



JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y ANDALUCÍA

Manuel Ramos Ortega
Universidad de Cádiz

En una serie de 4 conferencias dictadas por Antonio Sánchez Barbudo en el seno de la Fundación March, de Madrid, en enero de 1981, escribía lo siguiente:

“Un autor como Juan Ramón Jiménez, de obra tan extensa y variada, y a menudo de no muy fácil lectura, está probablemente condenado a que la mayoría de sus lectores le lean casi siempre en pequeñas dosis, en forma muy selectiva.

Los poemas que más aprecie el común lector de una antología de su obra -continúa el crítico y editor juanramoniano-, o los que pudiera escoger como mejores y más representativos un lector estudioso después de haberse sumergido en la totalidad de su creación poética, es algo que dependerá, naturalmente, del propósito con que se hagan esas lecturas”. (A. Sánchez Barbudo: *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Fundación Juan March, Madrid, 1981, p. 133).

Dejando por sentado mi no especialización en la poética juanramoniana, aunque algo he escrito ya sobre el poeta de Moguer, he preferido dejarme guiar por una lectura acaso vagamente seleccionada de la obra de Juan Ramón Jiménez y, siguiendo a Sánchez Barbudo, en ese mismo curso que pronunció en la Fundación Juan March, así como en la

Antología comentada que el mismo profesor publicó en Ediciones de la Torre en el año 1986, he hecho una lectura comentada de los poemas con temática andaluza que componen la sección quinta de la citada antología. Quince poemas (en verso y prosa) extraídos de distintos lugares de la obra o de aquellos pasajes más esencialmente andaluces de Juan Ramón Jiménez (el *Diario*, *Olvidos de Granada*, *Por el cristal amarillo* fundamentalmente). Son paisajes, recuerdos, impresiones, tipos y escenas que “presentan imágenes de una Andalucía muy real, vista y sentida por un gran poeta andaluz” (Sánchez Barbudo, op. cit., 136)

“Giralda”

Es uno de los primeros poemas del *Diario*, escrito cuando se dirigía a Cádiz, en enero de 1916, para embarcar hacia Estados Unidos, donde se casó. “La originalidad del *Diario* -dice A. S. Barbudo- es debida a su esfuerzo por reproducir vivamente, con exactitud, lo realmente sentido, la sensación experimentada en un momento determinado”. (Op. Cit., p. 38). En este sentido vale decir que J.R.J. concibió la obra como un auténtico *Diario*, como un libro de viajes en el que iría anotando las impresiones que le sugerían los distintos sitios que iba visitando. No debe extrañarnos, pues, la anotación cronológica exacta: “Hora en Sevilla, 25 de enero”. Este primer poema es un canto a la torre sevillana por excelencia. Pero ... -he aquí lo más renovador-, la torre es comparada a la novia: “igual que ella, alegre, fina y rubia ...” (vv. 2 y 3). Y después (vv. 8 a 12): -¡Oh palmera de luz!./ ¡parece que se mece, al viento, el cielo!-/ del cielo inmenso, el cielo/ que sobre tí -sobre ella- tiene,/ fronda inefable, el paraíso!”.

Por cierto, pudo ser en este viaje cuando la Giralda protagonizara una anécdota, ligada a los recuerdos de otro poeta andaluz y exiliado, el joven Luis Cernuda, llena de sensualidad y gracia. La cuenta Joaquín Romero Murube en su libro titulado *Lejos y en la mano*:

“Juan Ramón Jiménez, de paso por Sevilla, y aquella noche, un grupo muy reducido de amigos que le acompañan a deambular vagamente por las calles ...” La noche fría invita a protegerse con un abrigo, Juan Ramón Jiménez, amablemente le cede el suyo al tímido y sorprendido Luis Cernuda que camina, debido a su corta estatura, entreliado con él y arrastrándolo por el suelo”.

"Al desembocar por alguna bocacalle a Mateos Gago, aparece en el cielo, inmediata, íntegra y absoluta, la Giralda. Juan Ramón interrumpe con naturalidad la animada charla, y exclama para sí mismo, casi en voz baja:

-¡Qué maravilla! ¡No tiene más que carne rosa!"¹

La metáfora de la torre en sustitución del cuerpo femenino es el equivalente, en este primer poema del *Diario*, a la alegórica sustitución de la mujer amada por la torre a la que el poeta describe como palmera de luz o tallo libre. (vv. 7 y 8).

