resaltando a los personajes más marginales del pueblo de Moguer y eligiendo como motor de su historia a la mujer a quien Juan Ramón dedicó la primera edición de *Platero y yo*: “A la memoria de

Aguedilla la pobre loca de la calle del sol que me mandaba moras y claveles” (PY: 87). Al igual que Juan Ramón, Jean Giono parece muy atraído por esta mujer, símbolo de la injusticia y de la crueldad de los hombres. Juan Ramón escribe “pobre loca” como si comprendiese la situación de esta mujer, en el fondo muy similar a la suya; marginados los dos, incomprendidos por sus semejantes, buscan refugio en un mundo paralelo que ellos mismos se construyen para alejarse de esta sociedad que no les entiende y a la que ellos no entienden. Cuando en el guión de Giono, Juan, aludiendo al comportamiento de los habitantes de Moguer, constata: “Ils ont autant besoin de respect que ce qu’ils ont besoin de pain, mon petit vieux. Et même dans les endroits où il n’y a plus de pain, il y a toujours moyen d’obtenir du respect. Il y a même deux moyens. Le plus simple est de tuer... L’autre moyen, mais nous sommes seuls à le penser, c’est d’aimer” (PM, a.c, séq. 129-7, 110-6), establece diferencias entre él y el resto de la comunidad moguerense. Esta separación es la que hace que, de forma constante, nos encontremos, tanto en el libro de Juan Ramón como en el guión de Giono, con dos universos opuestos, con dos formas de enfrentarse a la vida, con dos visiones del mundo. A continuación, al descubrir en la playa una señal de esperanza: “des roses plantées dans le sable dessinent une arène. Au centre de cette arène, plantées côte à côte, deux roses, une blanche, une rouge, et à côté des roses un petit chardon” (PM, a.c, séq. 129-7, 110-6), Juan añade: “Nous ne sommes pas les seuls à le penser” (PM,a.c, séq. 129-7, 110-7), reconfortándose así con la idea de no estar totalmente aislado entre tantos “extraños”. Más adelante sabremos que Aguedilla es la autora de la pequeña obra de arte de la playa y que por ello, en cierto modo, comparte los sentimientos de Juan, ya que ella misma los experimenta y, por consiguiente, los entiende.

Por ello, Jean Giono, basándose en la dedicatoria de Juan Ramón, la elige como pilar para su transposición al cine; Aguedilla será, al igual que Juan y Platero, la que nos guiará por las calles de Moguer, por los sitios más insólitos, descubriendo los tesoros más preciados, como la rosa blanca que le regala a Juan por medio de Platero: “Juan s’agenouille près de Platero. Il va le caresser. Soudain, il découvre, plantée dans la crinière de l’âne, une très belle rose blanche” (*PM*, a.c, seq. 164, 135). En el guión de Giono, Aguedilla ya no es la loca del pueblo sino todo lo contrario. Parece ser que es la única con la sensibilidad suficiente para entender al poeta, para comprender sus aspiraciones, sus sueños, sus sentimientos. Los tres, Juan, Platero y Aguedilla, se mueven en el mismo universo, paralelo al del resto de la gente de Moguer. Jean Giono quiere destacar en su adaptación cinematográfica esta soledad en la que se encuentran los tres, frente a los juicios y prejuicios de la sociedad. Nosotros no vemos a Aguedilla como a la loca del pueblo; Jean Giono nos la retrata como una persona dulce, romántica, atenta y cariñosa con Platero. Sin embargo, Giono nos recuerda, a través de los diálogos de su guión, que ésta no es la realidad, que en Moguer Aguedilla es la loca del pueblo:

La folle! La folle! Et puis ils fonçent dans l’ombre. Il y a une courte lutte sauvage. Aguedilla surgit de l’ombre a demi couverte par la pèlerine qui tombe. Elle se met à courir. L’un des gamins montre aux deux autres ses doigts qui ont retenu quelques longs cheveux noirs. Ils se lancent à la poursuite d’Aguedilla. Autre rue pavoisée et déserte. Aguedilla poursuivie. Tout en courant, les gamins ramassent des pierres. Ils les jettent sur Aguedilla... Aguedilla est atteinte dans le dos, car elle a un grand sursaut qui la tend en arrière. Elle trébuche, se touche le dos, mais reprend sa course (*PM*, a.c, seq. 125, 105).

Al leer el guión, Aguedilla se nos presenta como una víctima más de la crueldad de la sociedad, al igual que algunos niños y animales.

#### 4.9.1 Aguedilla-Mamèche

La presencia de Aguedilla en el guión de Jean Giono será constante, pero su aparición se hará de forma progresiva. A lo largo de toda la adaptación, su presencia nos será transmitida con cierto misterio; de hecho, su cara no se descubrirá hasta el final. Giono, haciendo uso de determinados recursos cinematográficos como el juego de luces y sombras, logrará rodear al personaje de Aguedilla desde el principio de un halo de misterio.

Esta presencia misteriosa nos recuerda a otro personaje de Jean Giono. En efecto, en *Regain*, nos aparece Mamèche con unas características muy similares. Se la podría calificar de bruja si no fuese por la connotación maléfica de esta palabra. En efecto, en la tradición cristiana las brujas son una especie de magas al servicio del diablo. Sin embargo, Mamèche no presenta este aspecto maléfico, muy al contrario; al igual que Aguedilla, es el resultado de una extraña mezcla de fe religiosa y de poderes paganos. Mamèche posee una estatua de la Virgen que trata como un ídolo, un fetiche contra el cual se rebela a menudo: “Elle rafle le bol de lait chaud qui était là pour Gaubert, elle jette ce lait à la figure de la Vierge. Un voile de vapeur coule sur les plis droits de la robe bleue puis s’efface. Le rosaire mouillé brille, la Vierge sourit avec de la crème de lait sur la lèvre” (*Regain*, I, 337). En el guión de *Platero y yo*, Aguedilla, de forma ingénuo y también pagana, parece considerar al parroco -para ella, la representación de la máxima autoridad religiosa en su pueblo- como el responsable de

la muerte de la abuela de Juan, al verlo encabezar el entierro de ésta. Intenta detenerlo y arrancarle parte de su vestimenta como si pudiese, de ese modo, impedir la desaparición de la difunta: “Une jeune femme qui était à genoux s’avance du prêtre, toujours à genoux, et essaye de lui arracher son étole... L’enterrement s’est arrêté devant une femme qui barre la rue, allongée à plat ventre en travers... C’est la femme qui a déjà essayé d’arrêter le prêtre” (*PM*, a.c, seq. 16-19, 5-6).

Ambas parecen también comunicarse con los elementos de la naturaleza. En *Regain*, Panturle sorprende a Mamèche hablando con los árboles, con el campo:

Et il a vu, de loin, la Mamèche. Elle était sortie, elle aussi; elle était montée sur la lande. Elle était debout comme un tronc d’arbre. Il allait appeler quand il s’est rendu compte qu’elle parlait... Elle parlait à quelque chose, là, devant elle, et devant elle il n’y avait que la lande toute malade de mal et de froid. Une autre fois, c’est encore arrivé, mais pas du même côté; comme si elle faisait le tour des amis pour demander un service. C’était sur le versant des Resplandins au beau milieu des fourrés où c’est plein d’arbres (*Regain*, I, 343).

En el guión de Jean Giono, la relación que Aguedilla mantiene con la naturaleza llega hasta la fusión total con ésta; se entremezcla con los elementos naturales como si fuera una parte de ellos y como si éstos formaran parte de ella. Aguedilla se nos presenta así, de forma progresiva, emergiendo de esta naturaleza que la rodea:

La tête d’Aguedilla se penche comme pour voir de très près ce qu’il y a dans l’eau. Les mains écartent les cheveux au moment même où le visage touche l’eau, comme pour mieux voir, encore mieux voir le pays merveilleux décrit par Juan. Autour de la tête, les cheveux se mettent à flotter comme des algues noires... Aguedilla considère soudain l’une de ses mains: une sangsue y est attachée... Aguedilla arrache la sangsue et la dépose sur l’eau. Sur la main d’Aguedilla

l'eau et le sang se mêlent. Aguedilla se débouche les oreilles (sans doute pleines d'eau) (*PM*, a.c, séq. 111, 80-81).

En esta descripción Aguedilla queda totalmente aislada del resto del mundo humano. Con la cabeza debajo del agua, está completamente desconectada de su entorno, consiguiendo de esta manera una comunión perfecta con el agua del estanque: su cabello se confunde con las algas negras y su sangre, como si se tratase de un rito de iniciación, se mezcla con el agua, sellando así el pacto que parece estar estableciendo con la naturaleza.

Ambas mujeres son, sin duda, misteriosas y lo son aún más a través de las descripciones que ofrece Jean Giono de ellas. En *Regain*, cuando Mamèche se marcha del pueblo con el fin de buscarle una mujer a Panturle, su presencia sólo se nos describe a través de los ojos de Arsule, la elegida para Panturle. Paulatinamente, la ve como una sombra: “L'ombre marche sur la terre comme une bête, l'herbe s'aplatit, les sablonnières fument. L'ombre marche sur des pattes souples comme une bête. La voilà froide et lourde sur les épaules. Pas de bruit. Elle va son voyage. Elle passe. Voilà” (*Regain*, I, 353) o como un árbol: “Oui, l'arbre. Ce qu'on voit depuis ce matin. Cette chose noire avec tantôt une branche de ce côté, tantôt une branche de là. Cette chose que je t'ai dit trois ou quatre fois: “Qu'est-ce que c'est?” et que tu as dit: “C'est un arbre, marche” (*Regain*, I, 355).

Del mismo modo, la descripción de Aguedilla no nos transmite en ningún momento una imagen nítida de su persona. En efecto, la imagen progresiva que nos vamos forjando de ella, a largo del guión, le permite a Jean Giono jugar con las luces y los tonos de la naturaleza de tal modo que consigue, al igual que lo hizo para Mamèche,



que Aguedilla forme parte de ella. La fusión ya apuntada entre Mamèche y la tierra, que veremos también con el personaje de Panturle, se producirá aquí entre Aguedilla y el campo de los alrededores de Moguer.

Desde el principio, el aspecto salvaje de Aguedilla la integra perfectamente en su entorno: “Une femme échevelée, Aguedilla, entre dans le champ, de dos, en courant” (*PM*, a.c, séq. 8, 2). Descubrimos su físico de forma progresiva, llegando a conocer su rostro únicamente en los últimos pasajes del guión. Jean Giono va revelando su silueta, sus formas, sin llegar nunca a darnos una visión detallada de sus rasgos. Como hemos señalado anteriormente, primero aparece de espaldas, totalmente despeinada; luego la iremos reconociendo por la presencia de su fiel compañero, su perrito blanco. A menudo en el guión, Aguedilla aparece sin aparecer. Percibimos su presencia, la perciben los demás personajes, pero no aparece físicamente. En la secuencia 55, un guarda de Moguer habla con ella sin que haya aparecido. La única indicación que tenemos es la de un ligero ruido: “Un léger bruit dans la nuit” (*PM*, a.c, séq. 55, 41). La confirmación de la presencia de Aguedilla se produce a través de la entrada en escena del perrito: “Un petit chien blanc surgit de la nuit et se jette en aboyant dans les jambes de l’employé” (*PM*, a.c, séq. 55, 41). Algo similar ocurre en la secuencia 104 cuando Juan le enseña a Platero lo que es un eco. Sin que aparezca nadie, un tercer y un cuarto eco se dejan escuchar en el lugar desértico donde se encuentran: se trata de la voz de una mujer y del ladrido de un perro. Una vez más, aparecen los mismos indicios que nos dirigen hacia el personaje de Aguedilla: “Dans le désert, comme tout à l’heure l’écho, une voix de femme lointaine répond: Platerooo. Juan est aussi surpris que, tout à l’heure, Platero découvrant son premier écho. Il regarde autour de lui: à perte de vue, le désert est vide... Platero rit de toutes ses dents... et Platero se

met à braire. Le faux écho lui répond cette fois par un aboiement de chien. Pourtant il n’y a pas plus de chien que de femme dans le désert” (*PM*, a.c, séq. 104, 63). Jean Giono nos los confirma, especificando al final de la secuencia: “Juan et Platero s’élignent. Ils sont déjà loin quand, à une centaine de mètres de la caméra, on aperçoit une silhouette de femme couchée sur le dos, qui se soulève légèrement entre les pierres du désert, qui regarde vers Juan et Platero et puis qui disparaît de nouveau” (*PM*, a.c, séq. 104, 64).

El misterio de la presencia de Aguedilla puede ir todavía más allá. En algunas secuencias del guión parece ejercer tal poder, que los personajes se dejan manejar por ella sin saberlo. Su localización “geográfica” es, en estos casos, simbólica. En efecto, a veces la encontramos en los tejados de Moguer dominando el pueblo y a sus habitantes de tal modo que parece poder “tirar de los hilos” a su antojo. En la secuencia 103, Juan no ve a Aguedilla pero descubrirá su presencia gracias a una señal que ella misma le enviará:

Juan sort. Rue déserte. Plein soleil. Juan un instant immobile. Il ne voit pas dans la rue l’ombre portée de quelqu’un qui est sur le toit et sans doute regarde Juan. Juan s’en va à pas lents. L’ombre du personnage qui est sur le toit le suit. L’ombre fait un geste. Une rose blanche tombe au pied de Juan. L’ombre disparaît. Juan regarde en l’air. Personne. Le ciel tragique à force d’intensité et de vide (*PM*, a.c, séq. 103, 61).

Aguedilla juega con él y Jean Giono juega con el misterio del personaje de Aguedilla, que aparece y desaparece de forma casi “mágica”. Sin embargo, en este juego ella parece dominar y llevar a Juan adonde ella quiere, para que la descubra de forma progresiva, excitando su curiosidad.

Las flores, así como el perrito blanco de Aguedilla, serán, por consiguiente, otros de los indicios de su presencia “en off”. En la secuencia 114 no se menciona a Aguedilla pero sabemos que no está lejos cuando Juan encuentra un ramo de rosas y cardos en el patio de su casa: “Il regarde par terre, fait quelques pas, ramasse quelque chose qu’on ne distingue pas, retourne à l’écurie, s’assied, et, dans la lumière de la lune, montre à Platero un gros bouquet de chardons et de roses mêlés” (*PM*, a.c, seq. 114, 83). Aunque no se precise el remitente del ramo, Juan lo atribuye automáticamente a Aguedilla, ya que ella es el único personaje conocido que se comunica por medio de flores de forma anónima y secreta. Lo mismo ocurre en la secuencia 129, cuando Juan y Platero, deseando alejarse de la muchedumbre en la corrida en Moguer, se dirigen hacia el mar. En la playa se encuentran con un espectáculo curioso, también relacionado con las mismas flores: rosas y cardos. Aunque comprendemos perfectamente quien es el autor de tal mensaje floral, Jean Giono quiere insistir señalando la presencia del perrito blanco de Aguedilla: “On peut voir alors, à une centaine de mètres de là, un petit chien blanc qui joue avec la vague puis s’enfuit” (*PM*, a.c, seq. 129-8, 110-7). Este momento marca una especie de victoria para Aguedilla, que parece estar consiguiendo sus propósitos con tantas tiernas señales. En efecto, Juan pronunciará unas palabras que denotarán que está recobrando la esperanza, al sentirse menos sólo: “Nous ne sommes pas les seuls à penser, mon petit vieux” (*PM*, a.c, seq. 129-8, 110-7). En este punto del guión, parece que el curso de la historia de Juan, de Aguedilla e incluso de Moguer, está tomando un nuevo rumbo del que es responsable la misma Aguedilla.

Cuando Platero va conociendo a Aguedilla, sin que lo sospeche su amo, para Juan el misterio sigue aún rodeando al personaje femenino. En la secuencia 117 aparece de nuevo como señal de esperanza cuando Juan se vuelve a encontrar muy solo ante la

actitud de algunos niños que ya ni siquiera poseen la inocencia infantil que tanto parece conmover a Juan, por oposición a la perversidad adulta. En esta secuencia la voz es el elemento que simboliza la presencia de Aguedilla. Por primera vez nos acercamos a Aguedilla mediante un elemento auditivo. Por medio de la canción que ella irá susurrando, conoceremos un nuevo detalle de su personalidad, el tono de su voz:

Toute proche une voix de jeune femme s'élève qui se met à chanter la chanson d'Aglaé; la chanson de la ronde du n° 36 (C'est Aguedilla). Platero retrousse les lèvres: il rit. Juan regarde autour de lui: à une vingtaine de mètres le bas d'une jupe de femme dépasse de derrière un arbre. Un coup de vent l'allonge et fait apparaître aussi comme une flambée de cheveux noirs (*PM*, a.c, séq. 117, 90).

La descripción física viene a confirmarnos que se trata de Aguedilla ya que tanto el pelo negro como la falda larga son elementos que aparecieron en otras descripciones suyas. Asociando la voz a estos rasgos físicos completamos la visión de este personaje que se va dibujando poco a poco ante nuestros ojos.

La canción elegida por la joven mujer nos muestra una vez más que tiene al personaje de Juan totalmente controlado y que su elección no es casual sino intencionada con el fin de recordar al poeta uno de los momentos más tiernos después de la muerte de su abuela: el coro que hizo con la hija de Darbon y con Aglaé en el patio de su casa. Escoger ese momento de la vida del poeta muestra su afán de reconfortarle y de hacerle ver que no está sólo, idea que él va reforzando cada vez más.

Las tomas de Aguedilla se harán siempre de espaldas u oculta tras algún objeto, a fin de evitar descubrir su rostro de forma repentina.

On suit les pas d'Aguedilla qui se dirigent vers la fenêtre. Elle empoigne la grille et se met à la secouer de plus en plus vite et fort, comme une désespérée. Contrechamp: les mains d'Aguedilla secouant les barreaux. Entre les mains, des morceaux du visage d'Aguedilla, ce qu'en laisse voir les barreaux et les ombres des barreaux, les cheveux agités, les mouvements fous et aussi les larmes et les grimaces de peine d'Aguedilla, car Aguedilla sanglote (*PM*, a.c, séq. 108, 73).

Aguedilla surgit de l'ombre à demi couverte par la pélerine qui tombe (*PM*, a.c, séq. 125, 104).

Sin embargo, a medida que avanzamos hacia el final del guión, la progresión será evidente e iremos descubriendo nuevos aspectos de Aguedilla: “Pas très loin derrière eux, Aguedilla et son chien apparaissent qui se mettent à descendre la colline en sens inverse de Juan et de Platero. Cheveux d'Aguedilla dans le vent, jupe large qui claque” (*PM*, a.c, séq. 135, 118). Podemos comprobar cómo Aguedilla se revela al público pero no a Juan, que tendrá que descubrirla por sus propios medios. En efecto, en esta secuencia, aparece situada detrás de Juan, de tal manera que él sea el único que no pueda verla.

Por fin, en la secuencia 169, el rostro de Aguedilla es el objeto de la descripción de su personaje. Sin embargo, esta descripción viene de nuevo matizada por los juegos de luces de la luna, haciendo del rostro de Aguedilla algo casi irreal, algo surgido del misterio de la noche: “Aguedilla apparaît et vient à Platero. C'est la première fois qu'on voit en plein, le visage d'Aguedilla, mais il n'est éclairé que par la lune: masque uniformément bleuâtre, traits estompés, grands yeux noirs” (*PM*, a.c, séq. 169, 138). De nuevo, el misterio sigue estando presente y, a pesar de la proximidad del rostro, la luz

azulada de la luna nos sumerge en este mundo de contornos difuminados que Jean Giono ha ido dibujando alrededor del personaje de Aguedilla.

Será en los últimos pasajes del guión cuando podremos descubrir, junto con Juan, los rasgos de Aguedilla. Después de tanto misterio en torno a su persona, la luz se hará sobre su rostro en el mismo momento en que muere Platero, como si la convivencia de ambos al lado de Juan hubiera resultado imposible. Platero parece autoinmolarse para que prospere el amor de ambos. Más adelante veremos que la experiencia del sufrimiento, antes de conocer la verdadera felicidad, es un tópico en las novelas de Giono y, más concretamente, en el Ciclo de Pan, que aparecerá también en la adaptación de *Platero y yo*. Para darnos a conocer el rostro de Aguedilla, Jean Giono pasa de un ambiente oscuro y misterioso a una iluminación total como si quisiera, de pronto, incorporarla a la vida real, a la cual nunca perteneció totalmente:

Le visage d'Aguedilla est vu pour la première fois en pleine lumière. Visage beau, mais très pâle (blanc comme la robe: c'est une statue) parfaitement inexpressif. Aguedilla a les yeux clos. Elle tient un panier plein de pétales blancs. C'est bien une statue de marbre ou de plâtre. Elle sera d'ailleurs éclairée violemment pour estomper les reliefs. Soudain les yeux d'Aguedilla s'ouvrent, immenses, noirs, beaux mais inexpressifs. Éclairage normal sur Aguedilla: le fantôme s'humanise (*PM*, a.c, seq. 189, 155).

Podemos constatar que, en esta descripción, Jean Giono consigue mantener una parte del misterio, ya que los sentimientos de Aguedilla no son revelados. La hemos ido conociendo poco a poco, descubriendo ahora su aspecto, que es, en definitiva, lo único que nos faltaba. Jean Giono llega a emplear la palabra “fantasma” para caracterizar al personaje de Aguedilla: un estuche humano sin alma ni sentimientos. Sin embargo,

Giono deja entrever un cambio para el desenlace de la película; el verbo “s’humanise” nos lleva a pensar que Aguedilla irá descubriéndole sus sentimientos a Juan, completando así la percepción que él pudiera tener de su personalidad.

Hasta la última parte del guión de *Platero y yo* el velo misterioso planeará sobre Aguedilla, como lo hará sobre Mamèche en *Regain*. Ambas son instigadoras, son claves en el desarrollo de los acontecimientos, así como en el desenlace de la historia, pero su presencia no deja nunca de manifestarse rodeada de un halo de misterio que las coloca en una dimensión semi-irreal.

Aguedilla, que tan sólo aparece en la dedicatoria del libro de Juan Ramón Jiménez y en un capítulo titulado “La granada”, entrará en escena desde las primeras secuencias del guión de Jean Giono. Incluso antes de presentarnos a Juan, conocemos a Aguedilla y a su perrito blanco que, a partir de entonces, anunciará su presencia a lo largo de todo el guión. Además, como ya hemos apuntado anteriormente, Juan no será el primero en conocer a Platero; será Aguedilla quien tendrá este privilegio. Esta función de guía que ejerce Aguedilla con el burrito nos recuerda, de nuevo, el comportamiento de Mamèche en *Regain*, quien conduce a Arsule junto a Panturle para acabar con su soledad:

- Oui, il faudrait une femme. L’envie m’en prend, quelquefois aux beaux jours. Mais, où elle est, celle-là qui voudrait venir ici?

- Où elle est? Elle est partout si tu la forces.

- Ah, tu crois, toi que ça se fait comme ça?...

- Si je t’en mènes une, tu la prends?...

- Oui je la prends!...

- Il faut que ça vienne de toi d'abord, si on veut que ça tienne... Ne t'inquiète pas, ça me regarde! J'irai la chercher là où elle est, mais je te le dis, il faut que ça vienne d'abord de toi (*Regain*, I, 341-343).

En el guión, Aguedilla conduce a Platero hasta Juan para sacarle de su soledad:

Juan va à la porte de la rue, l'ouvre et sort dans la rue, toujours en chaussettes. La rue blanche est vide et silencieuse. Pas tout à fait vide, car, partant de l'angle d'une ruelle voisine, une ombre d'être humain (homme ou femme, on ne sait pas: Aguedilla) barre la moitié de la rue. Juan referme la porte qui claque. L'ombre disparaît. On entend fuir un pas très léger. Juan fait quelques pas vers la ruelle mais de la ruelle surgit un petit chien blanc qui aboie contre Juan, saute autour de lui et l'empêche d'avancer... À part le petit chien qui s'éloigne en courant, la ruelle est vide. Juan rentre dans sa cour. Le petit âne lui tourne le dos, la tête dans un coin d'ombre (*PM*, a.c, séq. 34 bis, 23).

Al conducir a Platero junto al poeta, ella también se acerca a este ser cuyos sentimientos puros le atraen. Esta función de guía de Aguedilla, imaginada por Giono, permite que entren en contacto indirecto dos personajes del guión por medio de un tercero. De ahora en adelante Platero será siempre el vínculo entre Juan y Aguedilla, e incluso entre Juan y otros personajes marginados o enigmáticos del pueblo. Aguedilla estará siempre presente bajo la forma de un reflejo, de una sombra, quizás de la de Juan, que está buscando desesperadamente un alma que lo comprenda.

Aguedilla y Platero se encuentran, en la secuencia 8, en la carretera ya que, Giono pretende, sin duda, reunir a los dos principales compañeros de Juan en el mismo lugar geográfico. Así, lo que puede parecer fruto del azar se trata, en realidad, de la



voluntad de Giono de separales del resto del grupo de los habitantes de Moguer, que aparecen movilizados por un mismo acontecimiento religioso, indicado por el tañido de las campanas. Juan, en este momento, está asistiendo al entierro de su abuela. Por lo tanto, Platero y Aguedilla se destacan desde el principio del gui3n por vivir sus vidas al margen del resto del pueblo, sin seguir sus consignas ni sus costumbres. Su forma de ser lo confirma: Platero, alegre en un primer tiempo, se asusta luego y se esconde, y Aguedilla corre sin ning3n tipo de disciplina:

L'âne s'arrête brusquement, les oreilles dressées. Il écoute le glas. Il tourne et à toute vitesse va se réfugier dans un bois de pins. Route vide: une femme échevelée, Aguedilla, entre dans le champ, de dos courant. Elle est suivie d'un petit chien blanc. La femme s'éloigne puis s'arrête: elle regarde vers le bois de pins. Le petit chien se met à courir vers le bois de pins (*PM*, a.c, séq. 8, 2).

Giono va todavía más allá en la conexi3n entre los dos personajes: tanto Aguedilla como Platero se esconden de la presencia humana, como temiéndola. Ambos coinciden en elegir un escondite natural, el pinar. Sabemos, por lo ocurrido en las secuencias anteriores, que Platero sufrió de la mano del hombre que lo abandonó en la playa y podemos suponer que algo parecido tuvo que ocurrirle a Aguedilla por su forma de comportarse. Ambos parecen temer la crueldad del hombre.

En realidad, Platero y ella no van juntos de forma voluntaria pero siguen los mismos pasos, como si Giono quisiera indicarnos que su sensibilidad y su intuici3n se parecen:

Sur un fond de troncs d'arbres très proches, le petit âne est arrêté. Le froissement vient du pas humain qui comme tout à l'heure veut rejoindre le petit âne. Encore une fois, le petit âne tourne la tête vers le pas. Et puis il se tourne tout entier vers le pas. Il ne demande pas mieux cette fois qu'être rejoint. Le pas humain est tout proche (*PM*, a.c, séq. 32,18).