En la jornada del 21 de junio, en el viaje de regreso, el poeta llega a Cádiz. No es la primera vez. Juan Ramón ha sido alumno, de niño, del Colegio Jesuita de San Luis Gonzaga, en El Pto. de Santa María. Esto ocurría en el curso 1893-94. Desde el Colegio, Juan Ramón veía, al otro lado de la bahía, las doradas cúpulas de la Catedral de Cádiz, resplandeciendo al sol por sobre el doble azul de mar y cielo. También conocía Rota, un pueblo marinero y agricultor de la bahía gaditana. Al parecer, con sus calles limpias y blancas se le parecía mucho a Moguer. En San Luis Gonzaga, el poeta llevó una vida ascética y de estudio, aunque, años más tarde, con ocasión de una dedicatoria a su sobrino Fernando Jiménez que también estudió en el colegio le decía:

"A mi querido sobrino-nieto Fernando, en los lugares en que tanto soñé, sufrí y gocé de muchacho ... " y le pedía -como también hacía otro poeta andaluz del exilio, L. Cernuda, a su amigo Higinio Capote-, que le mandara retratos con los fondos que recordaba tan bien y con tanto cariño: la glorieta del jardín, con los bancos frente a las escaleras; la montaña rusa que se veía desde la ventana del salón de clases; el patio central abierto al cielo donde se celebraban las mejores fiestas del colegio; la clase de pintura, el comedor, la escalinata que salía a la enfermería y *la vista desde ésta de la bahía de Cádiz*".²

En junio de 1896, Juan Ramón abandonó el colegio. De esos primeros años gaditanos, en el colegio donde también estudiarían Fdo.

1. J. Romero Murube: *Lejos y en la mano*, Gráficas sevillanas, Sevilla, 1959, citada en J. Romero Murube: *Verso y Prosa*, prólogo y selección de F. López Estrada, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1971, p. 256.
2. G. Palau de Nemes: *vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1974, p. 64.

Villalón, compañero del propio Juan Ramón y, más tarde, Rafael Alberti, el poeta moguerense se llevó una gran preocupación por el alma y el cuerpo. No en balde quiso ser jesuita.

Pero el Cádiz del *Diario* es otro lugar y, sobre todo, otro tiempo. Así encontramos engarzadas estas tres prosas o poemas en prosa: "Fresquitos matinales", "Plaza Nocturna" y "De Cádiz a Sevilla". Por la fecha reparamos, como ya dijimos, que estamos en el viaje del regreso a Moguer. Por lo tanto el viajero ya no viaja solo sino en compañía de la que ya es su mujer: Zenobia. La presencia de la mujer ya no es metáfora -torre, "palmera de luz"- como en el poema anterior, sino realidad material, sensualidad y goce erótico: "... ¡Cómo olvida el cuerpo lo que deja, o lo que le deja! ¡El recuerdo del cuerpo! ¡Mujer!".

En el poema en prosa siguiente -"Plaza Nocturna"-, el poeta nos sitúa, más que probablemente, en la gaditana plaza de Mina, en donde nació otro gaditano y andaluz universal: Manuel de Falla, muy cerca del Conservatorio y a la espalda de la plaza de San Francisco en donde estaba, y está, el hotel de "Francia", lugar en donde se alojaba el matrimonio Jiménez-Camprubí. La plaza aparece "frondosa, fresca, bien oliente, transparente y vacía ..."

La siguiente prosa poética, fechada el 22 de junio, de ese mismo año de 1916, se titula "De Cádiz a Sevilla" y está dedicada a José Moreno Villa. ¿Tiene alguna relación? Yo diría que sí. Como sabemos D. José Moreno Villa era pintor, y, en el último párrafo (primera línea) leemos que esos parajes gaditanos le parecían "una naturaleza enmendada por un pintor que le hubiese enseñado su hermosura y la pintara de nuevo con más jugo y más brío ..."

Todo el texto tiene una clara vocación impresionista, con esas pinceladas de colores: verdes (de la pita), carmines (del rojizo sol poniente), blancos (de las salinas que son "cuadros" [sic]) y azules (del mar) ... El viajero ha dado la vuelta a la bahía, cruzando los pueblos costeros de San Fernando, Puerto Real y se sitúa de nuevo frente a Cádiz, de nuevo como cuando la veía , de lejos, desde la enfermería del Colegio San Luis Gonzaga. Es la despedida de Cádiz porque el siguiente poema está fechado otra vez en Sevilla, el 23 de junio. Dedicado a José María Izquierdo, se titula "claveles". José María Izquierdo, junto con los escritores del grupo sevillano de la revista *Bética*, fue el divulgador de un idea platónica de Sevilla que dejó plasmada en sus libros: *Divagando por la*

ciudad de la gracia y *Alrededor de la ciudad de la gracia*, libros equivalentes, para Romero Murube, a los de Ruskin sobre Venecia, o al de Rodenbach sobre Brujas o al de Barrés sobre Toledo. Digamos que Izquierdo, hombre al fin y al cabo del 98, como Ganivet como D'Ors, fue un regeneracionista en el sentido de vislumbrar una conciencia propia de ser sevillano y, por tanto, de ser andaluz. De la importancia que tuvo José María Izquierdo para las generaciones posteriores, da una idea el retrato que de él hizo el poeta sevillano, Luis Cernuda, para *Ocnos*, libro de clara inspiración sevillana. Este poema en prosa es, en efecto, una descripción pero una descripción quintaesenciada de Sevilla, es la idea de Sevilla que, como un clavel, ofrece su tacto, su color y su olor al viajero.

Los cuatro poemas siguientes (n^{os} 112, 113, 114 y 115), como anota a pie de página el editor, fueron publicadas por primera vez en la colección reunida por Francisco Garfias bajo el título de *Por el cristal amarillo* (ed. Aguilar, Madrid, 1961).

Dentro de ese proyecto de libro, *Sevilla* era una serie de notas inéditas encontradas entre sus papeles. En una hoja suelta Juan Ramón Jiménez escribió: "Añadir todo lo de Sevilla de *El Diario de un poeta recién casado* y otros versos y prosas".

"La idea de Juan Ramón era - afirma Francisco Garfias- publicar un libro sobre su predilecta *Sevilla*, la ciudad -sigue diciendo F. Garfias- donde un día soñó plantar su tienda fabulosa de poeta universal, proclamándola capital lírica de España y donde hubiese muerto, rodeado de su hermana y sus sobrinos, de haberse realizado su deseado retorno a la patria".³

Aunque estas prosas no están fechadas, como las del *Diario*, se podría -pienso- editar ese libro -¿inédito?- dedicado por el poeta a Sevilla, en el que figuraran, como quería el poeta, los textos "sevillanos" del *Diario* y estos otros recogidos por Francisco Garfias en *Por el cristal amarillo*. Entre ellos, otra vez encontramos la comparación de la Giralda con el cuerpo femenino (n^o 113): "Una mujer desnuda que sintiera, de

3. Juan Ramón Jiménez: *Por el Cristal amarillo*, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias. Aguilar, Madrid, 1961, p. 18-19.

pronto, su desnudez". Es este un grupo de poemas de ingravidez y aire sobrebecquerianos. No en vano encontramos dos títulos -recogidos por Garfias en *Por el Cristal ...*- en los que la presencia del sevillano es más que un indicio: "Las golondrinas" y "Bécquer". La herencia de Bécquer se hace notar, especialmente en un género como el poema en prosa, del cual el poeta sevillano fue pionero en nuestro país. Pero del género del poema en prosa hablaremos más adelante.