Platero será el único en conocer a esta persona, que es la que ha hecho posible su amistad con Juan. La soledad de Juan será, a partir de su encuentro con Platero, menos cruel; las calles de Moguer tendrán otro significado y se llenarán de una presencia atractiva: “Juan va à la porte de la rue, l'ouvre et sort dans la rue, toujours en chaussettes. La rue blanche est vide et silencieuse. Pas tout à fait vide, car, partant de l'angle d'une ruelle voisine, une ombre d'être humain (homme ou femme, on ne sait) barre la moitié de la route” (*PM*, a.c, séq. 34 bis, 22). Aguedilla está presente aunque sólo sea a través de su sombra y comprendemos que es la celestina del encuentro entre Juan y Platero. Por lo tanto, es la única que consigue sacar a Juan de su tristeza después del entierro de su abuela y de su ruptura con Roseline.

Así que, a medida que vamos avanzando en el guión, la actitud de Aguedilla se concretará cada vez más. En efecto, ya veremos que su cariño por Platero y su forma de vivir la acercarán poco a poco a Juan con quien tiene, al fin y al cabo, una visión y una opinión de Moguer y de la vida muy similar. Por otra parte, la gente de Moguer considera a ambos personajes unos excéntricos, fuera de la norma, en definitiva, unos locos. Así es como les llamará a menudo la gente del pueblo: “La folle! La folle!... Le fou! Le fou! Le fou!” (*PM*, a.c, séq. 125, 104-105). Al igual que en el encuentro con Platero, ella será de nuevo quien provocará determinadas situaciones ambiguas que atraerán a Juan hasta ella. Su actitud será distinta a la de los habitantes de Moguer, la

dulzura de sus gestos, unida a su complicidad con Platero, serán la clave de su éxito. Con la ayuda de la naturaleza y de sus frutos, en este caso de sus flores, Aguedilla conseguirá conquistar a Juan. Las repetidas ofrendas que lleva, de forma secreta, al amo de Platero destacan en efecto entre las costumbres de los habitantes de Moguer, cuyas aficiones llevan una carga menos romántica y natural.

En la relación Aguedilla-Platero-Juan lo artificial y lo superficial no existen; la dulzura, la sinceridad y el cariño son, en cambio, los valores que prevalecen. Sin embargo, Jean Giono hace que el misterio se mantenga para Juan, su protagonista, haciendo de Aguedilla un guía invisible a lo largo de todo el guión. El juego de pistas que le propone Aguedilla le permite mantener la fe, la ilusión en los peores momentos, ya que cuando Juan piensa que está equivocado, que no hay nada en Moguer, reaparece de nuevo la esperanza con las señales de Aguedilla. Aguedilla es, en cierto modo, el hilo al que se agarra Juan de forma sistemática cuando se siente perdido en este Moguer que cada vez conoce menos.

Ya hemos dicho que no es la primera vez que aparece un personaje de este tipo en la obra de Giono; de nuevo hacemos referencia a Mamèche en *Regain* para entender mejor el papel que Jean Giono-guionista le atribuye a Aguedilla. Mamèche consigue hacer renacer la esperanza. Tiene, entre otros, el poder de “reverdir les prés et pousser les hommes plus drus”, como comenta Jean Giono en una versión primitiva de *Regain* (*Regain*, I, 1037). Por lo tanto, Mamèche ayuda a los hombres a encontrar su camino. Con Panturle lo consigue: vuelve a disfrutar ante de la visión de la tierra labrada por él, después de tanto sufrimiento: “C’est une joie dont il veut mâcher toute l’odeur et saliver longtemps le jus comme un mouton qui mange la saladelle du soir sur les collines” (*Regain*, I, 428). Panturle y la tierra están muy unidos: cuando Panturle está hundido en

la tierra que acaba de labrar, se acuerda de lo que era antes: “cette lande terrible qu’il était, lui, large ouvert, au grand vent enragé” (*Regain*, I, 429). Gracias a Mamèche, Panturle puede de nuevo vivir en armonía con la naturaleza. Ella le enseñó a disfrutar de sus frutos, compartiendo su dolor y su bienestar: “Il est debout devant ses champs. Il a ses grands pantalons de velours bruns, à côtes; il semble vêtu avec un morceau de ses labours. Les bras le long du corps, il ne bouge pas. Il a gagné: c’est fini. Il est solidement enfoncé dans la terre comme une colonne” (*Regain*, I, 429).

Por todo ello, la función de Aguedilla en el guión cinematográfico de Jean Giono tiene mucho que ver con el papel de Mamèche en *Regain*. En la adaptación de la obra de Juan Ramón, que Giono considera como marcada por la soledad de los hombres en medio de otros hombres, Aguedilla simboliza el renacer de la esperanza, pues, pese a verse marginada por su propio pueblo, obrará constantemente por la felicidad ajena. Cuando Juan se percata de la soledad que le genera su forma de pensar, ella le devuelve la fe con sus tiernas señales. Todo el guión gira en torno a ella, especie de guía espiritual de Juan. Aguedilla representa la libertad en el guión de Jean Giono. No tiene ninguna atadura ni tampoco ningún prejuicio. Es la única que se atreve a proclamar la verdad aunque por ello llegue a pagar un alto precio. Cuando matan a su perro, grita su dolor por la noche, desvelando la verdad sobre el alcalde, culpable de la desaparición de su compañero de siempre:

Vous avez peur? Moi aussi. Vous fourrez la tête sous les draps? Moi non. Vous ne voulez rien voir. Moi je veux tout voir. J’ai payé, moi. J’ai payé un chien. C’est beaucoup un chien. Je veux voir beaucoup. On voit beaucoup quand on a peur et qu’on regarde quand même. On voit le gros homme qui a le gilet rouge. Celui qui commande tout le monde. Il vous a fait

peur pour n'être pas dérangé. Il vend son alcool d'agave à des portugais. Il roule ses barils dans un bateau portugais. Sans payer le roi. Il vole le roi. Il vole l'argent que vous serez obligé de donner au roi à sa place. Fourrez votre tête sous les draps. (Elle imite la voix du veilleur de nuit) – Dormez tranquilles, bonnes gens, la nuit est belle, l'homme au gilet rouge vole le roi (*PM*, a.c, séq. 143, 124)

Esta declaración de Aguedilla nos muestra hasta qué punto es diferente de los demás habitantes de Moguer. Su libertad le permite expresar lo que otros callan: no sólo culpa al hombre gordo del chaleco rojo, el alcalde, de la muerte de su perro, sino que además lo acusa de contrabando. Ella abre los ojos a la totalidad del pueblo sobre lo engañados que están acerca de su propio alcalde. Ella es diferente y se siente diferente: “Vous avez peur? Moi aussi. Vous fourrez la tête sous les draps? Moi non”. Ella tiene miedo como los demás pero supera este temor al conocer la verdad, al vencer la sumisión, al sentirse herida y no recunuciar a vivir libre.

#### **4.9.2 Aguedilla-Angelo**

Como Angelo en *Le Hussard sur le toit*, que vive por encima de la mentalidad mezquina de un pueblo, despreciando su avaricia, buscando la honradez humana y la verdadera felicidad, Aguedilla quiere luchar contra la crueldad y la injusticia de las cuales es víctima. En *Le Hussard sur le toit*, clero y burguesía son el blanco de las críticas. Huyen de la epidemia contagiosa de cólera faltando a sus deberes más esenciales. El principal responsable es aquí también el miedo, el pánico: “La peur est capable de tout et elle tue sans pitié, attention!” (*HT*, IV, 301). Este miedo provoca las reacciones más viscerales: el egoísmo, el deseo de huir, de salvarse, llevan a los peores

actos, especialmente en los centros urbanos, donde la aglomeración humana es aún mayor:

La nuit facilitait l'égoïsme de tous. Les gens descendaient leurs morts dans la rue et les jetaient sur le trottoir. Ils avaient hâte de s'en débarrasser. Ils allaient même jusqu'à les déposer devant d'autres seuils. Ils se séparaient d'eux de toutes façons. L'important pour eux était de les chasser le plus vite possible et le plus complètement qu'ils pouvaient de leur propre maison où ils revenaient vite se terrer... On n'avait pas besoin d'aide. La nuit permettait à chacun de se débrouiller tout seul. Ils le faisaient tous de la même façon. Personne n'en trouvait de meilleure... Il y en avait dans tous les coins. Les uns étaient assis; on les avait placé exprès dans l'apparence de quelqu'un qui se repose; les autres jetés n'importe comment, étaient dissimulés sous des ordures, jusque sous du fumier... Il était inutile de frapper aux portes devant lesquelles on les trouvait. Personne ne les connaissait. Les quartiers échangeaient leurs cadavres (*HT*, IV, 393-394).

El miedo justifica la huida y la codicia. Sin embargo, el tema central de *Le Hussard sur le toit* lo constituyen el egoísmo burgués y sus consecuencias. El afán de sacar provecho de todo, de la enfermedad, de la muerte, en una palabra, de la desgracia de los demás, supera el horror de la epidemia. De forma constante descubrimos en la obra de Giono hombres y mujeres ávidos de bienes materiales, sin ningún tipo de escrúpulos. Así, en plena cuarentena de la epidemia, asistimos a escenas de oportunismo como la siguiente:

Voilà comment je vois l'affaire, dit l'homme. On ne peut pas laisser la petite dame et des enfants dans cette histoire. On meurt comme des mouches, vous savez. Casquez dix louis comptant et voilà ce que je vais faire... Je vous vends le boghei de la dame en toute propriété.

C'est celui-là, tenez, et le beau petit cheval roux. De quoi aller à Avignon si c'est votre fantaisie... On ne marchand pas la vie de sa femme et de ses enfants (*HT*, IV, 313-314).

Vous êtes nouveaux et vous vous demandez comment vivre. C'est facile. Tous les nouveaux préfèrent cuisiner eux-mêmes sur de petits feux qu'ils allument là-bas dans ce coin. Si vous voulez un paquet de bois à brûler que j'ai taillé moi-même dans une planche, je suis prêt à vous le vendre six sous. Si vous fumez, je vends du tabac de troupe. J'ai également à votre disposition un petit flacon d'eau de vie toujours utile pour les malaises de madame. Enfin demandez et si vous avez de quoi, vous serez servi (*HT*, IV, 540).

En medio de tanta cobardía Angelo, el húsar italiano, destaca por su generosidad desinteresada, por su valor y por su rebeldía frente a tanta ignominia:

Mourir pour mourir, se disait Angelo, j'aurai bien le temps d'avoir peur, comme il se doit au moment de passer l'arme à gauche. Actuellement, la peur n'est pas convenable... On ne peut pas m'accuser d'affectation. Personne ne me voit et ce que je fais est parfaitement inutile. Ils pourraient aussi bien sales que propres. On ne peut pas m'accuser de chercher la croix. Mais ce que je fais me classe. Je sais que je vaud plus que tous ces gens qui avaient des positions sociales, à qui on donnait du "monsieur" et qui vont jeter leurs êtres chers au fumier. L'important n'est pas que les autres sachent et même reconnaissent que je vaud mieux: l'important est que moi je le sache (*HT*, IV, 394-395).

Con las palabras de Angelo, Jean Giono critica toda una sociedad. La epidemia no es la única responsable de esas actitudes tan despreciables a sus ojos. Jean Giono condena una sociedad consumista corrompida por el materialismo y el afán de poder. El

egoísmo de la gente sólo puede explicarse por la falta de amor, y no se trata de buscar una disculpa a través del miedo y de la enfermedad:

Des portes se fermaient lentement en grinçant. On poussait des verrous. On n'appelait pas... La nuit permettait à chacun de se débrouiller tout seul. Ils le faisaient tous de la même façon. Personne n'en trouvait de meilleure. «Est-ce qu'ils s'aimaient? dit Angelo. –Mon Dieu non, dit la nonne. –Dans une ville comme ici cependant il y a bien des gens qui s'aimaient? – Non non», dit la nonne (*HT*, IV, 393).

En *Le Hussard sur le toit* Angelo simboliza, por lo tanto, la libertad de afirmar sus ideas y sus sentimientos, de luchar contra el acomodo de los burgueses, cuya mentalidad se hace más limitada mientras su riqueza aumenta. Angelo es libre, no por sus ideas políticas, ni por su forma de hablar o de comportarse, sino porque cumple su destino sin depender de nada ni de nadie, superando las pruebas sin miedo. Angelo encuentra la felicidad en la fidelidad a sus ideas, a sus actos: “Un exilé, un proscrit doit s'habituer à ne rien posséder de valable que soi-même. J'avais pour moi, en tout cas, de ne pas avoir fui” (*HT*, IV, 599).

En los tejados de Manosque Angelo encarna esta grandeza, por encima de los hombres y de sus acciones viles y despreciables. Al igual que Julien Sorel en las primeras páginas de *Le Rouge et le Noir*, su localización física en los tejados de Manosque (Julien está encima de una viga en el aserradero de su padre) le permite tener un punto de vista privilegiado, dando, así, fe de su superioridad física y moral. La mirada de Angelo, al igual que la de Aguedilla, es, a menudo, la de Jean Giono, quien despreciaba a la muchedumbre cobarde y estúpida frente al hombre solitario en constante lucha por su vida. En sus paseos por los tejados de las casas de Manosque,



Angelo observa, juzga y condena. Su sufrimiento al verse atrapado en este lugar tan árido y peligroso le invita a reflexionar sobre la condición del hombre.

La lumière et la chaleur était maintenant intenable. Le ciel blanc écrasait les toits en poussière. Il n'y avait plus d'hirondelles. Seules, les mouches, et en nuages. La puanteur sucrée s'était affirmée... L'argile des tuiles, gorgée de soleil, brûlait comme une plaque de four. Il était impossible de marcher là-dessus pieds nus ou même avec des bas... Enfin il réussit à se faire des chaussons avec de petits sacs très épais dans lesquels il mit ses pieds et qu'il noua autour de ses jambes. Il commença à naviguer sur les toitures... C'était relativement facile si l'on pouvait éviter d'être écoeuré par certaines pentes qui dévalaient vers des cours intérieures, noires et attirantes comme des gueules de puits. Ces sortes de gouffres apparaissent brusquement sans qu'il fût possible de se mettre en garde. Ils étaient dans des entonnoirs de toits en pente, dissimulés derrière des faîtages... Ces profondeurs aspiraient. Ces vertiges s'ajoutaient les uns aux autres et même quand, de l'autre côté du faîtage, il n'y avait au bas de la pente du toit qu'un autre toit qui remontait, Angelo se laissait glisser dans ce creux de houle avec une inconscience de somnambule... La peur la prenait au ventre et il vomissait chaque fois un peu de bile... La faim le faisait souffrir, mais surtout la soif. Elle ne lui laissait pas de répit... C'est alors qu'il remarqua du grain de maïs fraîchement répandu dans les cages à poules... Il se risqua sur l'échelle... Il descendait marche à marche en guettant le silence, quand il s'immobilisa. Une porte venait de s'ouvrir en bas au premier étage... Il reprit haleine. Il remonta jusqu'au pied de l'échelle et s'assit sur les premiers barreaux. «Les peureux sont les adversaires les plus terribles que je connaisse, se dit-il; même s'il n'osent pas me toucher, et ils n'oseront pas, ils sortiront en courant, ils ameuteront tout le quartier.» Il se voyait pourvuivi sur les toits et ce n'était pas une perspective agréable... Des égoïstes, et ils ont du ratisser autour d'eux, et tout entasser dans la pièce où ils se tiennent. Il y avait des étagères nues et, à la lueur de sa mèche de briquet, Angelo vit que la planche gardait la trace de pots qui avaient été là à un moment donné et n'y étaient plus... ils mourront en tas, comme des chiens sur une soupe empoisonnée. S'ils meurent (*HT*, IV, 348-352).

Su posición en este lugar geográfico es, como hemos dicho, simbólica, ya que le concede el privilegio de observar desde lo alto la vida miserable de estos hombres a los cuales desprecia. Su grandeza queda, por lo tanto, reflejada tanto en sus pensamientos como en su lucha por la vida encima de estos tejados de la ciudad de Manosque.

Al igual que Angelo, Aguedilla desprecia esta sociedad donde ni ella ni Juan encajan, porque aún conservan la ilusión de la libertad y de la felicidad. Sus paseos por los tejados de Moguer nos recuerdan los de Angelo y cobran un sentido similar. Una vez más, Jean Giono vuelve a atacar la corrupción del sistema social, la pequeñez de los burgueses, el egoísmo y la crueldad humana. A través del personaje de Aguedilla alcanza la pureza, la candidez y la sinceridad. Cuando Aguedilla se encuentra en los tejados de Moguer, contempla el espectáculo de su pueblo desde una posición lejana y segura. Se siente protegida por las alturas, donde se atreve a tener un comportamiento distinto del que tiene abajo, en medio de las calles de su pueblo, en las cuales la ironía de sus habitantes la condena siempre de antemano (*PM*, a.c, séq. 103, 61). Para Aguedilla, al igual que para Juan, la falta de amor y de ternura es lo que lleva a la gente a comportarse de forma tan cruel a lo largo de todo el guión. Cuando Juan, en las últimas páginas del guión, grita su tristeza por esta falta de amor: “Je voudrais qu’il sente battre leur coeur” (*PM*, a.c, séq. 187, 154), Darbon, el veterinario de Moguer, consciente de la realidad de su pueblo y desilusionado por las desgracias a las cuales tuvo que enfrentarse, le contesta: “Qui? les gens d’ici? Ils le sentent. Le dernier jour. Quand il va s’arrêter. Ils en comptent même les coups” (*PM*, a.c, séq. 187, 154). Su balance sobre el uso que hace la gente de Moguer de su corazón es bastante severo, pero su experiencia con la enfermedad y la muerte le permite hablar con conocimiento de

causa. Además, tanto Juan como Aguedilla tienen algo que les permite mantener la esperanza; Juan tiene la poesía: “Folie, poésie, ce n’est pas un mauvais ménage, vétérinaire de mon cœur. Ne s’aliène pas qui veut. Le tout est de choisir un folie qui ne fasse pas trop peur. Un langage de fou avec des mots rassurants” (*PM*, a.c, seq. 187, 154), y Aguedilla tiene a Juan y a su amigo Platero. Aguedilla, tanto o más que Juan, destaca por su gran humanidad, por su preocupación ante el sufrimiento ajeno, por su ternura hacia los seres a los cuales ella quiere. Padece la humillación y los insultos ajenos, pero no abandona su propósito, el de devolverle la felicidad a Juan:

Aguedilla surgit de l’ombre à demi couverte par la pèlerine qui tombe. Elle se met à courir. L’un des gamins montre aux autres ses doigts qui ont retenu quelques longs cheveux noirs. Ils se lancent à la poursuite d’Aguedilla... Aguedilla poursuivie. Tout en courant, les gamins ramassent des pierres. Ils les jettent sur Aguedilla. Aguedilla est atteinte dans le dos, car elle a un grand sursaut qui la tend en arrière. Elle trébuche, se touche le dos, mais reprend sa course (*PM*, a.c, seq. 125, 104-105).

#### **4.10 EL CAMINO INICIÁTICO HACIA LA FELICIDAD**

En la escritura de Jean Giono reencontrar la felicidad pasa por una serie de etapas. Así, la Zia Mamèche, personaje de *Regain*, se nos presenta como la salvadora de Panturle, protagonista de esta misma novela, y, por extensión, de todo un pueblo, Aubignane, que renace gracias al trabajo de Panturle. Sin embargo, las pruebas impuestas a los personajes son numerosas. La muerte de Mamèche es en *Regain* la etapa difícil que nos recuerda, en la Antigüedad, el paso obligado por las tinieblas antes de llegar a comprender el mundo y a alcanzar, así, una vida armoniosa. Además, la muerte de Mamèche sigue contribuyendo al renacimiento de Panturle: mientras Panturle está

buscando el cadáver de Mamèche reconoce el olor de los narcisos y se sumerge, por lo tanto, en la primavera:

Ils sont touchés tous les deux par la force terrible du printemps qui s'avance et qui va les forcer à faire de la vie. L'homme jeune désire la femme. La vieille femme se souvient des fils qu'elle a faits et qui sont morts. Le lendemain chant funèbre de Zia Mamèche. Son départ. Sa probable mort solitaire. En cherchant le cadavre, il trouve le printemps (l'odeur des narcisses) (*Regain*, Notice, I, 993).

Giono utiliza, por consiguiente, la fusión de los elementos de la naturaleza con el hombre para crear un renacimiento perpetuo: “Le mort est assimilé à la semence qui, enterrée au sein de la Terre-Mère, donnera naissance à une plante nouvelle” (Eliade, 1989: 232). Así, la muerte no es un final en sí; se trata de la transición de un estado a otro: “Soutenue par ses feuillages, elle flotte, elle vogue, elle ne cesse jamais de regarder le soleil. À la fin de sa transformation, elle est le germe, et des arbres et des buissons poussent de nouveau dans les sables... Rien n'est mort. La mort n'existe pas” (*QJD*, II, 465). El sufrimiento es siempre parte de la felicidad y, por tanto, las pruebas impuestas por Jean Giono a sus personajes, tanto en *Colline*, *Un de Baumugnes* y la ya citada *Regain*, son numerosas. Este contraste entre sufrimiento y felicidad aparece en la alegoría del doble rostro del dios Pan, personaje que da nombre a la trilogía formada por *Colline*, *Un de Baumugnes* y *Regain*, y que tituló genéricamente, como ya se ha señalado, *Ciclo de Pan*. En efecto, Pan, divinidad híbrida, mitad hombre mitad macho cabrío, solía representar en la Antigüedad el “Todo”, o sea, la potencia universal, debido a una falsa relación etimológica que se estableció entre su nombre y la palabra

griega “pan”, que significa “todo”. Por otra parte, su sexualidad insaciable, que le llevaba, de forma indistinta, a la interminable persecución de las ninfas o de los muchachos, simbolizó en la religión cristiana los aspectos más inmorales y perversos del paganismo. Esta ambivalencia en la personalidad del dios Pan se ve reflejada en la dualidad presente en la búsqueda de la felicidad de Jean Giono: sólo a través de la unión entre el bien y el mal se alcanzará la verdadera armonía.

En el guión cinematográfico que propone Jean Giono, el personaje de Aguedilla será objeto de varios de los tópicos gionescos mencionados. El camino iniciático hasta llegar a encontrar la felicidad habrá de pasar por la muerte de Platero, vínculo entre Juan y ella, y por la crueldad de los habitantes de Moguer, que no dejarán de provocar sufrimiento en la persona de Aguedilla. Al igual que en otros libros de Giono, Aguedilla y Juan tendrán que alcanzar las tinieblas en su interior para conocer posteriormente la armonía y la felicidad, siendo Platero el símbolo de esta unión y de las pruebas que han de sufrir. De nuevo, encontramos en *Regain* una situación similar.

En efecto, no es casualidad que la antigua generación de los habitantes de Aubignane, pueblo central de *Regain*, muera a lo largo de la novela. Mueren antes de que la resurrección del pueblo se realice a través de la pareja Panturle-Arsule. De ese modo, el pueblo podrá renacer de sus propias cenizas, así como de las de sus habitantes. Incluso los dos protagonistas, Panturle y Arsule, no mueren físicamente; emprenden un nuevo camino al reunirse en Aubignane. Para Arsule, su llegada al pueblo marca un nuevo punto de partida en su vida:

Elle suit Panturle. Ils sont sur le bord de ce plateau où elle a eu à la fois tant de peur et tant de chaleur d’amour. Elle y pense. Elle pense que c’est le vent qui a été son marieur. Sa vie

n'a commencé que de là. Tout "l'avant" ne compte guère. Elle y pense de temps en temps comme on pense à du mal dont on s'est guéri. Et quand elle y pense, elle a aussitôt besoin de regarder Panturle. Elle vit avec tranquillité enfin, et de la joie de toute espèce, on peut bien dire (*Regain*, I, 396).

Por consiguiente, su vida anterior ha muerto, lo cual viene simbolizado también por el nuevo nombre, "Arsule", que le atribuyen los habitantes de la región:

Arsule? Ah, c'est tout une histoire! Arsule, elle s'est d'abord appelée "Mlle Irène" et même: "Mlle Irène des grands théâtres de Paris et de l'Univers". Ça, vous comprenez bien, c'étaient des mensonges... Dans le village, on l'a appelé Arsule. C'est plus facile à dire qu'Irène, et puis Irène c'est un nom de la ville, et puis c'est un mensonge. Arsule, c'est un nom qui est d'ici (*Regain*, I, 351).

Anteriormente, después de la desaparición de los dos últimos habitantes de Aubignane, Gaubert y Mamèche, Panturle se había vuelto salvaje, pareciéndose cada vez más a una bestia. Su agresividad fue creciendo con su soledad y su comportamiento se aproximó al de un animal:

Ce matin, il essaye encore de traire Caroline. La mamelle est dans sa main comme une petite bête morte. Elle ne vient même plus cette goutte de lait jaune... c'est fini. Il lui donne un coup de poing dans les côtes. Étonnée, Caroline esquive un autre coup en creusant les reins. Il a frappé. Pourquoi? Il a encore besoin de frapper. Ce ne serait pas Caroline -la chèvre- il la frapperait encore. Si seulement c'était un homme il frapperait encore. Ça lui a fait du bien (*Regain*, I, 368).

Et puis il a attrapé le renard; c'était un jeune... Il est mort. Une longue épine d'acier traverse son cou. Il est encore chaud au fond de son poil, et lourd d'avoir mangé. Panturle l'enlève du piège et il se met du sang sur les doigts; de voir ce sang comme ça, il est tout bouleversé. Il tient le renard par les pattes de derrière, une dans chaque main. Tout d'un coup, ça a fait qu'il a d'un coup sec serré les pattes dans ses poings, qu'il a élargi les bras, et le renard s'est déchiré dans le craquement de ses os, tout le long de l'épine du dos, jusqu'au milieu de la poitrine. Il s'est déroulé, toute une belle portion des tripes pleines, et de l'odeur, chaude comme l'odeur du fumier. Ça a fait la roue folle dans les yeux de Panturle. Il les a peut-être fermés. Mais à l'aveugle, il a mis sa grande main dans le ventre de la bête et il a patouillé dans le sang des choses molles qui s'écrasaient contre ses doigts. Ça giclait comme du raisin. C'était si bon qu'il en a gémi (*Regain*, I, 368-369).

Mamèche, en su acción salvadora, le envía a Arsule y, antes del encuentro de ambos, Panturle experimenta una verdadera prueba de purificación con su caída en el torrente. Entre la vida y la muerte, vuelve a renacer de esas aguas heladas:

Et soudain, la branche a eu un long gémissement et s'est penchée... Il reçoit dans le dos la grande gifle d'une main froide, et il voit les longs doigts blancs du ruisseau qui se ferment sur lui. Tout de suite, l'eau esquive, le couvre de son corps épais et glissant. Il la repousse de la jambe et du bras; elle le ceinture, lui écrase le nez, lui fait toucher les deux épaules sur les pierres plates du fond (*Regain*, I, 374).

El Panturle que sobrevive a esta purificación por la aguas es el hombre del cual Arsule se enamorará, un hombre menos violento, más pacífico, listo para emprender la reconstrucción de su vida, así como la de su pueblo abandonado.

El sufrimiento de Juan y Aguedilla, como veremos más adelante, tiene como causa fundamental la crueldad humana y, más concretamente, la crueldad de la gente de Moguer. En efecto, las etapas que tendrán que atravesar son obstáculos puestos o provocados por la mentalidad de todo un pueblo. La marginación que sufren, por el mero hecho de ser distintos, les aísla, obligándoles a experimentar la soledad y el dolor. En el guión de Jean Giono Juan se enfrenta a este dolor cuando se mira en el pozo que le devuelve su propia imagen y que pone de manifiesto su inmensa soledad:

Perspective de l'intérieur du puits, la caméra étant idéalement située dans le puits, à deux mètres de la margèle, et sous une couche d'eau parfaitement limpide. En haut, un disque de ciel bleu très profond. Deux mains apparaissent à contre-jour, dans le bleu... Elles viennent s'appuyer sur le rebord intérieur de la margelle. Elles s'y crispent et font tomber des débris de maçonnerie... Juan contemple l'intérieur du puits et au fond, son propre reflet... Au fond du puits, le reflet du visage de Juan (*PM*, a.c, séq. 157-158, 129).

En este punto del guión el sufrimiento y la desesperación de Juan son tales que sus actos, así como sus palabras, nos hacen temer el abandono de su lucha por encontrar la felicidad:

Monter au ciel. Monter au ciel. Et volontairement. C'est une ascension qui n'a été entreprise et réussie qu'une fois, don Juan, mon beau. Tomber dans le ciel, ça c'est à la portée de n'importe qui! Et ce ciel est profond. Six mètres cinquante. On a vidé la citerne, une fois, j'avais six ans. Elle fuyait. Et moi aussi, je voudrais bien fuir... Il ne s'agit somme toute que de très légers mouvements (*PM*, a.c, séq. 157-158, 129).



En este monólogo ante su propio reflejo, Juan sugiere claramente el suicidio ante su impotencia por no poder remediar una situación que ya no puede soportar. Platero será, una vez más, el amigo que le apartará de sus turbios pensamientos: “Soudain dans ce bleu, quelque chose qui a l’air de battre des ailes... La tête de Platero reflétée à l’envers battant des oreilles... un long temps de silence... braîment prolongé et tragique de Platero” (*PM*, a.c, séq. 158, 130). Cuando Platero consigue distraer la atención de su amo, Juan fijará su mirada en el burro y le contestará: “Platero, tu es égoïste, comme tous les anges gardiens. Ton patron est malheureux comme les pierres et tu ne penses qu’à conserver ton emploi” (*PM*, a.c, séq. 157-158, 129). A pesar del tono irónico de la respuesta de Juan, entendemos, por su manera de llamar a Platero, “Ange gardien”, que sabe que éste se está preocupando por él y ello le permitirá, de alguna manera, superar este momento de profunda tristeza.

Aguedilla también pasa por muchas pruebas antes de conseguir iluminar el rostro de Juan, muy al final del guión: la burla de los habitantes de Moguer, su crueldad y, sobre todo, la muerte de su perrito blanco, que probablemente representa uno de los momentos más tristes en la lucha de Aguedilla:

Nuit, rues de Moguer. La voix qu’on croit d’abord “off”. Et on voit un visage blanc, indistinct, des mains blanches. C’est une femme vêtue de noir. On ne voit con corps noir que lorsqu’elle passe sous les réverbères (qui ne donnent d’ailleurs qu’une faible clarté). Le reste du temps, son corps vêtu de noir se fond dans l’ombre et on ne voit que le visage très blanc et les mains, et les pieds nus sur le pavé (*PM*, a.c, séq. 143, 124).

Este sufrimiento queda también reflejado en sus palabras dirigidas a la gente de Moguer, en las que expresa con toda claridad el precio que está pagando por la crueldad

de su propio pueblo: “J’ai payé, moi. J’ai payé un chien. C’est beaucoup un chien” (*PM*, a.c, séq. 143, 124).

Aguedilla y Juan son, por lo tanto, otros de los protagonistas de estas etapas por las cuales los personajes gionescos tienen que pasar antes de celebrar de nuevo la felicidad. Ambos aprenden por este sufrimiento a luchar y a devolver la esperanza a todos los que la perdieron, como a Darbon, el veterinario cuya hija ha muerto. Juan le ofrece entonces este consuelo: “Il ne tonne plus. Venez. Elle n’a plus peur. Elle a eu les caresses de Platero. Elle doit être contente” (*PM*, a.c, séq. 93, 54).

El calor es, sin duda, otro factor de sufrimiento para los personajes gionescos. No podemos olvidar las palabras de Jean Giono relacionadas con los países del sur y, por consiguiente, con el calor que les afecta:

Seuls les peuples du Nord trouvent le soleil gai; les peuples du Sud savent qu’il aplatit, qu’il assourdit, qu’il est par excellence le grand escamoteur; mieux que la brume, il absorbe et fait disparaître les objets et les âmes qu’il enveloppe. Quoi qu’on possède il vous dépossède. C’est le grand instrument de la solitude, du dépouillement, de la nudité: nudité qui ne s’arrête pas à la peau (*VE*, VIII, 868).

Recordando su viaje a Moguer y lo impactante que fueron los paisajes en esta región del sur de España, escribe en otra de sus novelas, *Ennemonde et autres caractères*:

Si j’ai parlé de ce théâtre c’est que nous sommes dans une dramaturgie générale comme dans tous les pays à soleil. Sous les limons accumulés du fleuve, l’ossature des anciennes

moraines glaciaires soulève au-dessus des marais et des terres pouvant être submergées ses petits îlots de sol ferme. Sur ces îlots sont construites ces petites maisons blanches à toits de paille ou de tuiles qu'on trouve dans tous les deltas et tous les estuaires, aussi bien aux bouches du Guadalquivir que de l'Odiel et du rio Tinto. Ces petites maisons tout à fait semblables à des morceaux de sucre ont toutes les caractéristiques des habitations solitaires destinées à un seul habitant; je dirai même mieux: un seul homme. Cette architecture (simplicité extrême: quatre murs blanchis à la chaux à l'intérieur et à l'extérieur, et un toit) ne parle ni de femme ni de famille. Ni de foyer d'ailleurs. Tout à fait le contraire du *home* anglais. Il ne s'agit pas, comme dans les pays à pluie, de s'éterniser au sein des odeurs conjugales. Le seul luxe ici c'est l'ombre et la sieste. Les quatre murs et le toit font de l'ombre; c'est tout ce qu'on leur demande (et la sieste, on l'a dans la poche)... Théâtre direct, à base de sang et de violence, puisque c'est le moyen le plus direct de se procurer du sang. Les pays à lumière grise ont le temps prolongé qui permet la patience génératrice de diplomatie et par conséquent de société; les pays à soleil vivent vite, obligent à la violence et à la solitude. Cette rapidité de vie produit le mensonge. Non pas le contraire de la vérité, mais le mensonge général, c'est-à-dire la création d'une autre vérité. C'est la condition humaine des habitants de ces petites maisons en forme de sucre (*EC*, VI, 336-337).

En esta valoración que hace aquí Jean Giono de los países del sur y de sus condiciones de vida, nos muestra hasta qué punto estas escenas pueden llegar a ser el telón de fondo de los peores dramas y provocar en sus habitantes unas mutaciones profundas que transforman la realidad, como ocurría en los dramas de la Antigüedad: una visión que fue utilizada por otro poeta andaluz, Federico García Lorca, en *La casa de Bernarda Alba*.

El calor representa, por lo tanto, otra prueba, en este caso de la naturaleza, a varios personajes de Jean Giono tales como Angelo en *Le Hussard sur le toit* y, en el caso del guión de *Platero y yo*, Juan y Aguedilla. En efecto, en *Le Hussard sur le toit*

Angelo atraviesa bajo un calor asfixiante una región fulminada por una epidemia de cólera:

À ce moment-là Angelo voyait les splendeurs barbares du terrible été dans les hautes collines: chênes roussis, châtaigniers calcinés, pâturages maigres couleur de vert-de-gris, cyprès dans le feuillage desquels luisait l'huile de lampes funèbres, brouillards de lumière qui déployaient autour de lui, en mirage, la tapisserie usée de soleil dans la trame transparente de laquelle flottait et tremblait le dessin resté gris des forêts, des villages, des collines, de la montagne, de l'horizon, des champs, des bosquets, des pâtures presque entièrement effacées sous un air couleur de toile à sac (*HT*, IV, 256).

En esta descripción todo huele a muerte: el adjetivo “funèbre”, la tristeza y austeridad que nos transmite la monocromía de grises. Este “terrible été” aparece ante nuestros ojos como una tapicería desgastada, una pintura descolorida, como un infierno. De hecho, la visión de las hogueras en las colinas de Manosque le recuerda a Angelo - no olvidemos que se trata de un húsar italiano- la desalentadora inscripción grabada en las puertas del Infierno de *La Divina Comedia* de Dante: “Lasciate ogni speranza” (*Infierno*, canto III, v. 9). Esta visión infernal le inspira estos pensamientos:

Tout ce que je vois est grossi au moins dix fois et naturellement je fais dix fois trop de tout. Les couleurs infernales dont la nuit est toute peinte, eh bien, il n'y a pas de quoi imaginer que je vais voir arriver l'once légère, et la louve de Virgile et *lasciate ogni speranza*. C'est tout simplement le reflet des feux que ces gens ont allumés parce qu'ils craignaient la nuit (*HT*, IV, 423).

El calor y la muerte se entremezclan en la difícil experiencia de Angelo, que tiene que luchar tanto contra uno como contra la otra. El calor extremo hace todavía más difícil su tarea y, para el lector, muerte y calor se confunden cuando Giono describe, con el mismo detalle, descomposición humana y descomposición de la naturaleza producida por el calor:

Le temps s'était arrêté à La Valette où la femme de cuisine pourrissait avec une extraordinaire vitesse devant les quelques personnes du village, plus la jeune madame, restées là pour faire honneur à la morte qui fondait à vue d'oeil en inondant le lit sur lequel on l'avait étendue tout habillée. Et, pendant qu'elles étaient ainsi fascinées par le travail rapide de la décomposition, Angelo voyait peu à peu s'ouvrir autour de lui la région de châtaigneraies trouées de rochers et de villages qu'il avait vue, dès le matin, du haut de la première colline. Mais alors que le matin, et vu de loin, ce pays avait une forme et des couleurs avec lesquelles on pouvait faire bon ménage, maintenant, sous cette lumière d'une violence inouïe il se décomposait dans un air sirupeux et tremblant (*HT*, IV, 256).

Las condiciones atmosféricas extremas, ya sean de calor o de frío, suelen, por lo tanto, añadir dramatismo a las tramas de las novelas de Jean Giono. En efecto, los inviernos rudos o los veranos muy cálidos transforman los pueblos o el campo en lugares muy poco acogedores, donde la vida se hace muy difícil. El frío será el gran responsable de las tragedias ocurridas en estos pequeños pueblos de montaña. Ya veremos cómo la monotonía que provoca en la vida cotidiana puede conducir a los peores crímenes. No se trata de un frío banal, sino más bien de unos temporales que aíslan regiones durante semanas e, incluso, meses. En tales condiciones la

transformación del carácter de sus habitantes es una consecuencia lógica, ya que sus costumbres se ven alteradas por los factores meteorológicos:

(1800 évidemment). Décembre. L'hiver qui avait commencé tôt et depuis, dare-dare, sans démarrer. Chaque jour la bise; les nuages s'entassaient dans le fer à cheval entre l'Archat, le Jocon, la Plainie, le mont des Pâtres et l'Avers. Aux nuages d'octobre déjà noirs se sont ajoutés les nuages de novembre encore plus noirs, puis ceux de décembre par-dessus, très noirs et très lourds. Tout se tasse sur nous, sans bouger... Il n'y avait pas encore de neige, on se dépêchait à passer le col dans les deux sens. On voyait encore très bien l'auberge (cette bâtisse que maintenant on appelle Texaco parce qu'on fait de la réclame pour de l'huile d'auto sur ses murs), on voyait l'auberge et tout un trafic de chevaux de renfort pour des fardiens qui se dépêchaient de profiter du passage libre. On a vu le cabriolet du voyageur de la maison Colomb et Bernard, marchands de boulons à Grenoble. Il descendait du col. Quand celui-là rentrait, c'est que le col n'allait pas tarder à être bouché. Puis, les nuages ont couvert la route, Texaco et tout... D'ailleurs, tout de suite après, il se met à tomber de la neige. À midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien (*Roi*, III, 458).

Si no es el frío, el viento también puede ser un factor determinante en cuanto a la transformación de la naturaleza y de sus habitantes:

Le vent soulève le ciel comme une mer. Il le fait bouillonner et noircir, il le fait écumer comme les montagnes. Il n'y a plus de soleil. Il n'y a plus ces plaques d'azur paisible; il n'y a plus que la course des nuages. Ils descendent vers le sud.

À des moments, ce vent plonge, écrase le bois, s'élançe sur la route en tordant de longues tresses de poussière (*Regain*, I, 326).

En *Platero y yo*, al igual que en *Le Hussard sur le toit*, el calor sobrecargará el ambiente de un pueblo ya cruel por sus costumbres y su forma de pensar. Algunas acotaciones del guión de Jean Giono nos remiten al párrafo de *Ennemonde et autres caractères* citado anteriormente, para darnos el tono trágico característico de Giono para los países del sur:

Ardent soleil: Même place que dans la scène de la jument lapidée. Lumière éblouissante. Absolument personne. Seule, au milieu de la place, exactement à l'endroit où était le cadavre de la jument, est une magnifique calèche jaune attelée de quatre mules très pomponnées... Silence, soleil, petits tintements de clochettes quand les mules secouant la tête. Autour de la place, maisons fermées, volets clos (*PM*, a.c, séq. 129-2, 110-2).

Moguer se nos presenta así como uno de esos lugares típicos de los que Jean Giono habla al evocar los lugares del sur, donde el calor ardiente queda siempre patente y el único lujo para los que lo padecen es la siesta:

Moguer déserte. Soleil violent. Juan sur Platero. Heure de la sieste: on entend ronfler dans les maisons. Un homme dort sur un trottoir à l'ombre. Plus loin un chien dort sur un seuil. Plus loin, un cheval attaché à la grille d'une maison, dort le museau à terre. Devant le poste de la Garde civile, à califourchon sur une chaise, les avant-bras sur le dossier et la tête appuyée sur ses avant-bras, un garde dort; pour plus de commodité il a mis son chapeau à l'envers, le côté plat devant. Dans son nid, une cigogne dort, tête sous l'aile. Une fontaine: un léger filet d'eau, des gouttes, quelques gouttes, plus rien: l'eau elle-même refuse de veiller... Autre rue déserte. Juan s'endort sur Platero. Plus loin, Juan est endormi sur Platero (*PM*, a.c, séq. 131-132, 113).

Jean Giono utilizará este calor aplastante para recrear el ambiente cruel y trágico adecuado al enfoque que le dio a la obra de Juan Ramón Jiménez. Por eso, calor y horror irán a menudo asociados, como, por ejemplo, en la escena del barranco donde Juan está buscando a Platero:

Un profond ravin, une sorte de cañon; accès difficile, sentier à forte pente (les animaux menés au charnier peuvent descendre, mais ne peuvent pas remonter). De part et d'autre du ravin, terrain austère et éblouissant. Le charnier est une rivière d'ombre. Juan arrive seul au bord du ravin. Il y regarde. Au fond, dans la pénombre, des tâches blanchâtres qu'on ne peut identifier (des squelettes), Et puis, seul vivant semble-t-il dans le ravin: un âne. Il est au fond. Parois et sol rocheux dépourvus de végétation. Juan court à l'âne. Ce n'est pas Platero. C'est une vieille bête efflanquée, pelée, galeuse. L'âne semble être de marbre sur ses pattes trop raides. Malgré sa répugnance, Juan tend la main vers lui. Le vieil âne veut faire un pas: il se déséquilibre et s'écroule. Il ne tente pas de se relever. Il met ses dernières forces à ne pas toucher le sol de sa tête, et puis sa tête tombe comme un gros pavé, il allonge le cou, ferme les yeux; ses mâchoires béent, sa langue pend. Pourtant, il respire encore. Une nuée de mouches s'abat sur lui. Immédiatement, après les mouches, des croassements de corbaux au-dessus du ravin (*PM*, a.c, seq. 164, 133).

El calor se muestra en este pasaje del guión de forma más sutil, mediante el uso de adjetivos como “éblouissant”, que sugiere una luz solar fuerte, o con ayuda de perífrasis como “le charnier est une rivière d'ombre”, que viene a establecer un contraste con el resto del barranco bañado por el ardiente sol. Como vimos en *Le Hussard sur le toit*, los aspectos relacionados con la muerte se mezclan con este ambiente asfixiante. Los olores y los procesos de descomposición están aquí simbolizados por la aparición de las moscas y de los cuervos. El sufrimiento del burro



agonizante completa el cuadro agobiante que pretende pintarnos Giono de este horrible lugar creado por el hombre, y que nos recuerda el cuadro de Breughel *Triomphe de la mort* que tanto le había impactado. Juan destaca en este entorno por aproximarse al animal moribundo, a pesar de la repugnancia que éste le provocaba. Lo vemos de nuevo como un ser sensible, distinto de los demás habitantes del pueblo, que sufre ante el sufrimiento ajeno. Su búsqueda de Platero pasa por esta etapa que nos da a conocer la fuerza de su cariño hacia el animal.

El calor excesivo, como ya hemos dicho, puede llegar a enloquecer a los personajes, que, durante algunos instantes, pierden la noción del tiempo y del espacio. En el guión de *Platero y yo* Juan experimenta esta sensación en la secuencia 104:

Notion de chaleur accablante: ciel plus près du blanc que du bleu, pierres très blanches sur le vert presque noir d'une végétation rase et rare, quelques arbustes artificiellement calcinés au sens vrai du mot. Air tremblant entre la caméra et le jeu des personnages. Juan et Platero avancent péniblement. Juan tient sa veste noire sur son bras, mais conserve son col et sa cravate noire. Marche monotone relativement longue. Arrivé à quelques mètres du rocher, Juan, subitement, comme pris de folie, pose sa main sur le dos de l'âne et crie à tue-tête: Platero! (*PM*, a.c, séq. 164, 133).

Asistimos, durante breves instantes, a la transformación de uno de los principales personajes del guión a causa del excesivo calor. Juan, como otros personajes de Jean Giono, se ve fuertemente afectado por las condiciones térmicas hasta el punto que, por un momento, pierde el control de su mente y de su cuerpo.

Aguedilla, en cambio, no duda en enfrentarse al calor y a otros peligros con tal de llevar a cabo su propósito: acercarse a Juan para intentar devolverle la esperanza y la felicidad:

Juan sort. Rue déserte. Plein soleil. Juan en instant immobile. Il ne voit pas dans la rue l'ombre portée de quelqu'un (off) qui est sur le toit et sans doute regarde Juan (*PM*, a.c, séq. 164, 133).

Juan et Platero s'éloignent. Ils sont déjà loin quand, à une centaine de mètres de la caméra, on aperçoit une silhouette de femme couchée sur le dos, qui se soulève légèrement entre les pierres du désert, qui regarde vers Juan et Platero et puis qui disparaît (*PM*, a.c, séq. 104, 64).

Así, el rigor climático, que incide sobre los personajes de Giono, es otro de los elementos que nos permite asimilar a los protagonistas del guión de *Platero y yo* y a las criaturas propiamente gionescas.

Sin embargo, de todas las pruebas que tienen que superar los principales personajes del guión de Jean Giono, veremos cómo la crueldad de los habitantes de Moguer será la más dura y, a menudo, la más trágica.

#### **4.11 LA CRUELDAD COMO INSTRUMENTO DE MARGINACIÓN**

El tema de la crueldad es un tema recurrente en la obra de Jean Giono. Sus primeras novelas dan testimonio de ello. La angustia de sus personajes se manifiesta a menudo por esta mezcla de crueldad y violencia. En *Regain* ya hemos visto cómo reacciona Panturle cuando toma conciencia de su estado de profunda soledad: la paliza

que le proporciona a su cabra (*Regain*, I, 368) o la violencia con la cual mata al zorro (*Regain*, I, 369) son maneras de desfogarse para olvidar su involuntaria condición de ermitaño. Ya hemos visto que Giono nos presenta estos actos violentos como impulsos incontrolables. En las primeras novelas de Giono esta crueldad aparece esencialmente padecida por animales. Se trata casi de una crueldad gratuita dado el carácter anónimo que tiene: sus autores son, en efecto, individuos marginados o pastores solitarios:

On croit se connaître... On ne se connaît pas... Là où j'étais avant, il y avait un berger. Il était comme tous. Mais il se levait la nuit. Il faisait vingt kilomètres, il traversait la montagne. Il se cachait près de la route. Il tirait des coups de fusil sur les gens, il en avait tué deux ou trois en trois ans. Il ne volait pas, il leur prenait la cravate. On croit se connaître soi-même. De quoi totalement on est capable, voilà ce que je veux dire (*QJD, Notes et variantes*, II, 1385).

Sin embargo, esta crueldad, que a veces puede chocarnos, contiene un aspecto reconfortante que hay que tener en cuenta: al formar parte de grupos marginados de la sociedad, se enfoca como momentos de locura de individuos aislados.

Pero, poco a poco, esta visión casi maniquea de la violencia evolucionará en la escritura gionesca hacia otro aspecto: la fascinación por la crueldad despertará los instintos más violentos, que acaban volviéndose contra sus autores. El suicidio ocupará, entonces, un lugar privilegiado en las novelas del autor francés después de constatar que, en las aldeas más retiradas de su región natal, quitarse la vida era un hecho tristemente frecuente. Por todo ello, llega a la conclusión de que la crueldad está presente en los instintos de todos: “La nature humaine réclame sans doute une certaine dose de cruauté” (*Roi, Notice*, III, 1301), lo cual le lleva a poner en boca de uno de sus personajes las palabras siguientes: “*Il semble qu'il n'y a pas de raison pour nous, mais*

*il y a une raison pour lui. Et, s'il y a une raison pour lui, nous devons pouvoir la comprendre. Je ne crois pas, moi, qu'un homme puisse être différent des autres hommes, au point d'avoir des raisons totalement incompréhensibles"* (Roi, III, 550). La impresión original en cursiva de este párrafo indica su importancia para el autor. No se trata de disculpar a los violentos o a los criminales, sino que lo que Giono pretende que comprenda el lector es que el instinto cruel vive en cada uno de nosotros, pudiéndose manifestar en cualquier momento. Partiendo de esta teoría escribió *Un Roi sans divertissement*, donde la moralidad intentará luchar contra los impulsos violentos de los personajes.

En el guión cinematográfico de *Platero y yo* esta crueldad aparece bajo dos enfoques distintos. La crueldad social provocada por el hombre y la crueldad del destino y de la vida que padece el hombre, y contra la cual no se puede hacer nada. La primera, como ya hemos dicho anteriormente, está principalmente encarnada en la mentalidad de todo un pueblo, Moguer, que instaura unas normas de vida, excluyendo a los que no se adaptan o los que no se identifican con dichas normas. Los niños son crueles con los animales más débiles que ellos y los adultos ejercen también esta crueldad hacia los seres que consideran “diferentes” o “raros”. No tienen piedad con los miembros de esta categoría y llevan sus peores instintos al extremo. Una de las escenas más terribles de la obra de Juan Ramón Jiménez, que Jean Giono recoge en su guión, es la muerte de la yegua blanca, basada en el capítulo CVIII que lleva el mismo nombre. Se trata de la yegua de un pobre hombre del pueblo, *el Sordo*, a la que ya no puede mantener y, por consiguiente, de la cual decide deshacerse, llevándola al barranco donde se mueren todos los animales condenados por el pueblo. Sin embargo, la yegua logra escapar de su infierno y, al llegar al pueblo, le espera una muerte segura de la mano de los habitantes.

Abramos aquí un paréntesis para volver sobre otra innovación de Jean Giono en su guión. Este barranco de la muerte, del cual vuelve milagrosamente la yegua y que parece insitir sobre las costumbres bárbaras del pueblo, es el vivo recuerdo del “Hadès” cuya visión le impactó fuertemente cuando viajó a Moguer. Cuando lo describe en su introducción a *Platero et moi*, recordamos varios episodios gionescos próximos al horror infernal. Su voluntad de contextualizar a su lector de la forma más exacta posible le lleva a unas descripciones casi inverosímiles. La deformación de las situaciones vividas por su imaginación fructífera, aliada al horror real, hace del panorama descrito un verdadero infierno. Por lo tanto, es bastante difícil distinguir lo real de lo imaginario. El autor se inspira de lo real, describe su “horrible belleza”, exalta lo extraordinario de las situaciones para concebir descripciones como esta:

On précipite dans cet Hadès des cadavres d’animaux et des animaux malades ou estropiés qui y agoniseraient pendant des jours et y périraient finalement de la mort la plus horrible, par la faim et la soif, si par le mécanisme habituel des enfers, celui-ci n’avait porté remède à ses horreurs en les multipliant. Dès qu’on arrive sur le rebord de cette fosse, surtout quand il apparaît que ce n’est pas pour y jeter quelque nourriture, on est salué par un concert de grondements et de hurlements. Ce sont des chiens... Ils se tuent entre eux. Seuls les plus forts restent. Ils achèvent les agonies. Ce jour-là ils étaient deux qui grondèrent comme quarante... Il ne s’agissait plus de chiens, il s’agissait de monstres. Un des deux n’avait que trois pattes. Mais il semblait le plus fort... Il se remit tranquillement à déchirer le ventre d’un mulet. L’enfer fascine, mais la puanteur nous chassa (*VE*, VIII, 878).

Así, los cadáveres de *Le Hussard sur le toit* o de *Le Grand Troupeau*, su descomposición, su olor, podrían estar allí en el barranco de la carretera de Moguer:

À l'auberge... un homme était étendu à plat ventre au milieu... Une femme affalée paraissait dormir... Les deux yeux ouverts étaient blancs comme du marbre. Et c'est là la machine qui déclencha la chute brusque de sa mâchoire inférieure, ouvrant la bouche d'où jaillit lentement un flot épais de matières blanches semblables à du riz au lait mais extraordinairement puantes (*HT*, IV, 314).

Il (Olivier) sentit comme une présence derrière lui. On le regardait. Il se retourna: c'était sur l'autre bout du trou, une chose couchée et qui avait la figure toute noire; sa cervelle coulait par une large blessure en coin. Il ne regardait pas; c'était un petit morceau rond et blanc de cervelle qui faisait le regard parce qu'il était collé sur ce noir de l'oeil, sur l'oeil pourri et plein de boue (*GT*, I, 611).