Las prosas siguientes (n^{os} 117, 118, 119 y 120) aparecieron recogidas, por vez primera, bajo el título de *Olvidos de Granada* que, en 1945, envió el propio Juan Ramón a México, pero que no se publicó hasta 1960, en Puerto Rico, editado por Ricardo Gullón. "El cielo bajo" y "otras prosas" aparecieron también, con el título general de *Olvidos de Granada* en el anteriormente citado *Por el cristal amarillo* (1961). La primera de estas prosas -"El cielo bajo"- es una recreación original del barrio granadino del Albaicín: "Luego parece que el barrio ingrave está suspenso del cielo alto con colgantes hilados de estrella". El estilo -como anota Sánchez Romeralo- "recuerda bastante, con sus neologismo, retorcida sintaxis y sorprendentes imágenes, el de algunos de los retratos o "caricaturas líricas", de la misma época aproximadamente que forman luego parte de *Españoles de tres mundos*". Estas prosas, como se deduce después de leer "Las tres brujas de la Vega" (n^o 120), fueron escritas poco después del viaje de Juan Ramón a Granada, donde pasó unos días como invitado de la familia García Lorca. "El encuentro del poeta con Granada fue como el choque violento de dos grandes fuerzas líricas. Juan Ramón, tan andaluz de su triste andalucía, tan árabe emanador de lo hondo, siente que Granada estaba ahí desde siempre, esperándole. No hay en esta Granada recogida por Juan Ramón en sus prosas líricas, exceso descriptivo, y ni siquiera, a veces, concreción de lugar y de tiempo. Granada, para él, es una ciudad irreal, un sueño inenarrable del que le ha quedado un laberinto de agua, pena y sueño". Junto a esta tesis idealista de F. Garfias -en la línea de José M^a Izquierdo que antes apuntábamos- en el prólogo a *Por el cristal ...* (p. 18), yo apunto otra que iría en la línea de Bécquer y *Las leyendas*. Sobre todo para el caso de "El regante del Generalife" (n^o 119) y "las tres diosas brujas de la vega" en donde hay, yo diría, un aprovechamiento lírico de un material folklórico que, en gran parte, pudo proporcionarle su amigo García Lorca. Así, la leyenda que formula el propio Lorca en el texto -"la Leyenda dice que sólo el número impar igual conjura el rayo sin tronío"- es la fórmula folklórica que desarrollaría el resto de la historia.

Juan Ramón Jiménez y Andalucía

Según Michael Predmore "aquel que se dedique a estudiar a Juan Ramón Jiménez no puede pasar por alto la importancia de la temprana influencia que sobre él ejercieron Moguer y la Andalucía costera. Es más que una simple influencia: es la base de una orientación y una conciencia permanentes. [...] esta experiencia de su Andalucía costera es la causa de una cierta metafísica personal, una experiencia que le hace al poeta percibir una superior armonía en la naturaleza y le proporciona una visión del mundo más allá y fuera de los límites de la razón."⁴

Esta identificación con Andalucía, como también señaló hace tiempo Predmore en su trabajo citado, no se da sólo en Juan Ramón. Entre los poetas del sur, podemos citar los trabajos de Lorca, Alberti, Cernuda o Alexandre y comprobaremos el mismo fenómeno de identificación con su tierra. Pero en Juan Ramón se da de otra manera.

La idea que pretendo desarrollar, ya apuntada por el propio Predmore en otro trabajo de 1978⁵, es la del origen fundamentalmente krausista de su visión de la naturaleza y, más concretamente, del paisaje andaluz.

Para desarrollar esta idea tendré necesariamente que hacer una introducción teórica al krausismo español. El hecho es que cuando hablamos de krausismo español a veces incurrimos en extremada simplificación, cuando lo cierto es que, examinado de cerca, el movimiento revela tendencias contradictorias. La filosofía krausista no es más que la manifestación visible de un conjunto de inquietudes y aspiraciones que, individuales en su raíz, son, sin embargo, lo bastante representativas de un estado de ánimo general para encontrar eco inmediato en espíritus afines. Hoy parece evidente que el ascendiente de que gozó el krausismo fue consecuencia mucho menos de su viabilidad doctrinal que de su posibilidad estimulante. Explícito ya en la doctrina filosófica importada iba un programa de acción, una puesta en marcha del hombre hacia la per-

4. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, 1966, 72-73.

5. J.R.J.: *Platero y yo*. Edición de M. Predmore. A los que hay que añadir: Cardwell, Richard: *The Modernist apprenticeship 1895-1900*, Colloquim, Verlag, Berlín 1977 y García de la Concha, Víctor: "La prosa de Juan Ramón Jiménez: Lírica y drama", en *Actas, Moguer-La Rábida*, 1983.

fección individual y de la humanidad hacia su plenitud final. El krausismo sostiene que no cabe esperar el perfeccionamiento humano más que del hombre mismo, de la voluntad de éste en "llegar a ser lo que es", es decir plenamente hombre.

Los intentos de valorar los efectos del krausismo en el arte y, concretamente, en la literatura han de partir necesariamente de que la doctrina proviene de una noción del hombre y la vida cuya formulación es fundamentalmente estética: "el hombre, imagen viva de Dios y capaz de progresiva perfección, debe vivir en la religión unido con Dios y subordinado a Dios; debe realizar en su lugar y esfera limitada la armonía de la vida universal y mostrar esa armonía en bella forma exterior; debe conocer en la ciencia a Dios y el mundo; debe en el claro conocimiento de su destino educarse a sí mismo".⁶

El hombre, en su configuración ideal, se convierte en obra de arte, modelo a su vez de una humanidad que idealmente es también obra de arte. Con la identificación, irremediable en el panenteísmo* krausista, de las categorías fundamentales de la belleza finita con las de la belleza infinita de Dios, de las que son simple determinación, Krause abarca en su noción de lo bello la creación entera: "Es la belleza de todo lo finito semejanza a Dios ... Y esta semejanza la muestran los seres finitos en su propio género y grado, desde el cristal y la planta hasta el hombre y la humanidad ...". Si belleza es todo lo creado, si "en la vida universal y su historia presentimos la belleza divina, no parece necesario desgajar la idea de lo bello de las ideas de lo verdadero y lo bueno: verdad, bondad y belleza son ... completamente conformes y hermanas entre sí, constituyendo como el acorde fundamental en la armonía de la esencia y la vida. El hombre, a su vez, en cuanto artista, reproduce en su ámbito limitado la acción divina. Es bello lo que en su límite y género es semejante a Dios y refleja en sí con carácter individual la construcción del mundo, en unidad, en oposición, en armonía".

* Teoría de krause de que Dios contiene el mundo y éste transcende de Dios.

6. Karl Christian Friedrich Krause, *Ideal de la humanidad para la vida*, 2ª ed., Madrid, 1871, p. 3.

7. Krause: "Estética", Boletín-Revista de la Universidad de Madrid, II, 20, p. 1353.

Así pues; el artista no crea, sino que *actualiza* -o como dice Krause en otro lugar, hace efectivo- en el tiempo y el espacio finitos un aspecto de esa armonía preestablecida. Toda obra de arte es, en definitiva, realización y confirmación de lo eterno. Teóricamente, Krause se encuentra mucho más cerca de Aristóteles de lo que pudiera suponerse. La *semejanza a Dios* que atribuye a la obra artística es análoga a la imitación de la naturaleza que Aristóteles considera como finalidad del arte. Cada arte -pintura, escultura, música, danza- tiene su "lenguaje". Pero ninguno de estos "lenguajes cumple adecuadamente su cometido expresivo. "Únicamente a la palabra le está reservado el don de significar con portentosa exactitud todo género de matices de cuanto experimenta en espíritu y de cuanto crea la razón humana. El arte literario es pues, para la doctrina Krausista, el más "completo" a la palabra, su instrumento, puede plegarse tan estrechamente a la conciencia que entre ésta y su expresión verbal llega a borrarse toda distinción. La intimidad del artista se traduce, pues, perfectamente en su obra literaria. Paralelamente, la intimidad de un pueblo entero se manifiesta en su literatura con más exactitud que en ninguna otra de sus creaciones culturales.

Porque en el conjunto de sus obras literarias un pueblo nos deja constancia de su peculiar manera de enfrentarse con la realidad. Es inútil pedir a la historia que despeje las incógnitas de los entresijos del alma humana. El conflicto entre literatura e historia, sobre sus capacidades respectivas para captar y mostrar la vida de un pueblo lo resuelve F. Giner inequívocamente a favor de la primera: "Suprímase la literatura de un pueblo -escribe- y en vano se apelará- para reconstruir su pasado a su historia política". Quizá lo que nos escamotea el historiador, atento sobre todo a lo contingente y externo, nos lo brinde generosamente el poeta.