La matanza de la yegua ocupa un sitio clave en la adaptación cinematográfica de Giono. Situada en la parte central del guión, las acotaciones son numerosas y precisas. Se trata de la secuencia número 124 y, para insistir sobre los ritos crueles de los seres humanos, Giono asocia la muerte de la yegua a una manifestación festiva popular representada por fuegos artificiales y por una profusión de bengalas que, originalmente son elementos de varios capítulos de *Platero y yo*. Entran entonces en montaje paralelo los colores y el ruido de los fuegos, el juego cruel de los hombres y el sufrimiento del pobre animal. Si bien estos elementos están separados en un principio, se van a entremezclar poco a poco bajo la batuta gionesca hasta componer un conjunto dramático orquestado. El objetivo es la asimilación de la alegría popular y de la pasividad social a la crueldad general.

Asociar diversión con crueldad y violencia es, de nuevo, un tópico en la escritura gionesca. A lo largo de la lectura de *Un roi sans divertissement* comprendemos

que aburrimiento, diversión, crueldad y belleza están muy relacionados entre sí. En efecto, en esta novela vemos que lo único que mantiene alejados a los seres humanos de la crueldad y, por lo tanto, de la violencia es la diversión. Al principio de la novela el narrador insiste sobre el aburrimiento de los habitantes del pueblo donde transcurre la historia, a lo largo de todo el invierno:

Une heure, deux heures, trois heures; la neige continue à tomber. Quatre heures; la nuit; on allume les âtres; il neige. Cinq heures. Six, sept; on allume les lampes; il neige. Dehors, il n'y a plus ni terre, ni ciel, ni village, ni montagne; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater. La pièce même où s'éteint l'âtre n'est plus habitable. Il n'y a plus d'habitable, c'est-à-dire il n'y a plus d'endroit où l'on puisse imaginer un monde aux couleurs du paon, que le lit (*Roi*, III, 459).

Por eso, Langlois, que investiga los crímenes que ocurren en los alrededores, llega a la conclusión de que el criminal mata porque no puede superar el aburrimiento. En efecto, constata que durante la Nochebuena no se comete ningún crimen, opinando que el asesino tenía suficiente entretenimiento con los acontecimientos relacionados con esta fecha: “Je ne sais pas comment cela peut s'appeler, dit Langlois. Nous sommes des hommes, vous et moi, poursuivit-il, nous n'avons pas à nous effrayer de mots, eh bien! mettons qu'il ait trouvé ce soir un *divertissement* suffisant” (*Roi*, III, 486). Jean Giono insiste sobre la palabra “divertissement” poniéndola en cursiva, porque tiene la certeza de que lo que aleja al criminal de sus impulsos violentos es este “divertissement”, la diversión. No se trata de la simple diversión generada por una fiesta o del gozo de un placer ordinario, sino de una noción próxima a la que Blaise Pascal evocaba en el siglo XVII en sus *Pensées*. Según Pascal, el hombre se divierte (del latín *divertire*) para

“desviar” sus pensamientos y, así, evitar afrontar temas tales como su destino, su vida, su fe... Así, Pascal escribe: “Qu’on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin de l’esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir; et l’on verra qu’un roi sans divertissement est un homme plein de misère” (Pascal, *Pensées*, 1144). Esta figura del rey, símbolo de grandeza social, es retomada por Jean Giono tres siglos más tarde. Sin embargo, no hay ninguna coincidencia en el sentimiento religioso de ambos autores. Mientras que Pascal presiente que el hombre se divierte para evitar pensar en su miserable condición espiritual, Giono opina que el aburrimiento es la base de la condición humana, ya que el hombre no consigue encontrar un sentido a su existencia. En este sentido, lo importante es encontrar el modo de escapar a este tedio. La conclusión de ambos es la misma: la diversión, aunque cada uno la enfoque de una manera distinta: “De là la création de tous les vices, de là la création des crimes parce qu’il n’y a pas de distraction plus grande que de tuer” (Giono, 1990: 58). Si las formas de divertirse pueden ser múltiples, para algunos están muy vinculadas al miedo y al riesgo. Por eso, la diversión está muy a menudo relacionada con la muerte. En *Un roi sans divertissement* esta teoría queda totalmente plasmada en la fascinación de Langlois ante la belleza de la sangre de la oca en la nieve:

J’y ai donné l’oie. Il l’a tenue par les pattes. Eh bien” il l’a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l’a rendue. Il m’a dit: “Tiens, la voilà. Et va-t’en.” Et je suis rentrée avec l’oie. Et je me suis dit: “Il veut sans doute que tu la plumes.” Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j’ai regardé. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l’oie... Et j’ai fait ma soupe. Est venu cinq heures. La nuit tombait. je sors prendre du bois. Il était toujours là au même endroit (*Roi*, III, 605).



En esta ocasión sus motivaciones se aproximan de forma peligrosa a las del asesino. Cuando lo entiende se suicida para evitar convertirse en un nuevo asesino:

Il remonta chez lui et tint le coup jusqu'après la soupe... Il ouvrit, comme d'habitude, la boîte à cigares, et il sortit pour fumer. Seulement, ce soir-là il ne fumait pas un cigare: il fumait une cartouche de dynamite... Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers (*Roi*, III, 605-606).

Sobre la muerte de Langlois en una explosión con aspecto de fuego de artificio, Giono escribirá años más tarde: “C'est le drame du justicier qui porte en lui-même les turpitudes qu'il punit chez les autres. Il se tue quand il sait qu'il est capable de s'y livrer” (Amrouche, 1990: 211). Para Langlois toda fiesta era ya insatisfactoria y la visión de la sangre le hizo comprender por qué: “Quelqu'un qui connaîtrait le besoin de cruauté de tous les hommes, étant homme et voyant monter en lui cette cruauté, se supprime pour supprimer la cruauté” (*Roi, Notice*, III, 1302).

Para Giono la crueldad no era, por tanto, un tema aislado, sino un rasgo esencial de la conciencia del hombre, que se aburre en su existencia y que busca constantemente “cette pointe extrême de jouissance... ce moment blanc, éblouissant, semblable à une petite attaque d'épilepsie, mais très savoureux, une perte de conscience” (*DP*, VIII, 930-931).

Una buena prueba de lo dicho se refleja en el guión de *Platero y yo*: lo que, en un principio, empieza como una tranquila noche de fiesta veraniega evoluciona *en crescendo* cuando aparece la yegua, desencadenando entre algunos hombres presentes

una violencia gratuita al son de los fuegos artificiales. Su objeto de diversión reside en la masacre de la yegua moribunda, y lo hacen al ritmo de la fiesta popular. Cuanto más se acelera el ritmo de los fuegos, más violentos se ponen los verdugos: el clímax del linchamiento viene amplificado por la traca final y, cuando ya no queda más que humo en el pueblo, la yegua yace muerta en el lugar de la ejecución: “Enfin, un feu de Bengale rouge qui éclaire les derniers coups de chaises sur la jument tombée à terre. Puis, pendant que le feu de Bengale tremblote en répandant des torrents de fumée, les hommes, chaises à la main, se reculent en rond et on voit au milieu de la place, au centre du rond que forment les hommes qui se reculent, le cadavre immobile de la jument” (*PM*, a.c, séq. 124, 101). Giono subraya esta actitud cruel describiendo, a continuación, la indiferencia general: la de los participantes, por una parte, la de los espectadores, por otra: “Puis, criant ollé, ollé, tous les hommes jettent leurs chaises de fer et courent vers la rue qui conduit à l’endroit où l’on tire le feu. Le cadavre de la jument reste seul couché sur la place au milieu des chaises de fer abandonnées. Sur le trottoir, les notables, mains posées sur le crochet de leurs cannes, n’ont pas bougé. Ils regardent paisiblement le cadavre de la jument” (*PM*, a.c, séq. 124, 101). La secuencia del guión correspondiente a la muerte de la yegua se cierra, por lo tanto, con la siguiente dicotomía: ¿es más cruel el que participa o el que asiste sin inmutarse? Aquí Giono ha sintetizado dos capítulos de Juan Ramón en una sola secuencia y ello puede tener su explicación en la connotación ritual que el escritor francés quiere dar a esta muerte. El fuego de artificio al compás de la muerte de la yegua nos recuerda, en cierto modo, los sacrificios en algunas religiones en honor al Dios Solar, volviendo de nuevo sobre el factor enloquecedor del sol en las regiones del Sur. La unión de la sangre con las fuertes

luces pirotécnicas no sería, pues, una casualidad, sino, más bien, un efecto buscado para reforzar la crueldad de la acción conjunta.

La segunda causa de crueldad que aparece tanto en el libro de Juan Ramón como en el guión de Jean Giono es la fatalidad del destino, la irreversibilidad de la naturaleza: la muerte. Sabemos que la muerte es una constante tanto en la obra del escritor francés como en la del poeta andaluz. Sin embargo, en *Platero y yo* la muerte aparece bajo su aspecto más triste: se trata de la muerte infantil, tema recurrente en la obra de Juan Ramón. Desde la muerte de su amigo Alfredivo Ramos cuando todavía era niño, se quedaría impactado por esta asociación muerte-infancia a través del color blanco del ataúd. Tuvo, en efecto, que llevar el ataúd blanco de su amigo al cementerio con la ayuda de su hermano Eustaquio y de dos amigos más, Pepe Sáenz y Antonio Rivero. Tal era la costumbre en Moguer, como nos lo relata en el capítulo “Cementerio viejo” de *Platero y yo*: “Alfredivo Ramos, que traje yo, en su cajita blanca, de niño, una tarde de primavera, con mi hermano, con Pepe Sáenz y con Antonio Rivero” (*PY*: XCVII, 206). Anteriormente, ya había descrito los rasgos de la muerte infantil bajo un título que quería desmitificar sus horrores: “Riente cementerio”; es más bien un canto a la vida, a la juventud. Aquí también se habla de la muerte de su amigo Alfredivo Ramos o, por lo menos, el escenario es el mismo. Juan Ramón habla de cuatro niños que llevan un ataúd blanco al cementerio: “Cuatro niños entran en el patio una cajita blanca y celeste como la dicha, y como la dicha, pequeña... Un corazón desesperado, que quiere dar a aquel muerto un beso último de eterna y triste despedida, levanta la tapa... El muerto es un angelito” (*PP*: 36).

Muchos niños enferman, mueren o sufren en *Platero y yo*, y Giono hará de todo ello un tema importante para el desarrollo de su guión. Dos son las niñas enfermas que

mueren en el libro de Juan Ramón, al igual que en el guión. Giono aprovecha el recuerdo de una de las experiencias que vivió durante su viaje a Moguer para aumentar la tensión dramática de la adaptación cinematográfica. En la introducción de *Platero et moi* Jean Giono relata, en efecto, la visita guiada que hizo al cementerio de Moguer con el guarda rural de la zona. Sin embargo, durante esta visita ocurrió algo muy entrañable que, sin duda, impactó al escritor francés:

J'ai voulu voir le cimetière... J'étais intrigué par une sorte de tour d'une centaine de pas de circonférence, d'une quinzaine de mètres de haut, le long de laquelle montait en spirale un plan incliné; elle paraissait inachevée; une sorte de réduction de *La Tour de Babel* de Breughel. Mon factotum m'engagea à le suivre sur le plan incliné. Il avait les yeux pleins de larmes. Il s'accroupit à cinq ou six mètres de hauteur devant une plaque de marbre. Il s'agissait d'une enfant morte à quatre ans, l'année d'avant. Notre "sabir" nous permettait maintenant d'aller assez loin dans la conversation, le garde champêtre me fit comprendre qu'il s'agissait de sa petite fille. Du bout des doigts, il prenait des baisers sur ses lèvres et il les déposait sur le marbre (VE, VIII, 881-882).

En la secuencia 93 del guión Giono relata un episodio muy similar cambiando, únicamente, los personajes, con el fin de introducirlos en el universo de *Platero y yo*. Se trata de Darbon, el veterinario, y la tumba de su hija. El desarrollo de la escena es casi idéntico al de la visita al cementerio de Moguer que acabamos de citar:

Darbon désigne une plaque juste en face de Juan... Dernières rafales de pluie. Coup de tonnerre éloigné. Ils se dressent. Ils s'avancent de la tombe de la petite fille. L'âne suit... Darbon debout devant la tombe... Il essuie la pierre tombale avec son mouchoir. Il tapote contre la plaque. Ils se conduit comme s'est conduit devant nous, dans le cimetière, le gardien de la

maison de Jiménez à la tombe de sa petite fille. Il ouvre ses mains, incline la tête, semble répondre par des gestes affectueux à une voix inaudible sortie de la tombe (*PM*, a.c, séq. 93, 53).

Si eliminamos la lluvia y el trueno, cuyo objeto es el de conferir dramatismo a la escena, los sentimientos de Darbon son similares a los del guarda rural de Moguer: en ambos casos se trata de la tristeza y de la desesperación de un padre ante la tumba de su hijita, así como del afán de no perder el contacto físico con ella.

En el guión de Giono la hija de Darbon es un personaje más que juega con Platero y que acompaña a Juan. La agonía y la muerte de la pequeña producen momentos de gran dramatismo. En el guión se trata de una escena particularmente triste en la que la personificación de Platero es total. En efecto, en su lecho de muerte la niña pregunta por el burrito y, cuando éste acude, ella parece recobrar la esperanza y la ilusión, y dice: “Mon petit âne couleur de lune. Mon petit âne avec des poils de lune. Mon petit âne cousu avec des fils de lune. Emporte-moi dans la lune” (*PM*, a.c, séq. 57, 44). Platero simboliza para ella la salvación hacia un mundo mejor donde se acabe su sufrimiento y el de su padre. Platero responde a su llamada como el mejor de los seres humanos, intentando aliviar su dolor y su pena hasta tal punto que será en los brazos, o mejor dicho, en las patas de Platero donde la niña, confiada en la ayuda de su dulce amigo, morirá. En sus acotaciones Giono escribe:

Platero entre dans la chambre et va juqu’au lit de la petite fille (Juan le suit, mais c’est Platero qui agit seul) et renifle doucement le visage de l’enfant. La petite fille ouvre les yeux, les referme et pose sa main sur le cou comme pour rendre moins pénible l’effort de la petite fille. Alors, il masque complètement le visage de la petite fille. D’elle, on ne voit plus que quatre

doigts crispés dans la crinière de l'âne. Ces quatre doigts se crispent encore plus, demeurent immobiles, puis se détendent et disparaissent derrière Platero (*PM*, a.c, séq. 57, 44).

Platero es lo máspreciado de la niña en el momento de su muerte, aunque no deja de ser un burro para el resto de los habitantes del pueblo, empezando por el párroco: “La fillette de Darbon, notre vétérinaire est en train de mourir. Ce matin même je lui ai donné l'extrême onction. Et qui croyez-vous que cet enfant appelle à son secours? Saint isidore, la Sainte Vierge, le Bon Dieu? Non, don Juan, elle appelle celui-ci (il désigne Platero)... Elle appelait, elle implorait, elle priait Platero! Platero!” (*PM*, a.c, séq. 56, 43). De nuevo nos encontramos en una situación similar a la que comentamos con Aguedilla: la norma del pueblo no es siempre la norma de todos. Lo real va siempre entremezclado con lo irreal y los que sólo ven un burro en Platero no son, forzosamente, los que llevan la razón. Por eso, la elección de una niña es importante, por su ingenuidad, por su sinceridad, por su pureza, por su falta de corrupción en un mundo lleno de prejuicios y de ideas preconcebidas. Estos tópicos de la sociedad aparecen también en la descripción que Giono hace de la habitación de la pequeña: “La chambre de la petite Darbon. Murs blancs. Une grande photo de femme (sa mère). Tout un mur couvert de poupées vêtues de noir, plus ou moins grandes, mais toutes pendues à des épingles à grosses têtes multicolores par des lacets noirs. La petite fille est couchée, les yeux clos, exangue; entre ses mains, un crucifix trop grand, qu'elle ne tient pas, qu'on a déposé” (*PM*, a.c, séq. 57, 43). En la escena Giono centra la atención en dos símbolos de la conservadora sociedad moguerena: el negro del luto y el crucifijo. El primero aparece en clave de juego con la muerte, al presentar a las muñecas

enlutadas antes de la muerte de la niña, creando un “velatorio de juguete” que precede a la realidad. El crucifijo recuerda la presencia obligada de la Iglesia en estos sucesos.

Son símbolos de una mentalidad que, tanto Juan Ramón en su libro como Giono en su guión, nos describen como la culpable del sufrimiento de los seres que no se identifican con ella, que quieren apartarse de ella: Juan y Platero, Aguedilla, la hija de Darbon... Viven ahogados por su estrechez de pensamiento, su acecho constante en busca de algo para alimentar el cotilleo local: “La nuit venue, on sort des chaises devant les seuils, on prend le frais, mais les conversations se font à voix basse et s’arrêtent net dès que quelqu’un passe” (*VE*, VIII, 874-875).

Otra niña enferma es la del capítulo XLVI de *Platero y yo*, titulado “La tísica”. De nuevo, de este relato tan corto Jean Giono extrae un episodio fundamental de su guión. La estructura es parecida a la secuencia de la agonía de la hija de Darbon. Platero sirve de vínculo entre la enfermita y el mundo de los adultos; gracias a él la niña recobra la alegría, a pesar del miedo al “qué dirán” de su madre, que es objeto también de las miradas de sus vecinos. La descripción que Giono nos hace de la escena quiere subrayar esta marginación que el pueblo ejerce con los seres diferentes, ya sea por ser más débiles o por su forma de ser: “La foule endimanchée va toute dans la même direction, c’est à dire vers la sonnerie de cloches, à la messe” (*PM*, a.c, séq. 126, 107). En un primer tiempo nos pinta la alegría general relacionada con la hora de la misa; la religión une y reúne a este pueblo. A continuación, introduce la corriente contraria, representada, como de costumbre, por Juan y Platero:

Juan et Platero apparaissent venant à contre-courant de la foule. On les suit. Soudain, Platero fait un écart et va s’arrêter devant une grande grille qui protège une fenêtre du rez de

chaussée. Derrière la grille, dans un fauteuil à haut dossier, une petite fille repose sur un lit d'oreillers. Elle a l'air d'être dans une cage. Elle est très maigre, très blanche, avec de grands cernes autour des yeux trop brillants et trop fixes (*PM*, a.c, séquence 126, 107).

Numerosos son los elementos sobre los cuales insiste Giono para crear este universo paralelo. Juan y Platero van a “contra corriente” de la gente del pueblo, en la dirección opuesta al acontecimiento dominical por excelencia: la misa. La reja, a pesar de ser un elemento decorativo típico de los pueblos de esta zona de España, se ve aquí como los barrotes de una jaula, como una cárcel que impide que la enfermita se mezcle con el resto de la comunidad moguerense. Los superlativos “très maigre”, “très blanche”, “trop brillants”, “trop fixes”, hacen de la niña un ser casi inhumano que no puede encajar entre otros seres humanos “normales”. Su debilidad y su aislamiento son señales evidentes de la diferencia que la separa de la muchedumbre que se dirige hacia la celebración religiosa.

Como en el caso de la hija de Darbon, Platero es el primero en comunicarse con la niña. En contradicción con su naturaleza de burro, parece tener más sensibilidad que cualquier ser humano: “Platero engage son museau entre les barreaux de la grille et tire une longue langue vers la petite fille qu'il ne peut d'ailleurs pas atteindre. La petite fille sourit vaguement. Elle s'efforce de tendre la main à Platero. Elle est si faible que sa main retombe. Près de Platero, Juan considère l'enfant” (*PM*, a.c, séq. 126, 107). Juan está convencido de los grandes sentimientos de su burro y lo demuestra cuando dice: “Il se souvient d'une autre petite fille malade” (*PM*, a.c, séq. 126, 107). Como hicieron con la hija de Darbon, Juan y Platero intentarán aliviar por un instante el sufrimiento de la niña y luchar de esta manera contra la mentalidad de todo un pueblo. Juan le pregunta a



la niña: “Veux-tu sortir de ta cage, mon bel oiseau, et la petite fille sourit” (*PM*, a.c, séq. 126, 108). Ambos se entienden enseguida y sólo queda convencer a su madre: “La femme gênée: je ne voudrais pas arriver en retard. Ça fait mauvais effet et je ne suis pas riche” (*PM*, a.c, séq. 126, 108). Doble es entonces el motivo de temor de la madre de la enfermita: su condición modesta y la terrible enfermedad de su hija. Sin embargo, como en el libro de Juan Ramón, el amor y el cariño triunfarán, y Platero se llevará a la niña de paseo:

Soudain, Juan entre sur la place, Platero portant à petits pas precautionneux la fillette belle comme une Sainte Vierge, et si heureuse qu'elle semble miraculeusement guérie. Derrière Platero, assez loin, marche la mère de la petite fille, de plus en plus gênée qui s'efforce de ne pas attirer l'attention sur elle. Malgré eux, les gens font la haie du cheminement de Platero. Platero s'arrête devant le porche de l'église. La petite fille, ravie, enlève le chapeau de Platero et en coiffe Juan. Juan rit, enlève la petite fille de dessus Platero, l'embrasse et la tend à sa mère. Celle-ci confuse entre très vite dans l'église. Elle n'a pas osé remercier Juan... Dans la foule, il ya des regards ironiques, des regards réprobateurs, mais aussi des regards émus et tendres (*PM*, a.c, séq. 127, 109).

El triunfo es total, la descripción que Giono hace de la niña es radicalmente distinta; ya no se trata de una enfermita, sino de una niña tan preciosa como una “Virgen”; es feliz y hasta parece que su enfermedad ha remitido. Los superlativos anteriores ya no tienen razón de ser, la niña es ahora la reina del pueblo, a pesar de que Giono nos recuerde que el pueblo sigue siendo el mismo. Algunos signos de displicencia de la gente, que deja paso a Platero, así como los temores de la madre, demuestran que las diferencias permanecen. Sin embargo, una esperanza se asoma al

final de la descripción de la escena, cuando Giono subraya que se perciben miradas conmovidas y enternecidas. Deja entrever que una parte del pueblo está cambiando y que, poco a poco, podemos aspirar a que, en nombre del amor y del cariño, la gente se vaya uniendo. Estamos en la segunda mitad del guión y apreciamos cierta evolución en algunos personajes claves del guión que hemos ido descubriendo en compañía de los instigadores de este intento de unificación: Juan, Platero y Aguedilla.

De este relato tan corto del libro de Juan Ramón, Giono ha conservado el elemento clave: la transformación de la niña gracias a la salvación de Platero y de su amo. De ser una niña “en una triste silla, blanca la cara y mate cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba” (*PY*: XLVI, 142), pasa a ser “un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur” (*PY*: XLVI, 142); este episodio hace que nazca una esperanza: conquistar poco a poco a todos los habitantes de Moguer.

En la secuencia 127 del guión Jean Giono reúne, dejándose llevar por su imaginación, a todos los personajes marginados por el conjunto de la población de Moguer, por distintos motivos, y que ya fueron apareciendo a lo largo del guión. Estos personajes “diferentes” se sienten conmovidos en esta secuencia 127 por la actuación de Juan y de Platero hacia la pequeña enferma que no salía nunca de su casa, de la cual hablamos anteriormente:

Dans la foule, il y a des regards ironiques, des regards réprobateurs, mais aussi des regards émus et tendres parmi lesquels, ceux de la femme sensuelle, de Rociillo, de Camilia, de Darbon et ceux-mêmes d’une petite fille dans ses pauvres vêtements et qui donne la main à son vieux grand-père: la petite fille de la charrette embourbée (*PM*, a.c, séq. 127, 109).

Este grupito de gente se opone, como indica Giono, al resto de los habitantes de Moguer, que los miran con ironía y con reprobación. Vemos, en los calificativos que emplea Jean Giono, que en el conservadurismo moguerense se van introduciendo sentimientos intermedios como la ironía. Parece que ya no tienen tan claro las normas del bien y del mal que intentaron imponer desde el principio.

El hecho de que el grupo de las personas conmovidas por la escena de la llegada de la enfermita a la iglesia esté compuesto por todas las personas con quien Juan tuvo contacto indica que su influencia no se está ejerciendo en vano y que su poesía va seduciendo cada vez a más gente en el seno de la comunidad moguerense. Las mujeres atraídas por su sensibilidad, por su forma tan distinta de ver la vida, y los niños salvados por él, o ayudados en situaciones complicadas, le dedican admiración y ternura, al representar para ellos la esperanza de una mentalidad distinta, de un Moguer renovado por un soplo de aire tierno y sincero.

#### **4.12 EL PINO DE LA CORONA: SIMBOLOGÍA ARBÓREA GIONESCA**

Alrededor de Juan y Platero se va formando un grupo simbolizado por un árbol: el pino de la Corona. Basándose en el capítulo del mismo nombre del libro de Juan Ramón, y respetando la simbología evocada por el poeta, Jean Giono la transpone dentro de la mente del personaje de Juan, quien imagina el pino como una especie de Arca de Noé: un barco capaz de salvar un pueblo de su corrupción y de su crueldad. A partir de esta idea, el pino de la Corona estará siempre presente en la mente de Juan y, por lo tanto, en varias secuencias del guión. Será como la sombra que planeará sobre el pueblo, dominándolo de forma majestuosa y autoritaria:

Au bout de cette route apparaît subitement un très grand paysage dominé en son centre par une colline surmontée d'un très grand pin... L'appareil commence un travelling circulaire autour de l'arbre... Le travelling cesse encadrant au loin, de part et d'autre de l'arbre, la ville de Moguer (*PM*, a.c, séq. 41-42, 29-30).

No es la primera vez que Jean Giono le otorga un papel y una simbología tan importante a un árbol. En varios de sus libros los árboles aparecen como elementos potentes de la naturaleza, capaces de cambiar el curso de los pensamientos de varios seres humanos. Para Giono, el “Árbol” por excelencia tiene sus orígenes en las poblaciones celtas y ligurias, cuyo árbol sagrado era el roble. La Provenza de Giono es una Provenza potente, poblada por bosques de robles:

La Margotte est assise sur un emplacement magnifique. Ce que j'aime surtout, ce sont les tribus de vieux chênes installés sur tous les coteaux. Ce sont des arbres énormes, très vastes et très hauts. Leur ombre a nettoyé tout le sous-bois qui est clair, net, pelucheux de petite herbe sèche. Ils vivent là depuis des siècles, avec des foules d'oiseaux, d'écureuils, de petits mammifères et même de renards. Ils sont blonds. Ils sont solides. Ils ont une peau verdâtre, plissée, avec des reflets d'or. Ils sont très vieux. Si on essaye d'imaginer combien de temps il a fallu pour que, du gland, puissent sortir et se former ces énormes troncs que quatre ou cinq hommes, se tenant par la main, ne peuvent embrasser; pour que puisse s'élever cet extraordinaire échafaudage de branches, on se perd dans la nuit des temps. Et, actuellement, je ne connais pas de repos plus magnifique que celui qui consiste, quand on le peut, à se perdre dans la nuit des temps. Je suis par conséquent souvent par monts et par vaux à travers les forêts de chênes (*Noé*, III, 849-850).