Sabemos que Juan Ramón conoció y trató a los principales Krausistas españoles. Conoció y trató a don Federico de Castro en Sevilla. Se hizo amigo y discípulo de Giner en la Institución Libre de Enseñanza, en Madrid. Pero naturalmente, como nos dice Michael Predmore, la obra de Juan Ramón no es sólo producto de las influencias recibidas de afuera. En este sentido conviene insistir una vez más en la fuerza de su tierra natal como inspiración de su creación literaria⁸. Así, como nos explica acertadamente F. de Onís, en su *Antología de la poesía española e his-*

8. Predmore: 1986, 49.

panoamericana, "Su pueblo -su infancia- está por todas partes en su obra y el alma del pueblo, depurada y exaltada, está en su alma universal e intemporal" (p. 573). Rubén Darío fue uno de los primeros en advertir que el modernismo del joven andaluz se alimentaba de un íntimo contacto con su tierra. Pero nadie como Juan Ramón mismo se dio tan claramente cuenta de su herencia andaluza y de su necesidad de ser andaluz. En su artículo "Recuerdo a José Ortega y Gasset", publicado en *La Corriente infinita*⁹, escrito en 1953, nos cuenta que Ortega "hubiera preferido que yo cantase a Castilla como Unamuno o como Antonio Machado ..." (p. 156). Pero Juan Ramón no puede participar en la exaltación de Castilla, porque considera que el escritor debe alimentarse de sus propias raíces:

"Yo tenía conciencia de que era andaluz, no castellano, y ya consideraba un diletantismo inconcebible la exaltación de Castilla (y, sobre todo, de la Castilla de los hidalgos lampones, tan de la picaresca) por los escritores del litoral. Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Ortega mismo. Prefería ya -continúa la cita-, sigo prefiriendo a los escritores que escriben de lo suyo, Baroja, Miró, Valle-Inclán en su segunda época" (*La corriente infinita*, p. 156)

No solamente Ortega, sino también Cossío, y otros amigos de la Institución Libre de Enseñanza le animaron a escribir sobre el tema de Castilla:

"Pero mi idea instintiva de entonces y conciente de luego, era la exaltación de Andalucía a lo Universal, en prosa, y en verso, a lo universal abstracto; y como creo que es verdad que el hábito hace al monje, yo me puse por nombre "el andaluz universal" a ver si podía llenar de contenido mi continente" (*La corriente infinita*, pp. 156-157).

Así queda claro que Juan Ramón tuvo en todo momento una concepción totalmente orgánica de la relación del hombre y su medio. Como sus maestros krausistas, el hombre y su expresión -su idioma, su poesía, su pueblo y su país- están vitalmente influidos por las fuerzas naturales. Por ello, lo que debe hacer el individuo, es sustentarse de la savia de sus

9. Aguilar, Madrid, 1961.

propias raíces natales. En su propio medio natal, el cultivo de su yo íntimo fue causa de una total dedicación a su poesía, a su "obra". Como ya hemos visto llegó a considerar sus actividades poéticas ("la exaltación de Andalucía a lo universal) como una especie de destino. Es lógico que, cuando sale España, en 1936, el poeta rompa su única relación con el lenguaje y la tierra natal. "En América nunca pudo establecer el contacto vital con la naturaleza que necesitaban su creación poética y su bienestar espiritual"¹⁰.

Por ello, cualquier acercamiento a la obra de J.R.J., más ceñidamente unida a la inspiración andaluza, tiene que tener en cuenta estas dos coordenadas que he propuesto: La formación intelectual de origen krausista y su orgullosa conciencia de ser andaluz y no castellano.

El poema en prosa

Finalmente, permítanme unas breves palabras sobre el género de estos poemas que hemos agrupado, según la idea propuesta por A. Sánchez Barbudo, bajo el epígrafe general de "poemas andaluces" o de "tema andaluz". La mayoría de ellos están escritos en forma de poemas en prosa.