En este pasaje de *Noé* encontramos la misma idea de tranquilidad, de reposo, de protección asociada al árbol que expresa Juan Ramón en su capítulo de *Platero y yo*.

Donde quiera que paro, Platero me parece que paro bajo el pino de la Corona. A donde quiera que llego -ciudad, amor, gloria- me parece que llego a su plenitud verde y derramada bajo el gran cielo azul de nubes blancas... ¡Qué fuerte me siento siempre que reposo bajo su recuerdo!... La palabra magno le cuadra como al mar, como al cielo y como a mi corazón. A su sombra, mirando las nubes, han descansado razas y razas por siglos, como sobre el agua, bajo el cielo y en la nostalgia de mi corazón (*PY*: XL, 136).

La solidez de los años, asociada al patrimonio que representan estos árboles, inspiran en ambos autores el respeto, la admiración y la quietud. Sentimientos idénticos a los que expresará Juan, en el guión de Jean Giono, al hablar por vez primera del pino de la Corona: “Vois-tu l’arbre? Petit âne? C’est le seul navire que mon père m’ait laissé en héritage. À son bord, j’ai découvert plus d’un nouveau monde. Sans équipage, petit âne” (*PM*, a.c, seq. 41, 29). El pino de la Corona es para Juan un lugar de refugio, de reflexión, de meditación, asociado al recuerdo de los años y, más concretamente, al recuerdo de su padre. Hasta Platero conoce estas virtudes del pino de la Corona y, por eso, es el lugar que elige para dejar a su amo descansando, sin temor a que le pase nada:

Platero esquisse une ruade, comme pour faire descendre Juan. Juan se laisse glisser de Platero et va s’asseoir tout contre le pin... Et puis Juan se met à battre des paupières comme un homme plein de sommeil. Et puis Juan s’endort adossé au pin Corona. Alors, Platero dresse les oreilles, ouvre grands ses yeux, se soulève sur ses deux pattes de devant, regarde Juan et attend. Juan dort... Sous le pin Corona. Juan dort. Dans l’arbre, un oiseau se met à siffler brusquement

et à plein gorge. Il insiste, insiste... et Juan se réveille. Juan regarde autour de lui. Juan se lève et regarde la campagne autour du pin Corona. L'oiseau siffle toujours (*PM*, a.c, séq. 160-161, 132).

Por eso el pino de la Corona será el punto de partida de una gran idea: la de reunir a su alrededor a todas las personas sensibles a estos verdaderos valores que representa este elemento de la naturaleza. Esto recuerda, en cierto modo, a la filosofía practicada durante las ya citadas reuniones del Contadour. En el guión de Jean Giono el pino de la Corona generará poco a poco un reto en Juan: conseguir volver a sensibilizar a quien pueda, acerca de los verdaderos sentimientos, de la autenticidad de la vida:

Il y a encore beaucoup de place autour de l'arbre... Il faut s'asseoir comme moi contre l'arbre et lire très bien et très fort... Quatre mousses, Platero pour brosser le pont du vieux navire!... À mon bord petit frère, on n'attrape pas les oiseaux, on les regarde venir, on les écoute chanter, on les regarde s'en aller... À bord du pin Corona, petit cousin ce sont les oiseaux qui touchent les enfants. Quand ils veulent... Juan serre les mains des enfants. Il est fort ému. Les enfants s'éloignent (*PM*, a.c, séq. 116, 88).

La lección que expone bajo el pino de la Corona muestra su voluntad de enseñarles principios sobre la libertad y el respeto ajeno. Los niños serán muy importantes para la formación de la “tripulación” del pino de la Corona, ya que son los que más ingenuidad manifiestan a la hora de juzgar y de opinar. Sus mentes, aún vírgenes, recibirán de forma abierta las enseñanzas del poeta. Aun así, no todos se dejan convencer y Juan se entristecerá viendo cómo hasta los niños pueden llegar a pensar de forma corrupta y vil: “Eux aussi désertent, mon pauvre vieux!” (*PM*, a.c, séq. 117, 90).

Todo el misterio que rodea al pino de la Corona nos recuerda a otro árbol fundamental en la obra de Jean Giono. En *Un roi sans divertissement* abre su novela con la descripción de un paisaje cuyo elemento central es un árbol: un haya. Es importante subrayar el tono y los términos empleados por Jean Giono en este párrafo de *Un roi sans divertissement*; no se trata de una simple descripción sino de una verdadera veneración de este símbolo de la belleza misteriosa:

C'est juste au virage, dans l'épingle à cheveux, au bord de la route. Il y a là un hêtre; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau: c'est l'Apollon-citharède des hêtres. Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, une carrure plus exacte, des proportions plus justes, plus de noblesse, de grâce et d'éternelle jeunesse: Apollon exactement, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde. Le plus extraordinaire est qu'il puisse être si beau et rester si simple. Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge. Comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente? Quand il suffit d'un frisson de bise, d'une mauvaise utilisation de la lumière du soir, d'un *porte-à-faux* dans l'inclinaison des feuilles pour que la beauté, renversée, ne soit plus du tout étonnante (*Roi*, III, 455).

La constante personificación del haya en *Un roi sans divertissement*, parece simbolizar el perfecto equilibrio de las fuerzas de la naturaleza. De la misma manera, la presencia del pino de la Corona a lo largo de todo el guión de *Platero y yo*, es una constante de la serenidad perseguida por Juan. Tanto Jean Giono como Juan Ramón Jiménez consiguen hacer de estos árboles símbolos casi místicos. Su personificación hace que aparenten ser verdaderos guías espirituales

Cuando, en el descuido de mis pensamientos, las imágenes arbitrarias se colocan donde quieren, o en estos instantes en que hay cosas que se ven cual en una visión segunda y a un lado de lo distinto, el pino de la Corona, transfigurado en no sé qué cuadro de eternidad, se me presenta, más rumoroso y más gigante aún, en la duda, llamándome a descansar a su paz, como el término verdadero y eterno de mi viaje por la vida (*PY*: XL, 136).

Les forêts, assises sur les gradins des montagnes, finissaient par le regarder en silence. Il (le hêtre de la scierie) crépitait comme un brasier; il dansait comme seuls savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité; il ondulait autour de lui-même dans un entortillement d'écharpes, si frémissant, si mordoré, si inlassablement repétri par l'ivresse de son corps qu'on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'encramponnement de prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux (*Roi*, III, 474).

Je vois d'abord la lande à travers les troncs écartés du bosquet, puis les arbres se retirent derrière moi et brusquement la terre ouvre à perte de vue deux vastes ailes de soufre (*EV*, III, 214).

Para Jean Giono la majestuosidad de estos árboles es una llamada al encuentro, tanto para los hombres como para las fuerzas de la naturaleza. En *Un roi sans divertissement* el propietario del aserradero, Frédéric, se encuentra con un desconocido debajo del haya de su finca. El lector intuye que este desconocido es el criminal, responsable de todas las desapariciones del pueblo, pero Frédéric lo ve como “un pauvre couillon de qui sait d'où” (*Roi*, III, 470).

C'est enfantin, on ne s'abrite pas sous un arbre de l'envergure et de l'envolée de ce hêtre divin, et surtout par un de ces orages d'ici qui sont d'une violence terrifiante. De dessous



son hangar, Frédéric II voyait pourtant cet homme *dénaturé* adossé contre le tronc du hêtre dans une attitude fort paisible, même abandonnée; dans une sorte de contentement manifeste: comme s'il se chauffait ses guêtres à quelque cheminée de cuisine... Finalement l'orage ne faisant que croître et embellir, l'eau s'écroulant à murs et quelques coups ayant pété pas trop loin... il se mit un sac en capuchon sur la tête, il courut à l'arbre, prit l'homme par le bras... il le tira et il était temps (*Roi*, III, 470-471).

En el guión de *Platero y yo*, cuando descubrimos el rostro de Aguedilla por primera vez, lo hacemos a partir de un encuentro que ella tiene con Platero:

Nuit. Clair de lune. Le pin Corona désert. Pas de Platero gravissant la colline. Platero apparaît, entre dans l'ombre du pin. Platero attend... Autres pas gravissant la colline, des pas humains cette fois. Aguedilla apparaît et vient à Platero. C'est la première fois qu'on voit en plein, le visage d'Aguedilla, mais il n'est éclairé que par la lune (*PM*, a.c, séq. 169, 138).

También hemos visto que Juan se encuentra con los niños, con los que habla de la "tripulación" del pino de la Corona, debajo de este mismo pino.

Jean Giono elige también los árboles como lugar de encuentro entre la vida y la muerte. En *Un roi sans divertissement*, el tronco del haya es el lugar elegido por el criminal para esconder los cadáveres de sus víctimas. Así lo descubre Frédéric II, al subirse en sus ramas:

Il s'approcha du hêtre et il s'aperçut que, dans le tronc, plantés de distance à distance, de gros clous de charpentier faisaient comme un escalier. Voilà mon Frédéric II sur l'enfourchure du tronc, à l'endroit d'où partaient les branches maîtresses. Et en plein brouillard. Il ne voyait plus le sol. Tout se fit très vite. Il était comme sur quelque chose qui brûlait...

Heureusement que Frédéric II alors s'arrêta peut-être trois secondes pour souffler. Trois secondes pendant lesquelles, sans qu'il s'en rendit compte, son corps et son esprit se préparèrent à la monstruosité. Il s'approcha... Il n'y avait que sa curiosité terrible qui lui étirait le cou: il était tout dans ses yeux. C'est pourquoi il resta solidement arrimé quand son visage arriva, à travers le brouillard, à trois travers de doigt d'un autre visage, très blanc, très froid, très paisible et qui avait les yeux fermés (*Roi*, III, 490).

El pino de la Corona es, en el guión de *Platero y yo*, el lugar donde Juan elige enterrar a Platero: "Sous le pin Corona. Une fosse. Au fond de la fosse, les formes très estompées de Platero déjà recouvert de terre" (*PM*, a.c, séq. 189, 155). Después de la muerte de Platero será también el lugar de encuentro de Aguedilla y de Juan, cuando visitan la tumba del animal. El reposo eterno de Platero al pie del pino de la Corona habrá sido, por lo tanto, la manera de reunir a Aguedilla y a Juan:

Sous le pin Corona. Juan et Aguedilla assis sur la tombe de Platero... Juan: "Peuvent-ils comprendre que nous nous rencontrons ici quelquefois, toi et moi. Toi pour chanter sur la tombe d'un âne, moi pour mettre mes pas dans mes pas et (la voix de Juan devient peu à peu agressive) te regarder, parce que tu es belle et hors d'atteinte comme tout ce que j'ai aimé dans ma vie" (*PM*, a.c, séq. 197, 166).

En este lugar de encuentro volverá a nacer la esperanza; es el mágico poder del pino de la Corona que se extiende a todos los que visiten la tumba de Platero. Los habitantes del pueblo, hasta ahora ajenos a todo tipo de sentimientos, se enternecerán ante de la visión de Aguedilla hablándole a Platero, a través de su tumba, debajo del pino de la Corona:

Aguedilla se penche sur la tombe de Platero. Elle plante un baton sur la tombe, se penche sur le trou ainsi creusé et chante une petite chanson à Platero... Quand Aguedilla a fini de chanter, elle appelle dans le trou... Aguedilla approche son oreille du trou. Elle écoute et, très lentement son visage s'illumine d'un grand sourire de bonheur, comme si Platero avait répondu... Les monstres qui étaient penchés sur Aguedilla et sur Juan se relèvent, se regardent et un à un enlèvent leurs masques. Apparaissent des visages de tous les jours, d'abord sévères et même cruels. Mais peu à peu ces visages s'humanisent, le sourire fleurit à la ronde. Et un panoramique lent sur ces visages y découvre de la tendresse et de l'amour simple... À la fin du panoramique, on voit les gens qui rentrent paisiblement chez eux par les chemins (*PM*, a.c, seq. 197, 167).

Así se cierra el guión, sobre esta visión protectora del pino de la Corona, símbolo de la esperanza recobrada.

#### 4.13 CONCLUSIÓN

Al finalizar este cuarto capítulo, podemos decir que los temas claves del guión de Jean Giono se encuentran tanto en la obra de Juan Ramón Jiménez como en la suya propia. Si la dedicatoria a Aguedilla, que aparece al principio de los poemas de *Platero y yo*, sirvió al escritor francés como base de creación de un hilo conductor para su adaptación cinematográfica, la soledad de este personaje, así como la de los protagonistas del libro de Juan Ramón, será un tema destacado por Jean Giono en el texto cinematográfico, aunque no el único.

En efecto, si bien la soledad es un tema recurrente tanto en la literatura juanramoniana como en la escritura gionesca, Jean Giono utiliza otros tópicos de su propia temática para construir la adaptación de *Platero y yo*.

En primer lugar la severa crítica de la sociedad moguerense, al igual que la que hizo del mundillo de Manosque en libros como *Le Moulin de Pologne* o incluso *Le Hussard sur le toit*, sirve de telón de fondo al proyecto de película que estaba elaborando. La ironía transforma esta crítica en una ridiculización recurrente de ciertos personajes claves de Moguer, a lo largo de todo el guión gionesco; el clero, representado por su principal miembro en el pueblo andaluz, el párroco Don José, y los potentados son los principales blancos de Jean Giono. El abuso de poder de que hacen uso es el punto de partida para denunciar un conjunto de injusticias, por las cuales ya se había interesado en otras de sus obras.

Siguiendo la línea anterior, la crueldad de los potentados frente a los más pobres y débiles constituye otro de los núcleos de la adaptación gionesca. Aguedilla, “la pobre loca de la calle del sol”, los niños enfermos y Juan, soñador y poeta, destacan como las principales víctimas de la injusticia y de la crueldad de los habitantes de Moguer.

Sin embargo, poco a poco este colectivo “marginal” y marginalizado llegará a formar un grupo homogéneo, símbolo del rebrote de la esperanza en el pueblo andaluz: “el grupo del pino de la Corona”. Aguedilla, Juan y Platero, pilares de este grupo, nos guiarán en la búsqueda de la felicidad que, finalmente y después de varias pruebas, unen a Juan y a Aguedilla. Para ello, Jean Giono se inspira de las distintas trayectorias de varios de sus propios personajes, concentrándose esencialmente en dos de ellos: La Zia Mamèche y Angelo. La felicidad, en los escritos de Jean Giono, llega después de una serie de etapas impuestas a los personajes y constituye un verdadero camino iniciático, por el cual todos tendrán que pasar para conseguir esta meta tan deseada. Los personajes de *Platero y yo* siguen, por lo tanto, esta “tradición gionesca”, expuestos al dolor y al sufrimiento antes de poder llegar a la armonía final. La constante burla de los

habitantes del pueblo, su crueldad y, al final, la muerte de Platero son las grandes líneas de este camino iniciático por el que transita el grupo del pino de la Corona.

Con todo ello, Jean Giono consiguió construir un guión cuyas grandes líneas se inspiran claramente en el resto de su obra, sin traicionar, por ello, la obra del poeta andaluz, ya que la profunda comprensión de la temática juanramoniana acompañó al escritor francés en su tarea de guionista de *Platero y yo*.

## 5 CONCLUSIÓN GENERAL

Cuando Jean Giono decidió, en 1959, aceptar la propuesta de Edward Mann para realizar la adaptación cinematográfica de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, no conocía la obra del poeta onubense. Sin embargo, hemos puesto de manifiesto que Jean Giono tenía muchos puntos en común con Juan Ramón, que le sirvieron de orientación a la hora de escribir el guión de *Platero y yo*.

La infancia del poeta de Moguer y la del escritor francés quedaron parcialmente plasmadas en dos libros semi-autobiográficos, *Platero y yo* y *Jean le Bleu*, que dejan constancia de la visión de sus pueblos natales, telón de fondo de gran parte de sus respectivas obras:

¡Qué encanto la azotea! Las campanas de la torre están sonando en nuestro pecho, al nivel de nuestro corazón, que late fuerte; se ven brillar, lejos, en las viñas, los azadones, con una chispa de plata y sol; se domina todo: las otras azoteas, los corrales, donde la gente, olvidada, se afana, cada uno en lo suyo - el sillero, el pintor, el tonelero -; las manchas de arbolado de los corralones, con el toro o la cabra; el cementerio, a donde a veces, llega, pequeñito, apretado y negro, un inadvertido entierro de tercera; ventanas con una muchacha en camisa que se peina, descuidada, cantando; el río, con un barco que no acaba de entrar; graneros, donde un músico solitario ensaya el cornetín, o donde el amor violento hace, redondo, ciego y cerrado, de las suyas (PY: XXI, 115).

Notre maison était toute double; elle avait deux voix et deux visages. Au rez-de-chaussée était l'atelier de repassage de ma mère. Une grande table etoffée de draps blancs. Ma mère chantait comme un oiseau... Une porte donnait dans un couloir. De là on entendait encore la rue qui se frottait contre la boutique, mais quelques pas et on entrait dans l'autre monde. Le visage de la maison était ombre et silence. On descendait une marche. On était dans la cour

intérieure. Par le plein jour d'hiver la nuit restait là au fond du matin au soir. L'été, vers midi, une goutte de soleil descendait dans la cour comme une guêpe puis s'envolait (*JB*, II, 26-27).

Las tragedias que marcaron la juventud de ambos escritores cambiaron el rumbo de sus vidas y de sus obras, dejando paso a una sensibilidad nueva, caracterizada por la ironía, en el caso de Jean Giono, y por la nostalgia, en el de Juan Ramón. En ambos el conocimiento, a través de sus intensas lecturas, de la literatura francesa del siglo XIX, así como su atracción por algunos escritores anglosajones, hicieron que sus pensamientos confluyeran rápidamente tras la lectura por Jean Giono de *Platero y yo*.

A partir de este encuentro con la literatura juanramoniana, Jean Giono se dejó llevar por sus impresiones personales, experimentadas durante su viaje a Moguer en abril de 1959, para construir un guión en el que los rasgos principales serían tanto suyos como de Juan Ramón. Su inmersión en la vida del poeta, visitando su casa, su pueblo y conociendo su entorno más cercano, le proporcionó el hilo conductor de la adaptación cinematográfica.

La soledad y el abandono del Moguer natal de Juan Ramón, asociados a la intensa luz del sol andaluz, le dirigieron hacia esta visión tan suya de los países del sur, una visión apocalíptica: “Il y avait par contre beaucoup de soleil et nous n'étions cependant qu'au début de mai. Déjà, à midi, la terre craquait” (*VE*, VIII, 875).

La soledad es un tema recurrente en la obra de Jean Giono, cuyos personajes se encuentran a menudo aislados; físicamente, como Panturle en *Regain*: “Derrière lui, il y Aubignane vide. Il a bien regardé le pays jusqu'au fin fond et il a dit à haute voix: voilà. Maintenant je suis seul” (*Regain*, I, 348); psicológicamente, como Pauline en *Mort d'un Personnage*: “Nous avons beau vivre, grand-mère était très loin de nous, et même si,

abandonnant tout ce qu'on pouvait abandonner de la vie -sans mourir- nous essayions de la rejoindre pour la prendre par la main et la tirer vers la terre, elle ne détournait même pas son visage des profondeurs où elle s'enfonçait, et il fallait la perdre, ou nous perdre" (*Pers*, IV, 196); o de las dos maneras, como Angèle en *Un de Baumugnes*: "Alors, comme ça, elle est murée là-dedans, à pas respirer de bon air de fleur, à pas sentir le vent dans ses jambes? Elle ne voit jamais le soleil sur sa peau? C'est mauvais" (*Baum*, I, 275-276).

El viaje a Moguer dio lugar a un cuaderno de viaje en el cual aparecen ya elementos clave del guión.

Por una parte, nos encontramos con los temas relacionados con el hilo conductor del guión, que acabamos de mencionar: la soledad. Son los temas de la muerte, la tristeza y la nostalgia, claramente juanramonianos y, sin embargo, también muy gionescos.

Hemos analizado cómo Jean Giono dio a la muerte un lugar preponderante en su obra, haciéndola realista, o surrealista cuando deja que su imaginación cree unas situaciones fuera de la realidad, como la de la fosa de los animales muertos en el guión de *Platero y yo*: "Dès qu'on arrive sur le rebord de cette fosse, surtout quand il apparaît que ce n'est pas pour y jeter quelque nourriture, on est salué par un concert de grondements et hurlements" (*VE*, VIII, 878). Finalmente, la tristeza fue, para ambos escritores, el reflejo de la soledad creada por su propio entorno geográfico. La soledad que Juan Ramón experimentó en Moguer, por ser distinto, por ser poeta, se transparenta en la páginas de *Platero y yo* por medio de los insultos de los cuales es víctima: "¡El Loco! ¡El Loco! ¡El Loco!" (*PY*: VII, 98), así como por las múltiples situaciones que se crean para marginalizarlo. A Jean Giono no le cupo la menor duda de que la tristeza



generada por esta soledad tenía que ser uno de los pilares del guión, recordando momentos similares en su propia vida: “Là où la pureté n’est pas je suis obligé de l’inventer pour vivre. Comme un homme dans un monde sans air et qui serait obligé d’inventer l’air à tout moment. Le tort de mes années 1930-1934 c’est d’avoir à toute force et contre toute évidence inventé la pureté dans un lieu, une société et un corps où elle ne pouvait être” (*Journal*, VIII, 77). Por eso, utilizó como base de su guión la dedicatoria de Juan Ramón a un personaje singular de Moguer, Aguedilla, “la pobre loca de la calle del sol”, aislada también del resto del pueblo por su “locura”, por ser, ella también, diferente.

Frente a estos elementos están la importancia de los colores por un lado, de forma más específica el azul, y por otro, la del amor y el erotismo. Hemos señalado que Jean Giono eligió estos temas porque comprendió su significación en la escritura y el entorno juanramonianos, así como por su atracción artística y filosófica por ellos, reflejada en su propia obra. En efecto, el azul modernista de Juan Ramón, *l’azur* de Mallarmé, seduce a Jean Giono, cuya niñez se tiñe de este mismo color cuando escribe *Jean le Bleu*. En *Platero y yo* el azul será el color del mar y del cielo, el color de la creación divina y poética, fuente de inspiración para ambas escrituras:

El cielo azul, azul, azul, asaeteado de mis ojos en arrobamiento, se levanta, sobre los almendros cargados, a sus últimas glorias. Todo el campo, silencioso y ardiente, brilla (*PY*: LVII, 159).

Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar. “El mar que fue mi cuna, mi gloria y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó el amor”; y del amor es este mar que

ahora viene mis manos, ya más duras, como un cordero blanco a beber la dulzura del amor (Jiménez, 1990: *Espacio*, 373).

Mais d'abord c'était la mer. Elle était là-bas au fond, à une distance de sept à huit kilomètres, et à partir de là, elle montait en pente douce très haut, dans le ciel. Elle était rugueuse et bouillante; elle frappait violemment le soleil et malgré les bruits de la ville, on l'entendait bourdonner comme un essaim. Couverte d'écume, elle couchait son poil sous le vent. Dans le lointain sa peau bleue transparaissait sous la blancheur de son pelage (*Noé*, III, 392).

Finalmente, otros muchos valores gionescos aparecen en la escritura del guión, lo que nos lleva a pensar que la caracterización cinematográfica que hizo Jean Giono del libro de Juan Ramón es un constante reflejo de su propia temática. Se trata principalmente de la eterna búsqueda de la felicidad, junto con la crítica de la corrupción y del egoísmo humanos. En efecto, hemos subrayado que la dura crítica de la sociedad de Moguer, que sirve de telón de fondo al guión cinematográfico de *Platero y yo*, tiene los mismos fundamentos que la ridiculización de otras sociedades que le eran más cercanas a Giono, como la de Manosque en *Le Moulin de Pologne* o en *Le Hussard sur le toit*. Por eso, en el guión de *Platero y yo* destacan temas tales como la crueldad de los más fuertes frente a los más débiles o la codicia, siempre en un tono irónico que permite a Giono atacar a los más poderosos de la escala social; el clero y la clase alta serán pues el blanco predilecto del autor, quien los hace responsables de las mayores injusticias sociales.

Otra línea temática gionesca que aparece en el guión es la eterna búsqueda de la felicidad, simbolizada por el grupo del *pino de la Corona*, compuesto por una serie de personas “excluidas” de la sociedad moguerense. Todos sus miembros, y de forma

especial, Juan, Aguedilla y Platero, buscan la felicidad y tendrán que pasar por una serie de etapas antes de conseguirla. Esta serie de pruebas, que Jean Giono impone a los personajes de su guión, aparece bajo la forma de un camino iniciático ya conocido en otras obras gionescas como *Regain* o *Que ma joie demeure*. Para conocer la felicidad todos tendrán que experimentar la dificultad y el dolor, presentes en el guión a través de la crueldad de los habitantes de Moguer, la soledad en la cual se encuentran y, por último, la mayor tragedia, la muerte de Platero. Aguedilla, Juan y Platero se enfrentarán a todo este sufrimiento hasta conseguir la felicidad con la unión de los dos primeros.

El final esperanzador del guión, con el cambio de la sociedad moguerense, gracias a la fuerza de la esperanza y de la felicidad de Juan y Aguedilla, enlaza con las primeras novelas del propio Jean Giono, concretamente con *Le Cycle de Pan*, donde la lucha por la felicidad acaba venciendo todos los males.

Por todo ello, podemos afirmar que, al descubrir la obra de Juan Ramón, Jean Giono conectó con su pensamiento y lo plasmó en la elaboración del guión de *Platero y yo*. Por eso, esta adaptación cinematográfica lleva consigo el reflejo de los valores juanramonianos a través de la temática gionesca. La escritura final del guión se nos presenta, por tanto, como una obra puramente gionesca, una re-creación de Jean Giono que, sin embargo, no traiciona la obra más popular de Juan Ramón Jiménez.

## **6 BIBLIOGRAFÍA**



## REFERENCIAS COMUNES Y METODOLÓGICAS

*Actes du XVIe congrès de la Société Française de Littérature Comparée, Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée, Montpellier-Université Paul Valéry (18-21 septembre 1980)*, Université Paul Valéry (Section de Littérature comparée), Montpellier.

AA. VV. (1957), "Cinéma et littérature", *Cinéma 57*, n° spécial, février.

AA. VV. (1958), "Cinéma et roman. Éléments d'appréciation", *Revue des lettres modernes*, n° 36-38, vol. V.

AA. VV. (1970), "Cinéma et littérature", *Cinéma 70*, n° spécial, juillet.

AA. VV. (1978), "Cinéma et littérature", *Cahiers du XXème siècle*, n° 9 spécial, Klincksiek, Paris.

AUMONT, J.; MARIE, M. (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.

AYALA, F. (1996), *El escritor y el cine*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid.

BACHELARD, G. (1942), *L'eau et les rêves*, Corti, Paris.

BACHELARD, G. (1948), *La Poétique de l'espace*, Corti, Paris.