Sabido es cómo el género tiene su origen en Francia, con Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En España el primero que hace prosa poética, en el sentido moderno, es Bécquer y más adelante en el dominio de la literatura hispánica, José Martí y Rubén Darío. Pero el principal artífice de la prosa poética contemporánea española es, sin duda, Juan Ramón Jiménez. De los dos "climas de arranque" que ha propuesto L. Felipe Vivanco para el nacimiento y posterior desarrollo de la prosa artística contemporánea, uno de ellos es precisamente el juanramoniano. El otro, el surrealista, es deudor de la prosa de Ramón Gómez de la Serna uno de los primeros que en Europa practicaron el arte de vanguardia" (L.F. Vivanco: "La generación poética del 27", en *Historia General de las literaturas de Hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, volumen VI, Barcelona, Vergara, 1968, p.578)

10. M. Predmore: 1966; 69.

Al tratar de caracterizar esta prosa, y al mismo tiempo indicar las aportaciones que hace Juan Ramón desde *Platero* hasta *Españoles de tres mundos*, a la renovación de la prosa artística en la España del siglo XX, hay que hacer mención de los aspectos siguientes: construcción de largos períodos melódicos, abundantes en incisos y metáforas; modulación del ritmo de la oración con efectos deliberados, gran libertad y flexibilidad en el manejo de la sintaxis; modo impresionista de narrar, en donde se suprimen nexos causales y lógicos enumerando y adjetivando con gran expresividad; y sobre todo, primacía que se da en el cultivo de la imagen poética.

Tengo la impresión que cuando Juan Ramón Jiménez escribe poesía de temática andaluza (países, recuerdos, impresiones, tipos, escenas ...) se le impone fatalmente el género del poema en prosa. Impresión que se confirma, más adelante, con otros poetas andaluces de herencia juanramoniana: Rafael Alberti, Federico García Lorca y L. Cernuda. Al ser creador de un "clima de arranque", -término propuesto como hemos visto por L. Felipe Vivanco-, el poeta de Moguer está creando el prototipo genérico. Repárese, a este propósito, los poemas en prosa que el gaditano Rafael Alberti incluye en sus *Poemas de Punta del Este*- "Diario de un día", "Calles, barrios y casas", "A buscar piñas" ...etc. O Federico García Lorca con su *Impresiones y Paisajes*; y, finalmente. L. Cernuda con los poemas en prosa de *Ocnos y Vacaciones sobre tema mexicano*.

Naturalmente no todas las prosas andalucistas de Juan Ramón pueden ser agrupadas, desde un punto de vista estilístico, en el mismo apartado. Varían fundamentalmente en función de la época. Aquí también se podrían hacer, por lo menos, dos grupos: las anteriores y posteriores a 1916. Habida cuenta de que ya Michael Predmore (1966) explicó esta distinción, hago mía las conclusiones que para el género prosístico en Juan Ramón Jiménez estableció en los capítulos III al VII de su estudio. Y, en síntesis, cuando afirma lo siguiente:

"En el *Diario* observamos una consistencia y un cambio, cambio hacia las reacciones más maduras de un hombre. Con toda seguridad, el autor no vacila en su postura hacia la naturaleza: son siempre constantes su veneración y reverencia, su búsqueda continuada para hallarle un sentido y para identificarse con ella, y sus constantes dudas y miedos de que todo no sea sino una ilusión. Pero en *Platero*, cuando los feos aspectos de la sociedad parecen

amenazar el armonioso mundo natural, el poeta encuentra caminos para escapar de la fealdad y recurrir, por ejemplo, al sentimentalismo. En el *Diario* [en cambio] se ha eliminado totalmente el sentimentalismo [...] El poeta se enfrenta a lo que esta ante él, y se agudiza su conciencia a través de la observación y de la reflexión” (M. Predmore: 153)

En prosa y en verso, Juan Ramón Jiménez dejó claramente expresada su voluntad de erigirse en el “Andaluz Universal” que, traducido al lenguaje coloquial, vale tanto como decir la conciencia que el poeta tiene de su tierra natal como fuente de inspiración de su creación lírica.

En este trabajo hemos querido apuntar la importancia que tuvo Andalucía -especialmente Moguer- en su inspiración poética. Tanto que modeló no sólo la forma sino también los contenidos de su expresión poética. Juan Ramón sentirá siempre una profunda identificación y un profundo amor por su idealizada Andalucía del sur, un pedazo de tierra habitada por extrañas y misteriosas fuerzas. En esto creemos que está la clave de lo que el autor quiso decir al nombrarse “El andaluz universal” y con su afán de “La exaltación de Andalucía a lo Universal”. Su destino poético fue crear y proyectar esta imagen coherente del mundo, entrevista en el Moguer infantil, en su obra total.