BACHELARD, G. (1958), *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris.

BACHELARD, G. (1974), *La Poétique de la rêverie*, PUF, Paris.

BADIOLA DORRONSORO, M. (1999), "Valéry Larbaud y España. Un poeta en Alicante", *Actas VII Coloquio APFFUE: Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, I, pp. 83-90.

BALDELLI, P. (1966), *El cine y la obra literaria*, ICAIC, La Habana.

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

BARBACHANO, C. (2000), *Entre cine y literatura*, Ed. Prames, Zaragoza.

BARTHES, R. (1964), *Essais critiques*, Le Seuil, Paris.

BAUDELAIRE, C (1998), *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Poésie n°85, Paris.

BAZIN, A. (1957), "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma*, n° 70, p. 20.

- BAZIN, A. (1990), *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid.
- BENSTOCK, S. (1986), *Mujeres de la "Rive Gauche"*, Lumen, Barcelona.
- BETTETINI, G. (1986), *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*, Cátedra, Madrid.
- BORRÁS, J. y COLOMER, A. (1977), *El lenguaje básico del film*, Nido, Barcelona.
- BRETON, A. (1988), "Second Manifeste du Surréalisme", *Oeuvres Complètes*, Vol. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- BRÉMOND, C. (1973), *Logique et récit*, Seuil, Paris.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. (1983), *Qu'est-ce que la Littérature comparée?*, Armand Colin, Collection U, Paris.
- BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (1989), *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris.
- CARMONA, R. (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid.
- CHAVES, M. J. (2000), *La Traducción cinematográfica. El Doblaje*, Universidad de Huelva.
- CLERC, J.-M. (1985), *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptation et ciné-romans*, Klincksieck, Paris.
- CLERC, J.-M. (1993), *Littérature et cinéma*, Nathan, Paris.
- COMPANY, J. M. (1987), *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- CONNOLLY, C. (1948), "Le cinéma va tuer le roman", *Nouvelles littéraires*.
- CORBÍ SÁEZ, M. (1999), "Valery Larbaud et le Groupe de l'Odéon", *Actas VII Coloquio APFFUE: Relaciones Culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, II, pp. 73-92.
- CUCCA, A. (1988), *L'écriture du scénario*, éditions Dujarric, Paris.
- DURAND, G. (1969), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris.

- ECO, U. (1968), "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio in *La definizione dell'arte*. Mursia, Milano, pp. 201-208.
- ECO, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, Milano.
- ELIADE, M. (1989), *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Collection Idées, Paris.
- ETIEMBLE (1963), *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Gallimard, Paris.
- FIELD, S. (2001), *El libro del guión*, Plot, Madrid.
- FISCHER HUBERT, D. (1999), "La imagen de París en los escritores de comienzos de siglo XX", *Actas VII Coloquio APFFUE: Relaciones Culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, I, pp. 165-178.
- FUZELLIER, E. (1964), *Cinéma et Littérature*, Cerf, Paris.
- GARCÍA, A. (1990), *L'adaptation du roman au film*, Diffusion, Paris.
- GARCÍA, J. (1993), *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- GARRIDO, A. (1996), *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
- GAUDREAULT, A. (1988), *Du littéraire au filmique*, Klincksieck, Paris, p.12.
- GAUDREAULT, A.; JOST, F. (1990), *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris.
- GEDULD, H. (1981), *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Seuil, Paris.
- GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- GIMFERRER, P. (1985), *Cine y Literatura*, Planeta, Barcelona.
- JABON, L. (1988-89), "Du scénario comme création", *Les Cahiers du Scénario* 4-5, pp. 149-158.
- JAIME, A. (2000), *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Cátedra, Col. Signo e imagen, Madrid.
- JAMATI, P. (1948), *Walt Whitman*, Seghers, Paris.
- JANICOT, Ch. (1995), *Anthologie du cinéma invisible*, Éditions Jean-Michel Place, Paris.



- JOST, F. (1978), *L'oeil-caméra. Entre films et romans*, P.U.L, Lyon.
- L'HERBIER, M. (1946), *Intelligence du cinématographe*, Corrèa, Paris.
- LABARTHE, A. (1960), *Essai sur le jeune cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris.
- LARBAUD, V. (1954), *Journal Inédit, I, Oeuvres Complètes*, t. IX, Gallimard, Paris.
- LARBAUD, V. (1986), *Mon Itinéraire*, Éditions des Cendres, Paris.
- MAGNY, C. E. (1948), *L'Age du roman américain*, Seuil, Paris.
- MARIE, M. (1980), "Analyse textuelle", *Lectures du film*, Éditions Albatros, Paris, p. 21.
- MARTÍN, M. (1996), *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona.
- METZ, C (1971), *Langage et cinéma*, Larousse, Paris.
- METZ, C. (1975), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris.
- MÍNGUEZ, N. (1998), *La novela y el cine, Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Ediciones de la Mirada, Valencia.
- MITRY, J. (1963), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, Paris.
- MITRY, J. (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid
- MONNIER, A. (1960), *Rue de l'Odéon*, Albin Michel, Paris.
- MONNIER, A. (1961), *Les Gazettes*, Gallimard, Paris
- MOULLET, L. (1960), "L'écrivain de cinéma en quête de son paradoxe", *Cahiers du cinéma*, n° 103, p. 34.
- MOUSLI, B. (1992), "Valery Larbaud-Mathilde Pomès", *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, Vichy, p. 1-69.
- ODIN, R. (1988), "Pour une sémio-pragmatique", *L'Analyse des films*, Nathan, Paris.
- PARDO GARCÍA, P. (2000), *Sylvia Beach "Shakespeare y compañía"* (traducción de R. Herrero Martín), Universidad de León.
- PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine*, Catédra, Madrid.

PRAZ, M. (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. (1967), *La Littérature Comparée*, Armand Colin, Paris.

POMBO, A. (1995), “Del espacio respiratorio al espacio visual. Ida y vuelta”. *Academia* 12, pp. 75-77.

PROUST, M. (1998), *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, Paris.

RAYNAULD, I. (1988-89), “Le scénario de film comme texte”, *Les Cahiers du Scénario* 4-5, pp. 165-169.

ROBBE-GRILLET, A. (1951), “Roman et cinéma”, *Roman*, n° spécial, p. 60.

ROBBE-GRILLET, A. (1968), *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard/Idées, Paris.

SADOUL, G. (1949), *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Flammarion, Paris.

SÁNCHEZ, J. L. (2000), *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona.

SCHÉRER, M. (1949), “Nous n’aimons pas le cinéma”, *Temps modernes*, n° 44, Paris.

SEGER, L. (1991), *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Rialp, Madrid.

SEGER, L. (1993), *El arte de la adaptación*, Rialp, Madrid.

SORLIN, P. (1977), *Sociologie du cinéma*, Aubier-Montaigne, Paris.

TÖTÖSY, S.; DIMIC, M.; SYWENKY, I. (1999), *Comparative Literature now, Theories and Practice. La Littérature Comparée à l’heure actuelle, Théories et Réalisations*, Honoré Champion Éditeur, Paris.

VANOYE, F. (1989), *Récit écrit-récit filmique*, Nathan, Paris.



## BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, SU OBRA Y OTROS ASPECTOS AFINES

Para las obras de Juan Ramón Jiménez se dan a continuación las ediciones consultadas y se indican entre paréntesis las abreviaturas utilizadas para citarlas en el trabajo:

JIMÉNEZ, J. R. (1937), *Verso y prosa para niños*, Cultural, La Habana (VP)

JIMÉNEZ, J. R. (1960), *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Edición de Francisco Garfías, Taurus, Madrid (C)

JIMÉNEZ, J. R. (1961-a), *El trabajo gustoso*, Aguilar, México (TG)

JIMÉNEZ, J. R. (1961-b), *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Aguilar, Madrid (CI)

JIMÉNEZ, J. R. (1962), *Primeras Prosas*, Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías, Aguilar, Madrid (PP)

JIMÉNEZ, J. R. (1970), *Páginas escojidas, Prosa*, Selección y nota preliminar de Ricardo Gullón, Gredos, Madrid (PE)

JIMÉNEZ, J. R. (1972), *Libros de Poesía*, Aguilar, Madrid (LP)

JIMÉNEZ, J. R. (1973), *Primeros libros de poesía*, Edición de Francisco Garfías, Aguilar, Madrid (PLP).

JIMÉNEZ, J. R. (1975), *Crítica paralela*, Edición de Arturo del Villar, Narcea, Madrid (CP).

JIMÉNEZ, J. R. (1978), *Leyenda (1896-1956)*, Edición de Antonio Sánchez Romeraldo, Cupsa Editorial, Madrid (Leyenda).

JIMÉNEZ, J. R. (1981), *Voces de copla. Romances de Coral Gables*, Taurus, Madrid (Romances).

JIMÉNEZ, J. R. (1993), *Antología Poética*, Edición de Javier Blasco, Cátedra, Madrid (AP).

JIMÉNEZ, J. R. (1998-a), *Segunda Antología Poética*, Edición de Javier Blasco, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid (SAP).

JIMÉNEZ, J. R. (1998-b), *Platero y yo*, Edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid (PY).

JIMÉNEZ, J. R. (1999), *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, Visor, Madrid (Modernismo)

JIMÉNEZ, J. R. (1999), *La Muerte*, Estudio preliminar de Diego Martínez Torrón, Seix Barral, Barcelona (*Muerte*).

ACEREDA, A. (1995), “Juan Ramón Jiménez y el verso libre en la poesía española: del simbolismo francés al *Diario de un poeta recién casado*”, *Estudios Humanísticos-Filología*, nº 17, Universidad de León, pp. 11-27.

AGUIRRE, Á. M. (1970-1971), “Juan Ramón Jiménez and the French Symbolism Poets: Influence and Similarities”, *Revista Hispánica Moderna*, año XXXVI, nº. 4, Columbia University, New York, pp. 212-223.

ALCÁNTARA HERNÁNDEZ, P. (1953), “Poetas españoles en América: Juan Ramón Jiménez. Manuel de Gongóra”, *Macanaz*, año II, nº. 6, Hellín, pp. 229-236.

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. L. (1986), “Juan Ramón Jiménez ante la Guerra Civil española”, *Letras de Deusto*, vol. 16, nº. 35, Universidad de Deusto, Bilbao, pp. 71-90.

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. L. (1983), “Esencia realizante del fenómeno poético según el pensamiento juanramoniano”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo I, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 125-130

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. L. (1987), *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABE, M. L. (1995), “La verdad de la existencia: presencia de la muerte y su transcendencia en *Ideología* de Juan Ramón Jiménez”, *Letras de Deusto*, vol. 25, nº. 68, Universidad de Deusto, Bilbao, pp. 51-68.

APARICIO, T. (1958), “Juan Ramón, poeta universal”, *Religión y cultura*, vol. III, nº. 11, Madrid, pp. 419-432.

ARAGONÉS, J. E. (1973) “Magistral escenificación de *Platero y yo*”, *La Estafeta Literaria*, nº. 507, Madrid, p. 30.

ARIAS, A. (1932), “Juan Ramón Jiménez. Un poeta modernista”, *Letras*, año II, nº. 9-10, Montevideo, pp. 49-53.

ASÍS, M. D. de (febrero 1957), “El color en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Revista de la Institución Teresiana*, Madrid, pp. 4-5-25.

AULLÓN DE HARO, P. (1981), “Determinación de la heteromorfia modernismo / vanguardia: J. R. Jiménez”, *Universidad y Sociedad*, nº. 1, Madrid, pp. 107-119.

AZAM, G. (1977), "Ceferino Santos-Escudero: *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*", *Bulletin Hispanique*, tomo LXXIX, n.ºs. 4-4, Burdeos, pp. 623-626.

AZAM, G. (1979), "La crisis modernista en España", *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, n.º. 3, Institut Catholique de Toulouse, pp. 195-212.

AZAM, G. (1980), *L'oeuvre de J. R. Jiménez. Continuité et renouveau de la poésie lyrique espagnole*, Librairie Honoré Champion, Paris.

AZAM, G. (1981-a), "Juan Ramón Jiménez: la plenitud del poeta", *Cuadernos Americanos*, año XL, vol. CCXXXVII, n.º. 4, México.

AZAM, G. (1981-b), "Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos* 376-378, Madrid, p. 372.

AZAM, G. (1982), "La crisis modernista en España", *Archivo Hispalense*, Tomo LXV, n.º. 199, Sevilla, pp. 21-40.

AZAM, G. (1983), *La Obra de Juan Ramón Jiménez*, Editora Nacional, Colección. Cultura y Sociedad, Ensayo y Divulgación, Madrid.

BARKAN, P. (1974), "Bibliographie", *Platero et moi*, Éditions Rombaldi, Collection des Prix Nobel de Littérature, Paris, pp. 194-201.

BERMÚDEZ-CAÑETE, F. (1981), "Dimensiones del paisaje en la prosa de Juan Ramón Jiménez", *Criatura afortunada, estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, pp. 11-40.

BLASCO, F. J. (1993), *Juan Ramón Jiménez: poética y creación. La prosa de 1915 a 1936*, San Roque, Instituto "José Cadalso", Cádiz.

BOCHET, M. (1961), *L'univers spatial et l'univers intime dans "Platero y yo"*, Faculté des Lettres, Paris.

BOUSOÑO, C. (1979), *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, "Biblioteca Románica Hispánica", vol. 311, colec. "Estudios y Ensayos", Madrid.

BOUSOÑO, C. (1980), *El simbolismo español: Juan Ramón Jiménez*, Museo e Instituto Ramón Aznar, Zaragoza.

BOUSOÑO, C. (1981), "La correlación en Juan Ramón Jiménez", en *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Colección. "Persiles", vol. 127, Serie "El escritor y la crítica", Madrid, pp. 299-306.

CAMP, Jean, "Le poète sans concession", *Preuves*, n.º. 70, diciembre 1956, Paris, pp. 51-53.

- CANO BALLESTA, J. (1985), *Poetas celestes, poetas demoníacos. Juan Ramón Jiménez y la generación del 27*, Universidad de Tulane, Nueva Orleans (Luisiana).
- CANO, J.L. (1987), “Juan Ramón Jiménez en Francia (*El muchacho despatriado*, de Ignacio Prat)”, *Insula*, año XLII, n.º. 487, Madrid, pp. 10-11.
- CAPECCHI, L. (1981), “El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs. 376-378, Madrid, pp. 226-231.
- CARDWELL, R. A. (1983), “‘The Universal Andalusian’ and ‘The Andalusian Elegy’”, *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 7, n.º. 2, Kansas State University, pp. 201-224.
- CARDWELL, R. A. (1990), *Juan Ramón Jiménez, “Helios” y el nuevo romance (1902-1907)*, Universidad de Málaga.
- CASSOU, J. (1924), “Lettres espagnoles. Juan Ramón Jiménez: *Segunda Antología Poética*, Calpe”, *Mercure de France*, tomo CLXX, n.º. 618, Paris, pp. 824-825.
- CASSOU, J. (1929), *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Simón Kra Editeur, Paris, pp.104-107.
- CELMA VALERO, P. (1996), *Entes y sombras de mi infancia*, La Rábida, Universidad de Huelva.
- COBB, C. W. (1970), “Federico García Lorca and Juan Ramón Jiménez: The Question of influences”, *Tennessee Studies in Literature*, Knoxville (Tenn.), pp. 177-180.
- COKE-ENGUÍDANOS, M. (1981-a), “El poder de la palabra según Juan Ramón Jiménez”, *Sin Nombre*, vol. XII, n.º. 3, San Juan (Puerto Rico), pp. 86-105.
- COKE-ENGUÍDANOS, M. (1981-b), “Juan Ramón en su contexto esteticista, romántico y modernista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs. 376-378, Madrid, pp. 532-546.
- COKE-ENGUÍDANOS, M. (1983), “Towards a Poetry of Silence: Stéphane Mallarmé and Juan Ramón Jiménez”, *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 7, n.º. 2, Kansas State University, pp. 147-160.
- COKE-ENGUÍDANOS, M. (1987), “Towards a poetry of silence: Stéphane Mallarmé and Juan Ramón Jiménez”, *Words of Power. Essays in Honour of Alison Fairlie*, University of Glasgow, dep. of French, pp. 227-241.
- CONDE, C. (1943-44), “Cuando los poetas hablan a Dios: Juan Ramón Jiménez”, *Rueca*, año III, n.º. 9, pp. 41-51.

COUFFON, C. (1981), “Moguer (J.R.J)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs. 376-378, Madrid, p. 152.

COUFFON, C. (1956), “Juan Ramón Jiménez, poète de la solitude”, *Le Figaro Littéraire*, 3 novembre 1956, n.º. 550, Paris, pp. 1-4.

COUFFON, C. (1958), “La mort de Juan Ramón Jiménez”, *Le Figaro Littéraire*, 7 juin 1958, Paris.

CRESPO, A. (1981), “Guerra en España: la actitud política de Juan Ramón Jiménez”, *Insula*, año XXXVI, n.ºs. 416-417, Madrid, p. 11.

CRUZ GIRALDEZ, M. (1983), “Algunos símbolos juanramonianos en un poeta de ‘Mediodía’”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo I, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 243-257.

DARÍO, R. (1981), “La tristeza andaluza: un poeta”, *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora Albornoz, Taurus, Colección. “Persiles”, vol. 127, serie “El escritor y la crítica”, Madrid, pp. 27-32.

DARMANGEAT, P. (1947), “Notes sur le rythme extatique chez Juan Ramón Jiménez”, *Les Langues Néo-Latines*, vol. XLII, n.º. 105, Paris.

DESCOUEYTE, C. (1951), “Platero (Arreglo para dramatización)”, *Escuela*, 23 de abril de 1951, Puerto Rico, pp. 5 y 13.

DÍAZ-PLAJA, G. (1936), “La emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez”, *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Editorial Juventud, Barcelona, pp. 135-146.

DÍAZ-PLAJA, G. (1937), *La poesía lírica española*, Editorial Labor, Colección “Labor”, Barcelona, pp. 383-387.

DIEGO, G. (1981), “Nostalgia de Juan Ramón”, *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora de Albornoz, Taurus, Colección. “Persiles”, Madrid, pp. 46-48.

DÍEZ CANEDO, E. (1914), “Relaciones entre la poesía francesa y la poesía española desde el romanticismo”, *Revista de Libros*, año II, n.º. VIII, Madrid, p. 62.

DORRE, B. M. (1987), *El simbolismo de la luz en la poesía de Juan Ramón Jiménez (Alma, esencia, círculo, eternidad, Dios)*, Microfilms Internacional, Michigan University.

DURÁN, M. (1981), “Juan Ramón Jiménez y el surrealismo: un diálogo (casi) imposible”, *Insula*, año XXXVI, n.ºs. 416-417, Madrid, pp. 1 y 24.



“El contrato para llevar Platero al cine llegó a casa de Juan Ramón a la hora de su entierro” (sin firma), *El Correo de Andalucía* (12 junio 1958), Sevilla.

ESPINOSA ALTAMIRANO, H. (1965), “La eternidad azul en Juan Ramón Jiménez”, *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, VI, México, pp. 16-17.

FERNÁNDEZ-CONTRERAS, R. (1969), *Le poète Juan Ramón Jiménez: les quatre éléments, le temps et l'espace dans son oeuvre*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Faculté des Lettres de Paris.

FERNÁNDEZ FIGUEROA, J. (1957), “Juan Ramón, auténtico”, *Índice de Arte y Letras*, nº 97, Madrid, p. 5.

FERRERES, R. (1975), “Juan Ramón Jiménez” *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, pp. 177-198.

FORREST, J. y JAFFE, C. (1996), “Figuring modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairian of the prose poem”, *Comparative Literature*, vol. 48, nº. 3, University of Oregon, Eugene, pp. 265-293.

FORTES, J. A. (1981), “De cómo Juan Ramón Jiménez dice distanciarse del modernismo”, *Criatura afortunada, estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Departamento de Literatura Española, Universidad de Granada, pp. 55-84.

FOWLIE, W. (1962), *Mallarmé*, The University Chicago Press, Chicago.

FRANCO BAGNOULS, L. (1994), “El Dios azul. José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez”, *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*, Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, Universidad de California, pp. 126-132.

GALINDO, F. (1965), “El encuentro de la semana. *Platero y yo* ha sido llevado a los escenarios de Suiza”, en *Dígame*, nº. 1.352, Madrid, 30.

GALINDO, F. (1969), “Anastasio Alemán ha representado *Platero y yo* por toda Europa”, *Dígame*, año XXX, nº. 1561, Madrid.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1983), “La prosa de Juan Ramón Jiménez: lírica y drama”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo I, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 97-115.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987), “Juan Ramón Jiménez: ‘Desterrado’”, *La poesía española de 1935 a 1975*, tomo I, *De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944*, Cátedra, Madrid, pp. 258-261.

GARCÍA ESPINA, G. (27 mayo 1968), “Teatro de lunes a lunes: *Platero*”, *Hoja del lunes*, Madrid, p. 5.

GARCÍA MARTÍN, J. L. (1981), “Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra”, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Puerto Rico, pp. 195-226.

GARFÍAS, F. (1956), “El paisaje de Moguer en la obra de Juan Ramón Jiménez”, *Clavileño*, año VII, nº. 42, Madrid, pp. 66-71.

GARFÍAS, F. (19589, *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid.

GARFIAS, F. (1968), *El dios de Juan Ramón Jiménez*, Consejo Superior de Inverstigaciones Científicas, Madrid.

GARFIAS, F. (1972), *Semblanza lírica de Juan Ramón Jiménez*, Colegio Mayor Universitario “San Juan Bosco”, Sevilla.

GARFIAS, F. (1981), *Dios en la poesía de Juan Ramón*, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, Madrid.

GARFIAS, F. (1996), *Juan Ramón en su reino*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer.

GARRIDO MORAGA, A. M. (1990), *Consideraciones sobre el pensamiento crítico-literario de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Málaga.

GICOVATE. B. (1973), *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Ariel, Barcelona.

GICOVATE, B. (1979), “La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo”, *El simbolismo*, Taurus, Colección. “El escritor y la crítica”, Madrid, pp. 187-197.

GICOVATE, B. (1985), “Del modernismo a Juan Ramón Jiménez: influencia y presencia del simbolismo francés”, *Anuario de Letras*, vol. XXIII, Universidad Autónoma de México, pp. 203-228.

GIL CRAVIOTTO, F. J. (1957), “El sentido del color en Juan Ramón Jiménez”, *Adarve*, año VI, nº. 266, Priego de Córdoba, p. 1.

GÓMEZ BEDATE, P. (1976), “La herencia del bucolismo clásico en los primeros libros de Juan Ramón Jiménez”, *Peña Labra*, nº. 20, Santander, pp. 16-18.

GÓMEZ BEDATE, P. (1997), “Juan Ramón Jiménez y Mallarmé”, *Salina*, nº. 11, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, Tarragona, pp. 110-115.

- GÓMEZ TRUEBA, M. T. (1995), “Viajes y sueños de Juan Ramón Jiménez”, *Cuatro estudios de literatura*, Grammlea, Valladolid, pp. 53-74.
- GÓMEZ TRUEBA, M. T. (1996), “Estampas líricas” en la prosa de Juan Ramón Jiménez. *Retratos, paisajes y recuerdos*, Secretario de Publicaciones, Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ YEBRA, A. A. (1991), “La figura del niño en *Platero y yo*”, *Juan Ramón Jiménez Poesía total y obra en marcha, Actas del Congreso de Literatura Contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga (13-16 de noviembre de 1990)*, Anthropos, Barcelona, pp. 387-395.
- GOROSTIDI, J. de (septiembre 1971), “Color y paisaje en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Montemayor*, Moguer, pp. 15-18.
- “Gran éxito de la versión escénica de *Platero y yo* presentada en Suiza. Ha sido realizada por Anastasio Alemán y Diego Serrano” (sin firma), *Informaciones* (17 diciembre 1965), Madrid.
- GUARNIERI, E. M. (1994), *La naturaleza en “Platero y yo”, Kungsville, Universidad de Texas*.
- GUEREÑA, J. L. (1962), “Ecos de Francia en Segunda Antología Poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 149, Madrid, pp. 266-276.
- GUERRERO RUIZ, J. (1961), *Juan Ramón de viva voz*, Ínsula, Madrid.
- GULLÓN, A. (1976), “Escribiendo con colores”, *Peña Labra*, n.º. 20, Santander, pp. 24-25.
- GULLÓN, A. (1976), “Michael p. Predmore: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*. El *Diario* como centro de su mundo poético”, *Hispanic Review*, vol. 44, n.º. 2, Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, pp. 199-201.
- GULLÓN, A. M. (1981), “Una improvisación del cosmos: *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez”, *Insula*, año XXXVI, n.ºs. 416-417, Madrid, pp. 13 y 26.
- GULLÓN, R. (1957), “Juan Ramón Jiménez y el modernismo”, *Cuadernos*, n.º. 56, París, pp. 3-17.
- GULLÓN, R. (1958), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid.
- GULLÓN, R. (1959), “Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez”, *La Torre*, Río Piedras, Puerto Rico, pp. 159-196
- GULLÓN, R. (1981), “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora de Albornoz, Taurus, Colección. “Persiles”, pp. 208-231.

GULLÓN, R. (1981), *El universalismo de Juan Ramón*, Cursos de Verano de la Universidad de Málaga.

HERNÁNDEZ ALONSO, S. (1984), “El simbolismo interior en *La soledad sonora*, de Juan Ramón Jiménez”, *Gades*, nº. 12, Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz, pp. 351-371.

HIERRO, J. (1957), “Juan Ramón comparado”, *Ínsula*, año XII, nºs. 128-129, Madrid, p. 11.

ISSOREL, J. (1983), “Juan Ramón Jiménez y Fernando Villalón. Itinerario de una amistad: tres cartas inéditas del poeta sevillano al poeta de Moguer”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo 2, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 379-394.

JAURALDE, P. (1983), “Interiorización e ideología en la poesía final de Juan Ramón Jiménez”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo 2, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 395-401.

JENSEN, J. (1997), “Naturaleza y metáfora en Juan Ramón Jiménez”, *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*, Alfar, Colección. “Alfar Universidad”, Sevilla.

JIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. (1982), “Los surrealistas contra Juan Ramón Jiménez”, *Quimera*, nºs. 21-22, Barcelona, pp. 20-29.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1996), “Rubén Darío y el parnassianismo”, *De Baudelaire a Lorca*, vol. I, Edición de José Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger Edition, col. "Problemata Literaria", Kassel (Alemania), pp. 263-276.

JULIÁ, M. (1994), “Juan Ramón Jiménez, místico moderno”, *Papeles de la Alacena*, nº. 7, otoño 1994, Sevilla.

KNOWLTON, E. C. (1981), “Jiménez ‘Platero y yo’”, *Explicator*, tomo XL, nº. 1, Washington, pp. 57-59.

KNOWLTON, E. C. (1981), “Ronsard in *Platero y yo*”, *The USF Language Quarterly*, vol. XX, nº. 1-2, University of South Florida, Tampa, pp. 9-22.

LAFFRANQUE, M. (1965), “Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*”, *Bulletin Hispanique*, tomo LXVII, nºs. 1-2, Bordeaux, pp. 169-172.

LALOU, R. (1956), “Sur *Platero et moi*, de Juan Ramón Jiménez, par Claude Couffon”, *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 29 noviembre 1956.

- LANE, R. (1951), *The Imagery of Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Julio Herrera y Reissig and Leopoldo Lugones, in the period 1896-1916, with special reference to the importance of French sources and aesthetic theories*, Modern Philology, Cambridge.
- LIGNIÈRES, C. (1968), “Juan Ramón Jiménez, le poète pur”, *Figures et thèmes hispaniques*, Éditions Henri Reladan, Uzès (Gard), pp. 194-220.
- LIGNIÈRES, C. (1971), “Le roman de l’âne: Platero et moi”, *Figures et thèmes hispaniques*, Éditions Henri Reladan, Uzès (Gard), pp. 145-176.
- LIRA, O. (1969), *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*, Centro de Investigaciones Estéticas, Santiago de Chile.
- LÓPEZ ANGLADA, L. (1967), “La influencia de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado”, *Caminos de la poesía española (Poetas castellanos de hoy)*, Mundo del Trabajo, Madrid, pp. 11-34.
- LÓPEZ BUSTOS, C. (1992), *La naturaleza en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación-Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza, Madrid.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1987), “La evasión hacia dentro: *Platero y yo* y sus afinidades con los libros de viajes de factura sentimental”, *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Provincial de Córdoba, pp. 83-99.
- LOSADA GOYA, J. M. (1996), “Le Symbolisme en Espagne: Questions d’identité et d’influence étrangère. Le cas de Juan Ramón Jiménez”, *De Baudelaire a Lorca*, vol II, Edición de José Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger Edition, col. "Problemata Literaria", Kassel (Alemania), pp. 363-390.
- LOYNAZ DE ÁLVAREZ DE CAÑAS, D. M. (1958), “Juan Ramón, Platero, el amor y la muerte, a través de los textos del poeta”, *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, vol. VII, n°s. 1-2, La Habana, pp. 12-21.
- LUIS, L. de (1981), *Ética y Estética de Juan Ramón Jiménez*, Ateneo, Madrid.
- MALLARMÉ S. (1992), *Poésie*, Gallimard, Paris.
- MALLARMÉ, S. (1976), *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Collection “Poésie-Gallimard”, Paris.
- MALLO, J. (1959), “Juan Ramón Jiménez y el Modernismo”, *Cuadernos Americanos*, año XVIII, n°. 6, México, pp. 215-226.

- MARÍAS, J. (1981), “*Platero y yo* o la soledad comunicada”, en *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Colección. “Persiles”, vol. 127, Serie “El escritor y la crítica”, Madrid, pp. 197-207.
- MARÍAS, J. (1983), *Misantería y lirismo: Juan Ramón Jiménez*, Instituto de España, Madrid.
- MARQUERÍE, A. (1968), “Teatro: *Platero y yo*, en *Cultura Hispánica*”, *Pueblo*, Madrid, 1 de mayo de 1968.
- MÁRQUEZ, E. (1987), “Notes méthodologiques pour l’édition génétique de Juan Ramón Jiménez”, *La naissance du texte*, Paris, pp. 189-193.
- MARTÍNEZ ALVAREZ, R. (1957), “Origen de *Platero*”, *Arquero*, nº. 41, Madrid-Barcelona, p. 29.
- MARTÍNEZ DEL CERRO, M. (1964), *Juan Ramón en su permanente angustia estética*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla.
- MAURÍN, M. (1956), “Entretien avec Juan Ramón Jiménez”, *Preuves*, nº. 70, París, pp. 48-51.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E. (1972), “Mallarmé, Reyes, Juan Ramón”, *Boletín Bibliográfico Mexicano*, año XXXII, nº. 297, México, p. 12.
- MILLAN CHIVATE, F. (1982), *Paleta cromática y simbolismo en “Platero y yo”*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- MILLAN CHIVITE, F. (1977), *El color en “Platero y yo”*, de *Juan Ramón Jiménez*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid.
- MILLÁN, M. C. (1982), “*Platero y yo* o la falsa apariencia de un libro para niños”, *Nueva Estafeta*, nº. 39, Madrid, pp. 72-75.
- MONTERDE, A. (1953), *La poesía pura en la lírica española*, Imprenta Universitaria, México, pp. 65-82.
- MONTERO PADILLA, J. (1958), “Juan Ramón Jiménez y el Modernismo. Una crítica poco conocida del poeta sobre Valle-Inclán”, *La Estafeta Literaria*, nº. 139, Madrid.
- MURCIANO, C. (1976), “*Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez*, de Ceferino Santos-Escudero”, *Poesía Hispánica*, nº. 282, Madrid, pp. 3-5.
- NACHÓN, M.L. (1959), “Jean Giono, autor del guión de *Platero y yo*”, *Cine Mundo*, nº. 372, Madrid, p. 2.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1986), “Censura y recuperación de la España franquista. Enredos en torno al exilio: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez”, *Monographic Review / Revista monográfica*, vol. 1, nº. 2, University of Texas, pp. 35-54.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1987), “Juan Ramón Jiménez: *Guerra en España*, Edición de Ángel Crespo”, *Hispanic Review*, vol. 55, nº. 1, University of Pennsylvania, Philadelphia, pp. 121-123.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1990), “Los descentrados espacios del exilio de Juan Ramón Jiménez (1939-1954)”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº. 9, Amsterdam, pp. 23-24.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1991), *Estudio de las relaciones de la poesía española en el exilio y del interior: apuntes para una revisión histórico-crítica y documental (1927.1946)*, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1994), *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*, Anthropos, Colección. Memoria Rota, Exilio y Heterodosias, Estudios, Barcelona, p. 34.

NAVARRO BERNEDO, M. J. (1967), *El paisaje y su interpretación en la poesía de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez*, Universidad Central de Barcelona.

NAVARRO TOMÁS, T. (1981), “Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional”, *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Colección. “Persiles”, Madrid, pp. 307-324.

NEDDERMANN, E. (1936), “Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y sus tendencias simbolistas”, *Nosotros*, época II, año I, nº. 1, Buenos Aires, pp. 16-25.

OLSON, P. R. (1961), “Structure and Symbol in a Poem of Juan Ramón Jiménez”, *Modern Language Notes*, vol. 76, nº. 6, The Johns Hopkins University, Maryland, Baltimore, pp. 636-646.

OLSON, P. R. (1963), “Time and Essence in a Symbol of Juan Ramón Jiménez”, *Modern Language Notes*, vol. 78, nº. 2, The Johns Hopkins University, pp. 169-193, Maryland, Baltimore.

ORAM, K. (1981), “*Platero y yo*, la doble misión de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, p. 689

PALAU DE NEMES, G. (1974), *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Segunda edición completamente renovada, Gredos, “Biblioteca Románica Hispanica”, vol. 31, Colección “Estudios y Ensayos”, Dos tomos, Madrid.

PALAU DE NEMES, G. (1983), “Inicios de Zenobia y Juan Ramón en América”, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La*

*Rábida (Junio de 1981)*, tomo I, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 47-64.

PALAU DE NEMES, G. (1992), “La Guerra Civil en el *Diario* de una exiliada: Zenobia Camprubí de Jiménez”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 141-148.

PALAU DE NEMES, G. (1993), “Literatura del exilio: la obra de Juan Ramón Jiménez y el *Diario* de Zenobia Camprubí”, *Anthropos*, nº. 148, Barcelona, pp. 57-60.

PARAÍSO DE LEAL, I. (1991), “La germinal poética romántica de Juan Ramón Jiménez”, *Poética e historia literaria*, Universidad de Cádiz, pp. 25-55.

PARAÍSO, I. (1985), “Juan Ramón Jiménez o la consagración de la silva libre impar (1881-1958)”, en *El verso libre hispánico*, Gredos, Madrid, pp. 200-206.

PARDO BAZÁN, E. (1906), “Le Mouvement littéraire en Espagne. Les poètes espagnols du XXème siècle”, *La Revue*, vol. XLIII, 1 juillet 1906, Paris, pp. 87-95.

PAZ CASTILLO, F. (1963), “Tristán Corbiere, Juan Ramón Jiménez y Enrique Flaubert”, *El Nacional*, 21 de septiembre de 1963, Caracas.

PECHÈRE, F. (1981), “Historia de una amistad” en *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora de Albornoz, Taurus, Colección. “Persiles”, Madrid, pp. 42-45.

PEÑAFIEL, J. (1964), “La dedicatoria de *Platero y yo*, convertida en un guión de cine”, en *Patria*, 30 de mayo de 1964, Granada.

PÉREZ A. (1965), “El uso del color y la iluminación en las obras de algunos autores del modernismo y de la generación del 98”, *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIV, nº. 54-56, Madrid, pp. 220-221.

PÉREZ ROMERO, C. (1992), *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Universidad de Extremadura.

PÉREZ ROMERO, C. (1981), *El espacio juanramoniano en la dimensión de raíces y alas*, Residencia Universitaria San José, Cáceres.

PÉREZ ROMERO, J. (1996), “Juan Ramón Jiménez: a la ética por la estética”, *Actas del Congreso Internacional “Juan Ramón Jiménez, prosista”*, diciembre de 1996, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, Huelva, pp. 411-424.

PETERSEN, W. (1935), “Emmy Neddermann: *Los elementos estilísticos simbolistas en la obra de Juan Ramón Jiménez*”, *Boletín Bibliográfico*, año VIII, nº. 4, Madrid, p. 80.



PETROCCIONE, A. (1952), “La poesía pura de Juan Ramón Jiménez”, *La poesía lírica española anterior a 1936*, Instituto Social, Universidad del Litoral, Santa Fe (República Argentina), pp. 13-17.

PHILLIPS, A. W. (1981), “Sobre el poeta y la naturaleza en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez (1902-1905)”, *Juan Ramón Jiménez*, Edición de Aurora Albornoz, Taurus, Colección. “Persiles”, Madrid, pp. 105-112.

“Platero y yo será llevado a la pequeña pantalla” (sin firma), *Dígame*, n.º. 1651 (24 agosto 1971), Madrid, p. 54.

POMÈS, M. (1922), “L’Humaniste”, *Intentions*, novembre 1922, La Maison des Amis des Livres, Paris, p. 48.

POMÈS, M. (1932), “L’esprit de la jeune poésie espagnole”, *Demain*, n.º. 7-8, Paris, pp. 1-5.

POMÈS, M. (1956), “Juan Ramón Jiménez. Prix Nobel”, *La Revue des Deux Mondes*, n.º. 22, Paris, pp. 312-318.

POMÈS, M. (1965), “Primer viaje de Paul Valéry a España”, *ABC*, 25 de julio de 1965, Madrid.

PONT, J. (1990), “El compromiso político de Juan Ramón Jiménez”, en *La letra y sus máscaras* (De Villiers de l’Isle a José Ángel Valente), Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Studi General de Lleida, pp. 97-100.

PRAT, I (1986), *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Taurus, colección “Persiles”, vol. 168, Madrid.

PREDMORE, M. (1973), *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El “Diario” como centro de su mundo poético*, Gredos, “Biblioteca Románica Hispánica”, vol. 186, Colección. “Estudios y Ensayos”, Madrid.

PREDMORE, M. P. (1970), “The structure of *Platero y yo*”, *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 85, n.º. 1, Nueva York, pp. 56-64.

PRIETO, E. ; VALDEÓN, J. A. (1962), “Producida por americanos, pero con actores españoles, *Platero y yo* será llevada a la pantalla por el Indio Fernández”, *Pueblo*, 28 de junio de 1962, Madrid.

PUJANTE SÁNCHEZ, J. D. (1990), “Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta (Apuntes para una poética)”, *Epos*, vol. VI, UNED, Facultad de Filosofía, Madrid, pp. 263-278.

QUENTIN-MAUROY, D. (1982), “L’Oeuvre de Juan Ramón Jiménez, de Gilbert Azam”, *Caravelle*, n.º. 38, Université de Toulouse Le Mirail, pp. 220-223.

- QUIROGA CLÉRIGO, M. (1981), “Platero y yo, historia de una soledad”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs. 376-378, Madrid, pp. 679-685.
- RAYNARD, M. (15 enero 1930), “Nota sobre Juan Ramón Jiménez y algunas traducciones de *Platero y yo*”, *Europe*, n.º. 85, Paris.
- REULA PAUL, J. A. (1987), *Algunas constantes del pensamiento español en Juan Ramón Jiménez*, Departamento de Filosofía, Facultad de Filología y Ciencias de la Educación, Universidad de La Laguna.
- REYES, R. (1981), *La “callada palabra” de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual*, Universidad Hispanoamericana de La Rábida.
- RICHTER, Bodo L. O. (1981-1982), “Rencontres avec Ronsard dans l’oeuvre de Juan Ramón Jiménez”, *Oeuvres et Critiques*, año VI, n.º. 2, Paris, pp. 141-148.
- RIMBAUD, A. (1991), *Poésies*, Garnier, Paris.
- RÍO, Á del (1982), “La poesía lírica de Juan Ramón Jiménez”, *Historia de la Literatura Española*, Editorial Bruquera, Barcelona, pp. 124-155.
- RÍOS, E. (1993), *Análisis del tiempo en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Edición del autor, Bilbao.
- RIVAS, J. P. (1920), *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*, imp. Suc. de Hernando, Madrid.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1966), *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Editorial Losada, Buenos Aires, pp. 86-90.
- RODRIGUEZ MONEGAL, E. (1981), *Juan Ramón Jiménez: español de tres mundos*, Universidad de Puerto Rico.
- ROMÁS, M. I. (1981), “La primera persona narrativa en “Platero y yo””, *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de J.R.J celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, tomo I, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, pp. 505-510.
- RUBIN, W. (1981), *La universalidad de Juan Ramón*, Universidad Hispanoamericana de La Rábida.
- RUBIO SÁEZ, J. (1981), “Juan Ramón Jiménez: visión poético-panteísta”, *Las Provincias*, 9 de abril de 1981, Valencia.
- SALINAS, P. (1983), *Ensayos Completos, II*, Taurus, Colección Persiles, vol. 145, Madrid.

- SALLEFRANQUE, C. (1957), “Juan Ramón Jiménez”, *Cahiers du Sud*, XLIII, nº. 339, Marseille.
- SAMBRANO URBANETA, O. (1949), “Influencia de los colores en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Cultura Universitaria*, nº. 13, Caracas, pp. 15-20.
- SAN MARTÍN, H. (1964), “En la versión cinematográfica de *Platero y yo* Simón Martín será Juan Ramón Jiménez”, en *Madrid*, 8 de mayo de 1964, Madrid.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A. (1962), *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid.
- SÁNCHEZ ROMERALDO, A. (1994), “Un soneto de *Azul*: fuente de poesía en Juan Ramón Jiménez”, *Hommage a Robert Jammes*, Université de Toulouse Le Mirail, pp. 1069-1078.
- SÁNCHEZ TELLO, M. (1981), *Metáfisica juanramoniana*, Caja Provincial de Ahorros de Huelva.
- SANTOS-ESCUADERO, P. C. (1994), *Ideología y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Aula de la Fundación Fernando Rielo, Madrid.
- SANZ, F. (1981), “En todos los idiomas del planeta”, poema en *Antología-Homenaje a Juan Ramón Jiménez*, Taller Prometeo de Poesía Nueva, Colección. “Poesía Nueva”, Madrid, p. 63.
- SARRAGA, R. (1987-1988), “Juan Ramón Jiménez: *Guerra en España*”, *Perspectiva*, año II, nº. 1, Universidad de Puerto Rico, Rio Piedras, p. 37.
- SAZ-OROZCO, C. del (1960), *Un estudio sobre los colores en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Stanford University, California.
- SCHMUKLER, R. (1939), “Color y ritmo en Juan Ramón Jiménez”, *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, tomo IX, nºs. 26-27, Buenos Aires, pp. 29-32.
- SCHOENBERG, J.-L. (1961), *Juan Ramón Jiménez ou le chant d’Orphée*, Éditions de la Baconnière, Colection. “Langages”, Neuchâtel (Suiza).
- SESÉ, B. (1993), “Juan Ramón Jiménez en Francia: un destino literario”, *Estudios juanramonianos ofrecidos a Francisco H. Pinzón en su LXXV cumpleaños*, Los Libros de Fausto, Madrid, pp. 73-86.
- SOBEJANO, G. (1963), “*El Modernismo*, de Juan Ramón Jiménez”, *Papeles de Son Armadans*, tomo XXXI, nº. XCIII, Palma de Mallorca, pp. 326-330.

SOBEJANO, G. (1987), “Guerra en España, de Juan Ramón Jiménez”, *Las Nuevas Letras*, nº. 7, Almería, pp. 98-99.

SOTELO VÁZQUEZ, A. (1985), “De política poética. Guerra en España, de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 420, Madrid, pp. 148-153.

SOUCHÈRE, E. de la (1957), “Platero aux enfants terribles de la jeune Espagne”, *Les Lettres Nouvelles*, año V, nº. 49, Paris, pp. 754-763.

STEINMETZ, J. L. (1996), “Le moment Mallarméen”, *De Baudelaire a Lorca*, vol. I, Edición de José Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger Edition, col. "Problemata Literaria", Kassel (Alemania), pp. 191-202.

TIJERAS, E. (1981), “Apuntes de la tristeza y los viajes en Juan Ramón Jiménez”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs. 376-378, Madrid, pp. 214-225.

TILLIETTE, X. (1959), “Itinéraire poétique de Juan Ramón Jiménez”, *Études*, tomo 301, nº. 4, Paris, pp. 80-94.

TORRE, G. de (1948), “Juan Ramón y su estética”, *Revista Nacional de Cultura*, vol. IX, nº. 70, Caracas, pp. 36-37.

UGARTE, M. (1 septiembre 1903), “Influence de la littérature française en Espagne”, *La Revue*, vol. XLVI, Paris, pp. 529-537.

URMENETA, F. de (1968), “Sobre estética juanramoniana”, *Revista de Ideas Estéticas*, tomo XXVI, nº. 101, Madrid, pp. 79-85.

URRUTIA, J. (1982), “Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez”, *Archivo Hispalense*, tomo LXV, nº. 199, Sevilla, pp. 207-231.

URRUTIA, J. (1998), “Juan Ramón Jiménez: del modernismo al simbolismo”, *Seminario internacional “Juan Ramón Jiménez, el modernismo y el 98”*, Moguer.

VALÉRY, P. (1943), “A Juan Ramón Jiménez, que me envió tan preciosas rosas” (Poema), *Poética*, año I, nº. 1, La Plata (Argentina), p. 1.

VALÉRY, P. (1957), “Carta poética”, *La Torre*, año V, nºs. 19-20, Universidad de Puerto Rico, pp. 405-406.

VALVERDE, J. M. (1956), *Juan Ramón Jiménez: su poesía y su pensamiento estético*, Colegio Mayor San Jorge, Barcelona.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1981), *Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano*, Universidad Hispanoamericana de La Rábida.

- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1998), Juan Ramón, más allá del 98 y del modernismo, *Seminario Internacional "Juan Ramón Jiménez, el modernismo y el 98"*, Moguer.
- VERDEVOYE, P. (1957) "Coloripoesía de Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, año V, nºs 19-20, pp. 245-282.
- VERLAINE, P. (1995), *La Bonne Chanson*, Garnier, Paris.
- "Versión cinematográfica de *Platero y yo*" (sin firma), *Destino*, año XXII, nº. 1.111 (22 noviembre 1958), Barcelona, p. 41.
- VILANOVA, A. (1981), "Poesía vestida y poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez ( De la primera inocencia a la conciencia última)", *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, pp. 421-450.
- VINCENT, E. (1900), "Lettres espagnoles" (Sobre *Ninfeas y Almas de violeta*), *Mercure de France*, tomo XXXVI, nº. 131, Paris, p. 560.
- VINCENT, E. (1902), "Lettres espagnoles" (Sobre *Rimas de J. R J*), *Mercure de France*, tomo XLII, nº. 149, Paris, p. 551.
- VV.AA. (1983), *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez celebrado en La Rábida (Junio de 1981)*, Instituto de Estudios Onubenses, Diputación Provincial de Huelva, Dos tomos.
- VV.AA. (1991), *Juan Ramón Jiménez Poesía total y obra en marcha, Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga (13-16 noviembre de 1990)*, Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García y coordinada por Enrique Baena, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Colec. "Ámbitos Literarios", Ensayo, vol. 40, Editorial Anthropos, Barcelona.
- VV.AA. (1994), *En el texto de Juan Ramón Jiménez, Actas XIV Curso de Verano de San Roque*, Coordinadores: Manuel José Ramos Ortega y Rogelio Reyes Cano, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- WEITZNER, Th. (1959), "*Platero y yo* en el cine", *Índice*, año XIII, nº. 127, Madrid, p. 17.
- YOUNG, H. (1980), *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- YOUNG, H. (1992-a), "Juan Ramón, traductor alerta", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXIX, nº. 2, Liverpool University Press, pp. 141-151.
- YOUNG, H. (1992-b), "Prólogo", *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Carmen Pérez Romero, Universidad de Extremadura, Cáceres.





## BIBLIOGRAFÍA SOBRE JEAN GIONO, SU OBRA Y ASPECTOS AFINES

La mayor parte de las obras de Jean Giono se han consultado en *La Bibliothèque de la Pléiade* (Éditions Gallimard):

- *Jean Giono, Oeuvres Romanesques Complètes*, tomos I a VI:
- Tomo I: 1971
- Tomo II: 1972
- Tomo III: 1974
- Tomo IV: 1977
- Tomo V: 1980
- Tomo VI: 1983
- *Récits et Essais* designado por Tomo VII: 1988
- *Journal, Poèmes, Essais* designado por Tomo VIII: 1995

Otras obras y trabajos del autor consultados, no presentes en la colección anterior, son:

- “Les vérités de la terre” (“Pages inédites”), *Les Cahiers du Plateau*, nº III, Librairie Roux, Assy-Passy, Pentecôte, juin 1935.
- *Nouvelle Revue Française*, numéro spécial, Paris, 1er novembre 1951.
- “La Bocca de la Verità”, *Les Cahiers de l’artisan*, nº 6, juillet 1953.
- “Quelques réflexions sur le cinéma”, préface à l’édition de *Crésus*, Rico et Auphan, Manosque, 1961.
- “La Littérature”, *Dauphiné Libéré*, 18 avril 1965
- *Les Terrasses de l’île d’Elbe*, Gallimard, Paris, 1976.
- *La Chasse au bonheur*, Gallimard, Paris, 1988.

Las referencias bibliográficas alusivas a las obras incluidas en *La Bibliothèque de la Pléiade* se ajustan a la siguiente estructura:

(Abreviatura del título de la obra, tomo (número romano), página del tomo)

Las abreviaturas utilizadas son las siguientes:

AF	.....	<i>Les Âmes fortes</i>	.....	[O R C V]
App.	.....	<i>Appendices</i>		
BM	.....	<i>Batailles dans la montagne</i>	.....	[O R C II]
Baum.	.....	<i>Un de Baumugnes</i>	.....	[O R C I]
CH	.....	<i>Le Cycle du Hussard</i>	.....	[O R C IV]
CM	.....	<i>Le Chant du monde</i>	.....	[O R C II]
DP	.....	<i>Le Désastre de Pavie</i>	.....	[Journal, Poèmes, Essais: VIII]
EC	.....	<i>Ennemonde et autres caractères</i>	.....	[O R C VI]
EV	.....	<i>L’Eau vive</i>	.....	[Oeuvres Romanesques Complètes III]
FP	.....	<i>Fragment d’un paradis</i>	.....	[O R C III]
GT	.....	<i>Le Grand Troupeau</i>	.....	[O R C I]
HT	.....	<i>Le Hussard sur le toit</i>	.....	[O R C IV]
JB	.....	<i>Jean le bleu</i>	.....	[O R C II]
JO	.....	<i>Journal de l’Occupation</i>	.....	[Journal, Poèmes, Essais: VIII]
MP	.....	<i>Le Moulin de Pologne</i>	.....	[O R C V]
Melv.	.....	<i>Pour saluer Melville</i>	.....	[O R C III]



NO	.....	<i>Naissance de l'Odyssée</i>	.....	[O R C I]
PC	.....	<i>Le Poids du ciel</i>	.....	[Récits et Essais: VII]
Pers.	.....	<i>Mort d'un personnage</i>	.....	[O R C IV]
QJD	.....	<i>Que ma joie demeure</i>	.....	[O R C II]
Refus	.....	<i>Refus d'obéissance</i>	.....	[Récits et Essais: VII]
Roi	.....	<i>Un roi sans divertissement</i>	.....	[O R C III]
SE	.....	<i>Le Serpent d'étoiles</i>	.....	[Récits et Essais: VII]
SP	.....	<i>Solitude de la pitié</i>	.....	[O R C I]
TV	.....	<i>Triomphe de la vie</i>	.....	[Récits et Essais: VII]
VE	.....	<i>Voyage en Espagne</i>	.....	[Journal, Poèmes, Essais: VIII]
VI	.....	<i>Voyage en Italie</i>	.....	[Journal, Poèmes, Essais: VIII]
PM, a.c	.....	<i>Platero et Moi, adaptation cinématographique</i>		
Séq	.....	<i>Séquence</i>		

AL ABDI, S. (1987), "Regain, une confession clandestine, ou la métaphore du présent", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°27, Manosque, p. 65-73.

ALLIBERT, G. (1990), "Naissance d'une Odyssée", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 34, Manosque, p. 14-16.

ALAIN (1947), *Les Dieux*, Gallimard, Paris, 1985.

ALAIN (1991), *Éléments de Philosophie*, Folio, Essais, Paris.

AMROUCHE, J. y TAOS, M. (1990), *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, Gallimard, Paris.

ARROUYE, J. (1980), "Terre et mer. Impressions de lecture", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°13, Manosque, p. 84-94.

ARROUYE, J. (1981), "Sur la terre comme au ciel: Giono et la photographie", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°16, Manosque, p. 21-36.

BADY, R. (1943), *Le problème de la joie: Giono et Claudel*, Fribourg (Suisse), Librairie de l'Université ("Oriens ex alto").

BAROCHE, C. (1985), "La nuit des jardins de naguère...", *Corps écrits*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 71-77.

BARON, J. (1941), *Ceux de chez nous: Jean Giono*, reportage radiophonique de Jacques Baron, diffusion sur le Programme National, 22 septembre 1941, durée: 1 heure.

BELGHMI, M. (1988), *Giono et la mer*, Presse Universitaire de Bordeaux, Bordeaux.

BEYER, R. (1981), "Le rêve écossais de Jean Giono", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°16, Manosque, p. 73-87.

BILLY, A. (1977), "Le nouveau roman de Giono: *Le Chant du monde*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°9, Manosque, p. 67-70.

BLANCHARD, P. (1981), "En lisant *Jean le Bleu*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°15, Manosque, p. 127-133.

BONHOMME, B. (1990), "L'évolution du langage de la mort dans l'oeuvre de Jean Giono", *Les styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p. 177-189.

BONHOMME, B. (1999), "Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXème siècle: innovation dans *Un roi sans divertissement*", Actes du IVème colloque international Jean Giono du centenaire, Université de Provence, Aix en Provence, p. 105-119.

BONNEFIS, Ph. (1988), "Conte bleu (note sur la couleur dans l'oeuvre de Giono)", *Du visible à l'invisible: pour Max Milner*, José Corti, Paris, p. 95-105.

BOSCO, H. (1973), "Le poète de la terre et des astres", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°1, Manosque, p. 18.

BOUGRO, A. I. (1984), "Le thème de l'initiation à travers *Regain*", *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier n° XI, Université d'Angers, p. 35-49.

BOURDANTON, P. (1985), "L'improvisation dans l'écriture romanesque: *La Chartreuse de Parme* de Stendhal et *Angelo* de Giono", *La Création romanesque chez Stendhal*, Champion (Collection stendhalienne; 26), Paris, p. 307-315.

BOURNEUF, R. (1973), "Giono et *Les Cahiers du Contadour*", *Revue des Sciences Humaines*, Faculté des Lettres, Université de Lille, p. 277-289.

BOUVET, J. (1986), "Le Contadour", *L'Arc*, n° 100, Éditions le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 33-34.

BOUVIER, J.-C. (1982), "Giono et le conte de tradition orale", *Giono aujourd'hui*, Edisud, Aix-en-Provence, p. 114-123.

BROWN, LI. (1990), "Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono" *Les Styles de Giono*, *Les styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p. 249-256.

CAMPOZET, A. (1980), "Le Pain d'étoiles: Giono au Contadour", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°13, Manosque, p. 23-38.

- CAPRIER, C. (1972), "De Dyonisos au Bonheur Fou", *Sud*, Marseille, p. 22-28.
- CARRIÈRE, J. (1973), "Giono, un homme de la Renaissance", *Magazine littéraire*, n° 75, p. 15-18.
- CARRIÈRE, J. (1985), *Jean Giono. Qui suis-je*, La Manufacture, Lyon.
- CESBRON, G. (1986), *Mythe, rite, symbole: vingt essais littéraires sur des textes*, Cahier, n° XV, Collection "Recherches sur l'imaginaire", Université d'Angers.
- CESBRON, G. (1986), *Quinze essais de lecture anthropologique du Chant du monde de Jean Giono et de "Malicroix" d'Henri Bosco*, Cahier, n° XIV, Collection "Recherches sur l'imaginaire", Université d'Angers.
- CESPEDES, F., BARITAUD, B., ANGLARD, V. (1991), *L'idée de bonheur chez Stendhal, Gide Giono*, Bordas et fils, "Littérature vivante", 111, Paris.
- CHABOT, J. (1980), *La Provence de Giono*, Edisud, Aix en Provence.
- CHABOT, J. (1985), "Giono et le cinéma", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°23, Manosque, p. 50.
- CHABOT, J. (1989), "La Vénus de Lure", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°31, Manosque, p. 70-89.
- CHAMSON, A. (1973), "De l'épicurisme au stoïcisme", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°1, Manosque, p. 19.
- CHARAMAT, F. (1983), "Giono, chantre de la création", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°19, Manosque, p. 29-34.
- CHARPENTIER, J. (1933), "*Jean le Bleu*", *Mercure de France*, Paris, 15 avril 1933.
- CHARPENTIER, J. (1935), "*Que ma joie demeure*", *Mercure de France*, Paris, 15 septembre 1935.
- CHENOR, F. (1970), "Giono, poète de la grande harmonie", *Les Feuilletts de Spantole*, Thuin (Belgique), p. 133-144.
- CHEVALY, M. (1986), *Giono à Manosque*, Éditions Le temps parallèle, Marseille.
- CHEVALY, M. (1995), *Giono vivant: notre ami Jean le Bleu*, Éditions Autres Temps, Marseille.
- CHONEZ, C. (1956), *Giono par lui-même*, Seuil, Paris.

CHRISTOFLOUR, R. (1939), “Panthéisme et réalisme de Jean Giono”, *Mercure de France, série moderne*, Paris, p. 396-401.

CITRON, P. (1979), “Giono pendant la seconde guerre mondiale”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°12, Manosque, p. 16-32.

CITRON, P. (1980), “Légende et vérité: Giono pendant la guerre”, *L'Arc*, n° 100, Éditions le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 38-40.

CITRON, P. (1982), “Pacifisme, révolte paysanne, romanesque: sur Giono de 1934 à 1939”, *Jean Giono. Imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Talloires (4-6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, p. 25-44.

CITRON, P. (1985), “Espoir et désespoir chez Giono pacifiste, de 1934 à 1939”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°24, Manosque, p. 71-75.

CITRON, P. (1985), “La correspondance de Gide et de Giono: trois lettres d'André Gide à Giono”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°23, Manosque, p. 44-49.

CITRON, P. (1988), “Giono pendant la guerre de 14”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°30, Manosque, p. 54-77.

CITRON, P. (1990-a), “Les poèmes de Giono (1944-1947)”, *Les styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p. 117-130.

CITRON, P. (1990-b), *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris.

CITRON, P. (1991-a), “Le Balzac de Jean Giono”, *L'Année balzacienne*, Garnier, Paris, p. 409-424.

CITRON, P. (1991-b), “Le Stendhal de Giono”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°36, Manosque, p. 88-98.

CITRON, P. (1996), “Sur le rire chez Giono”, *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris (2-4 octobre 1995), Grasset, Paris, p. 34.

CLAUDON, F. (1983), “Stendhal et Giono devant le Lac de Garde”, *Australian Journal of French Studies*, Dept of French, Monach University (Victoria), Melbourne, p. 161-171.

CLAVEL, B. (1977), “Présence de Giono”, *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°8, Manosque, p. 67-71.

- CLAYTON, A. J. (1971), "Giono's Colline: Pantheism or Humanism?", *Forum for Modern Language studies*, Scottish Academic Press, University of St Andrews (Scotland), p. 109-120.
- CLAYTON, A. J. (1971), "Sur une filiation littéraire: Giono et Camus", *La Revue des Lettres modernes*, n° 264-270, Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 87-96.
- CLAYTON, A. J. (1973), "À propos de Giono et Camus", en *La Revue de Lettres Modernes*, n° 315-322, Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 279-281.
- CLAYTON, A. J. (1974), *Jean Giono. 1. De "Naissance de l'Odyssee" au Contadour*, *Revue des Lettres modernes*, n° 385-390, Lettres modernes diffusion Minard, Paris.
- CLÉMENT, R. (1939), "Jean Giono et la Libération de l'Homme", *La Grande Revue*, Paris, p. 605-611.
- CLERC, J.-M. (1984), "Du Sud de Giono à Pagnol: les problèmes de l'adaptation cinématographique", *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée*, Actes du XVIe congrès de la Société Française de Littérature Comparée, Université Paul Valéry (18-21 septembre 1980), Montpellier, p. 165-176.
- CLUNY, C. -M. (1973), "Un physiologiste du passé [Giono et l'Histoire]", *Magazine littéraire*, n° 75, Paris, p. 19-20.
- COCHRAN, J. (1987), "Jean Giono's Hero-Poet: Mythic Man Made Whole", *Studi francesi Cultura e civiltà Letteraria della Francia*, Rosenberg e Sellier Editori, Torino, p. 397-406.
- COURRIBET, A. (1984), "L'inspiration lyrique dans *Le Serpent d'étoiles* de Jean Giono", *Miscellanea Sanchis Guarner*, Valencia, p. 95-98.
- DANTE ALIGHIERI (1949), *L'enfer*, Albin Michel, Paris.
- DECOTTIGNIES, J. (1985), "L'Écriture et la connaissance: Giono philosophe", *Jean Giono. Imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Talloires (4-6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, p. 109-123.
- DEMNARD, F. (1987), "Henry Miller, Jean Giono: une passion", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°28, Manosque, p. 78-80.
- DIELBOT, G. (1982), "Du roman à la scène. Le texte théâtral de Giono dans *La Calèche*", *Travaux de linguistique et de littérature*, Klincksieck, Paris, p. 149-158.
- DURAND, J. F. (1990), "Le savoir de la métaphore. Remarques sur l'esthétique romantique du *Chant du Monde*", *Les styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p. 237-248.

- ESSAR, D. F. (1988), “Vers une thématique du pacifisme: le cas du *Grand Troupeau*”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n°30, Manosque, p. 91-102.
- FAUCONNIER, B. (1995), “La conquête de la liberté”, *Magazine littéraire*, n° 329, p. 23.
- FAURE, J. (1980), “Un autre regard et une pièce au dossier”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n°13, Manosque, p. 78-83.
- FENAUX, J. et J.-P. (1983), “Le fatalisme dans le roman méditerranéen”, *Analyses et réflexions sur “le Moulin de Pologne”, de Jean Giono: la croyance au destin*, Marketing (“Ellipses”), Paris, p. 135-149.
- FERRAND, G. (1986), “Jean Giono, écrivain de l’homme et de la terre”, *Bulletin trimestriel des Amis du Vieux-Riez*, n° 24-25.
- FLUCHÈRE, H. (1983), “Jean Giono, poèmes de jeunesse”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n°19, Manosque, p. 35-38.
- GAUTEUR, C. (1973), “Giono et le cinéma”, *Le Magazine littéraire*, n°75, Paris, p. 21-24.
- GIRARD, M. (1991), “Ce que dit la bouche d’ombre ... dans *Mort d’un personnage*”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n°35, Manosque, p. 68-81.
- GLAZIOU, J. (1989), “Du mythe biblique au mythe écologique. *L’Homme qui plantait des arbres* de Jean Giono”, *Cahier*, Collection “Recherches sur l’imaginaire”, Université d’Angers, p. 123-142.
- GLEIZE, J.-M., ROCHE, A. (1982), “Roman, poésie, peuple: situation du lexique gionien dans les années trente”, *Giono aujourd’hui*, Actes du colloque d’Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, p. 11-30.
- GODARD, H. (1986), “*Que ma joie demeure*: le monde et le langage”, *L’Arc*, n° 100, Éditions Le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 26-32.
- GODARD, H. (1996), “Giono et Faulkner”, *Giono l’enchanteur*, Grasset, Paris, p. 81-93.
- GRÉGOIRE, J. (1986), “Le Contadour”, *L’Arc*, n° 100, Éditions Le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 36-37.
- GRENIER, J. (1939), “Réflexions sur la pauvreté et la paix (à propos de Jean Giono)”, *Nouvelle Revue Française*, n° 310, Paris, p. 116-121.

- GRENIER, J. (1986), "Giono et le théâtre", *L'Arc*, n° 100, Éditions Le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 78-81.
- GUIBERT, A. (1933), "*Jean le Bleu*", *Mirages*, Tunis, mars-avril 1933.
- HERBIN, J.-C. (1989), "Giono et le discours sur la Guerre (1920-1925)" *Mémoire de la Grande Guerre, Témoins et témoignages*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, p. 67-74.
- HAMID BADR, I (1983), *La guerre dans l'oeuvre de Jean Giono, idéologie et imaginaire*, Thèse de 3ème cycle littérature et expression moderne et contemporaine option littérature, Aix-en-Provence 1.
- HUC-DRESSLER, H. (1937), "De Jean-Jacques à Jean Giono", *Corymbe*, t. VI, n° 36, Paris, p. 248-251.
- JEAN, R. (1982), "De Noé à *Une ville d'or*: du roman au théâtre", *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, p. 111-113.
- JUDRIN, R. (1971), "Jean Giono ou les simplicités fabuleuses", *La Nouvelle Revue Française*, n° 218, Paris, p. 10-13.
- KÈGLE, C. (1982), "*L'Iris de Suse. Présence de l'absente*", *Études littéraires*, vol. XV, n° 3, *Giono: lecture plurielle*, Presses de l'Université de Lavall, Québec, p. 353-375.
- LABOURET, D. (1994), "Giono: du bestial au *Bestiaire*", *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, Gunter Narr Verlag, Collection "Études littéraires françaises", 61, Tübingen, p. 213-229.
- LACHETEAU, M. (1988), "Parole magique et parole poétique dans *Colline de Giono*", *Points de Mire*, Institut universitaire Saint-Pie X, Paris, p. 26-29.
- LAFONT, R. "Cantique des Cantiques de la Lumière et de la Joie. Célébration de Jean Giono", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°36, Manosque, p. 120-122.
- LANE-MERCIER, G. (1990), "Pour une analyse du dialogue romanesque", *Poétique*, n° 81, Éditions du Seuil, Paris, p. 43-62.
- LANE-MERCIER, G. (1991), "L'inscription du verbal dans le récit romanesque. Un exemple [*Que ma joie demeure*]", *Études françaises. Revue des lettres françaises et canadiennes-françaises*, n° 27-2, Presses de L'Université de Montréal, Montréal, p. 87-121.
- LAPOUGE, G. (1990), "Giono: une réalité passionnément imaginaire", *La Quinzaine Littéraire*, n° 558, Paris, p. 5-6.

LAPOUGE, G. (1991), "Le bestiaire de Jean Giono, toute une ménagerie", *La Quinzaine littéraire*, n° 575, Paris, p. 9.

LAURICHESSE, J.-Y. (1993), "Giono et Stendhal: *la conversation souveraine*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°40, Manosque, p. 101-111.

LAURICHESSE, J.-Y. (1994), *Giono et Stendhal: chemins de lecture et de création*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

LAWRENCE, D. W. (1970), "The transitional works of Jean Giono (1937-1946)", *The French Review*, vol. XLIII, n° 1, American Association of Teachers of French, Champaign, III, p.126-134.

LAWRENCE, D. W. (1972), "The Ideological writings of Jean Giono (1937-1946)", *The French Review*, vol. XLV, n° 3, American Association of Teachers of French, Champaign, III, p. 588-595.

LE CLÉZIO, J.M.G (1967), *L'Extase matérielle*, Idées-Gallimard, Paris.

LEPROCHON, P. (1937), "Jean Giono vers le spirituel", *Corymbe*, t. VI, n° 36, Paris, p. 252-256.

LETERRIER, F. (1977), "Deux extraits du découpage technique d'*Un Roi sans divertissement*, film écrit par J. Giono et réalisé par F. Leterrier", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 9, Manosque, p. 121-133.

LOMBARD, A. (1990), "Giono, semeur de songe", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 34, Manosque, p. 63-64.

MADDEN, M. I. (1973), "Imagery in Giono's Novel's with Special Consideration of *La Naissance de l'Odyssée*", *The French Review*, vol. XLVI, n° 3, American Association of Teachers of French, Champaign, III, p. 522-534.

MARAZZA, C. (1984), "L'évolution du souvenir: de l'impression de voyage à la génération textuelle", *Voyageurs français à Vérone*, Slatkine, Collection "Bibliothèque du voyage en Italie/Biblioteca del viaggio in Italia", 18, Études/Studi, Genève, p. 309-332.

MARIANI, M. (1984), "Sur le sacre de l'homme: le cas de Giono", *Quaderni di filologia e lingue romanze*, n° 6, Edizioni Dell'Ateneo, Roma, p. 221-242.

MAUBERRET, N. (1989), "Monsieur Joseph, condotierre et conquistador dans *Le Moulin de Pologne*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 32, Manosque, p. 109-122.

MELVILLE, H. (1941), *Moby Dick*, Gallimard, Paris.



MÉNY, J. (1977), "Giono et le cinéma: autour de *Crésus*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 8, Manosque, p. 96-117.

MÉNY, J. (1980), "Un cinéaste nommé Giono", *Magazine littéraire*, n° 162, Paris, p. 37-38.

MÉNY, J. (1990), *Jean Giono et le cinéma*, Ramsay, Paris.

MÉNY, J. (1991), "Giono à la Cinémathèque française", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 35, Manosque, p. 122-123.

MÉNY, J. (1992), "Jean Giono écrivain et cinéaste", *La Revue de la cinémathèque*, Montréal: Cinémathèque québécoise, novembre-décembre 1992.

MÉNY, J. (1995), "Le cinéma comme aventure", *Magazine littéraire*, n° 329, Paris, p. 50-53.

MEURANT, J. (1981), "Que ma joie demeure. Histoire d'une tentative et d'un échec politique", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 32, Manosque, p. 37-50.

MICHELFELDER, C. (1938), *Jean Giono et les religions de la terre*, Gallimard, Paris.

MILLER, W. D. (1979), "Giono parle de son imaginaire", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 12, Manosque, p. 54-59.

MORELLO, A. (1991), "Giono et ses promenades de la mort. Étude de *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939*", *La Revue des lettres modernes*, n° 977-984: *Jean Giono. 5. Les oeuvres de transition, 1938-1944*, Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 43-77.

MORELLO, A. (1993), "Giono stendhalien", *Stendhal Club*, nouvelle série, Grenoble, p. 249-261.

MORELLO, A. (1990), "Pavie ou l'écriture du désastre", *Les styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d'Aix en Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p.159-175.

MORGAN, C. (1939), "Les partisans de la mort: Céline et Giono", *Les Volontaires*, Orléans/Paris, janvier 1939.

MORZEWSKI, C. (1985), "Un rituel poétique d'exorcisme à Aubignane: *Triomphe de la vie*. Supplément à... *Regain*", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 23, Manosque, p. 85-94.

- MORZEWSKI, C. (1994), “Fragments d’un paradis de Giono: une navigation initiatique”, *Uranie*, n° 4, *Voyages et Voyageurs*, Centre Universitaire d’Arras (Centre de recherche “Mythes et littératures”), Arras, p. 216-237.
- MORZOWICKI, M. (1987), “La narration des *Âmes fortes* ou Jean Giono à mi-chemin entre l’ancien et le nouveau roman”, *Prace historycznoliterackie*, n° 24, *Techniques et procédé littéraires*, Uniwersytet Slaski w katowicach, Katowice, p. 7-28.
- NEVEUX, M. (1974), “Giono, le colonel et les gendarmes”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n°3, Manosque, p. 31-47.
- NICQ, P. (1995), “Guerre et paix: entretien avec Jean Giono”, *Le Français dans tous ses états*, n° 100, C R D P, Montpellier, p. 82-85.
- NOT, A. (1990), “Le style de la liturgie dans *Un roi sans divertissement*”, *Les Styles de Giono*, Actes du IIIème colloque international Jean Giono d’Aix-en-Provence (7-10 juin 1989), *Roman 20-50*, Université de Lille III, p.105-115.
- ORMESSON, J. D’. (1972), “Giono ou un miracle très naturel”, *Sud*, n° 7, Marseille, p.75-78.
- PASCAL, B. (1969), *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- PAVON, C. (1977), “Dans le bleu de Giono”, *Marseille*, n° 110-111, p.55-64.
- PELLEGRINI, C (1981), “L’Errance et la quête dans *Que ma joie demeure* de Jean Giono”, *Sévriennes d’hier et d’aujourd’hui*, Association des élèves et anciennes élèves de Sèvres, Paris, p.7-15.
- PEYRADE, J. (1946), *Recherche de la joie à travers le roman français contemporain*, Éditions Spes, Paris, p.37-61.
- PICO, B. (1977), “Image de la mort dans *Le Chant du monde*”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n° 9, Manosque, p.57-65.
- PLANCHE, A. (1991), “Giono, lecteur de Nerval”, *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 14, Société Gérard de Nerval, Mulhouse, p.73-78.
- PLANTIER, R. (1982), “La poétique du fleuve dans *Le Chant du monde* de Jean Giono”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n° 17, Manosque, p. 25-50.
- POÏANA, P. (1995), “La métaphysique du style dans *Le Chant du monde*”, *Bulletin de l’Association des Amis de Jean Giono*, n° 43, Manosque, p. 51-75.
- POIRION, D. (1957), “Héroïsme et sagesse dans les romans de Malraux et Giono: la poésie comme création absolue”, *L’Année Propédeutique*, n° 2, University Wisconsin Library, p. 102-113.

- POMERAI, O. (1966), "A Novelist turns to films: Jean Giono and the Cinema", *Twentieth Century Literature*, Hofstra University Press, Hempstead, New York, p. 59-65.
- POULET, R. (1972), "Jean Giono, prophète malgré lui", *Le Spectacle du monde*, n° 123, Paris, p. 79-83.
- POURRAT, H. (1938), "La pensée magique de Jean Giono", *La Nouvelle Revue Française*, n°301, p. 646-658.
- PUGNET, J. (1955), *Giono*, Éditions Universitaires, Paris.
- PUGNET, J. (1965), "Giono, poète d'un monde solitaire", *Les Cahiers de l'Oronte*, n° 1, Beyrouth (Liban), p. 34-42.
- RACINE, N. (1987), "Giono et l'illusion pacifiste", *L'Histoire*, n° 106, Société d'éditions scientifiques, Paris, p. 38-47.
- RAGON, M. (1995), "Giono anarchiste?", *Magazine littéraire*, n° 329, Paris, p. 45-46.
- RÉDALIE, A. (1968), "Le Déserteur", *La Revue des Belles Lettres*, 93-3, p. 62-63.
- REDFERN, W. D. (1978), "Promenade de la mort chez Giono: vue d'ensemble lacunaire", *Revue des sciences humaines*, XLIII, n° 169, Université de Lille III, p. 123-130.
- RENAULT, J.-M. (1972), "Jean Giono et le Contadour", *Mosaïque*, n° 4-5, La Ciotat, p. 27-44.
- RICARD, G. (1983), "Le rôle de l'errant dans le récit gionien", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 20, Manosque, p. 49-58.
- RICATTE, R. (1977), "Giono. L'espace de l'écriture", *L'Espace et la lettre (Écriture. Typographies)*, Union Générale d'éditions, 10-18, 1180, Paris, p. 193-224.
- RICATTE, R. (1982) "les vides de la narration et les richesses du vide", *Études littéraires*, vol. XV, n° 3, *Giono: lecture plurielle*, Presse de l'Université de Laval, Québec, p. 291-311.
- RICATTE, R. (1982), "Giono et les vides du récit", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°18, Manosque, p. 105-109.
- RIEGEL, L. (1978), *Guerre et littérature. Le Bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre*, Klincksieck, Paris.

RIMET, M. (1976), "Giono ou la recherche de l'authentique", *Défense de l'Occident*, n° 139, Paris, p. 63-76.

ROBERT JAUSS, H. (1980), "Poiesis: l'expérience esthétique comme activité de production", *Le temps de la réflexion I*, Gallimard, Paris.

ROBICHON, J. (1955), "Dialogue avec Jean Giono", *La Table Ronde*, février 1955.

RUIZ ÁLVAREZ, R. (1982), *La problemática humana en "Que ma joie demeure" de Giono*, Memoria de Tesina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba.

RUSU, A. (1982), "Giono: visionnaire ou réaliste", *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque d'Aix-en Provence (10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, p. 182-188.

SALIBI, N. (1983), *Les figures de la mort dans l'oeuvre romanesque de Jean Giono (jusqu'au cycle du "Hussard sur le toit")*, Thèse de 3ème cycle littérature française, Paris 3.

SALLES, J. (1965), "Giono et le monde méditerranéen", *Les cahiers de l'Oronte*, n° 1, Beyrouth (Liban), p. 43-45.

SANTELLI, C. (1965), *La Nuit écoute*, émission télévisée de Claude Santelli, diffusée le 25 décembre 1965, durée: 24 minutes.

SAUNDERS, F. W. (1968), "Giono's World of Words", *Forum of Modern Language Studies*, vol. IV, n° 4, The University Press of St Andrews, St Andrews (Scotland), p. 369-373.

SAUNDERS, F. W. (1976), "Giono et Bosco: thèmes et perspectives", *La Revue des lettres modernes*, n° 468-473, *Jean Giono. 2. L'imagination de la mort*. Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 137-158.

SECCHI, R. (1937), "Jean Giono à l'écran", *Corymbe*, t. VI, n° 36, Paris, p. 258-261.

SMITH, M. A. (1959), "Giono as a Pacifist", *Romance Notes*, vol. 1, n° 1, Chapel Hill (N. C.), p. 7-12.

STÉPHANE, N. (1974), "Une lecture de Giono: le premier Giono et le second", *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°3, Manosque, p. 53-61.

STENDHAL (1952), *Romans et nouvelles*, tomes 1 et 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

STENDHAL (1982), *Oeuvres intimes*, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

- STÉPHANE, N. (1979), "Le divertissement pascalien et Jean Giono", *Europe*, n° 597-598, Paris, p. 597-598.
- STOLL, F. (1989), "Giono, *La chasse au bonheur*", *Études Romanes*, I, Publications du Centre Universitaire de Luxembourg, Luxembourg, p. 121-124.
- THEUBET, L. (1978), "Aspects du Mal-être dans *Le Chant du monde*", *Revue des sciences humaines*, XLIII, n° 169, Université de Lille III, p. 95-121.
- TRUFFAUT, F. (1975), *Les Films de ma vie*, Flammarion, Évreux.
- VÉDRINE, H. (1990), *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Le Livre de poche, Collection Biblio Essais, Paris.
- VIARD, B. (1996), "La métaphysique comme poésie dans *Mort d'un personnage*", *Giono Autrement*, Actes du colloque de Nice (mars 1995), Publication Université de Provence, p. 67-80.
- VIARD, J. (1972), "Giono et l'anarchie", *Sud*, n° 7, Marseille, p. 88-101.
- VIARD, J. (1974-a), "Révolution et tragédie dans les *Chroniques romanesques*", *La Revue des lettres modernes*, n° 385-390, *Jean Giono. 1. De "Naissance de l'Odyssée" au Contadour*, Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 107-144.
- VIARD, J. (1974-b), "Tradition romanesque et tradition communiste chez Giono", *Travaux de linguistique et de littérature*, XII, n° 2, Klincksieck, Paris, p. 159-186.
- VIARD, J. (1976), "Giono et l'amour du zéro", *La Revue des lettres modernes*, n° 468-473, *Jean Giono. 2. L'imagination de la mort*, Lettres modernes diffusion Minard, Paris, p. 185-210.
- VIARD, J. (1977), "George Sand et les *Chroniques romanesques* de Jean Giono", *La Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, Armand Colin, Paris, p. 72-100.
- VILLIERS, F. (1986), "Giono et le cinéma", *L'Arc*, n° 100, Éditions Le Jas, Le Revest-Saint-Martin, p. 82-85.
- VOX, M. (1951), "Mémoire d'un typographe: le coup de bleu", *Communication et langages*, n° 19, Centre d'étude et de promotion de la lecture, Paris, p. 35-45.
- WESTLIE, J. D. (1984), "Jean Giono: devancier du Nouveau Roman?", *The French novel: Theory and practice...*, French Literature Series; XI, The University of South Carolina, Columbia, p. 109-115.

