

Academia de Buenas  Letras de Granada

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. ROGELIO REYES CANO

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ DOUGNAC

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO

DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL DÍA 1 DE DICIEMBRE DE 2008

GRANADA

MMVIII

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
c/ Almona del Campillo, 2 - 3º
18009 Granada
www.academiadebuenasletrasdegranada.org
Imprime: La Gráfica S.C.And. - Granada
Depósito Legal: Gr-2185/2008
I.S.B.N.: 978-84-691-6817-2

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. D. ROGELIO REYES CANO

“El andaluz universal”:
La Andalucía de Juan Ramón Jiménez
como categoría ética y estética

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

UN deber de cortesía académica me impulsa a comenzar este discurso expresando mi gratitud a esta Academia de Buenas Letras de Granada que hoy me hace el honor de incorporarme a su ya prestigiosa nómina de Académicos Correspondientes. Pero en esta ocasión a ese deber se superpone un sentimiento de satisfacción muy especial derivado de dos razones más profundas. Una de orden estrictamente intelectual, y otra de acento humano. A pesar de su todavía corta historia, pero con el aval de la rica tradición cultural de una ciudad única por tantos motivos, esta Corporación goza ya de un notable prestigio que le viene dado por la solvencia científica y artística de un cuerpo académico rigurosamente elegido con criterios de elevada exigencia tanto en el dominio del saber filológico como en el de la creación literaria, que en la Granada de hoy alcanzan muy altos niveles de calidad. Éstas son, sin duda, sus mejores credenciales y el principal motivo por el que, además de agradecido, me siento en extremo halagado. Desde hoy, a la admiración que siempre he sentido por Granada se une el orgullo de pertenecer a esta Academia de Buenas Letras que ahora me ofrece cordialmente su tribuna para hablarles a ustedes de la Andalucía de Juan Ramón Jiménez, autor al que he dedicado ya anteriores trabajos y cuya memoria quiero honrar cuando se cumplen los cincuenta años de su muerte. Comenzaremos, si les parece, prestando atención a sus mismas palabras:

“Mi vida fue salto, revolución, naufragio permanentes. Moguer, Puerto de Santa María, Moguer, Sevilla, Moguer, Madrid, Moguer, Francia, Moguer, Madrid, Moguer, Madrid, América... Y en América New York, Puerto Rico, Cuba, La Florida, Washington, La Argentina, Puerto Rico, Maryland, Puerto Rico. Y en cada viaje, la casa a cuestras, mudanza de todo y pérdida de tanto; casas, cosas, libros, libros, libros y sobretodo, manuscritos, manuscritos, manuscritos... Y en casa sitio, volver a empezar, y durante todo el tiempo, del principio al fin, enfermedades, enfermedades, enfermedades”.

En estas palabras del libro *Ideología* escritas ya en los años finales de Puerto Rico se revela la idea que Juan Ramón Jiménez tenía de lo agitado de su vida, sometida, por mor de los acontecimientos políticos de la España de su tiempo, a una forzosa itinerancia que iba claramente contra su tendencia natural al sosegado quehacer lírico como ideal de vida –“Amor y poesía cada día”–, al que, a pesar de tantos cambios de residencia, él logró entregarse –“como el astro, sin precipitación y sin descanso”– en una sostenida operación de “nombradía” –utilicemos su propio neologismo– que justificaría toda su existencia.

Recordemos que Juan Ramón fue uno de los intelectuales que optó por irse de España en los primeros momentos de la Guerra Civil, huyendo en este caso no tanto del ejército nacional como del mismo Madrid republicano, que se había vuelto muy inseguro hasta para personas de inequívoca fidelidad al nuevo régimen como Ortega, Marañón, Menéndez Pidal y algunos otros que hubieron de marcharse precipitadamente cuando el inmediato futuro era todavía una incógnita. Fueron los protagonistas de un exilio de primera hora del

que –tal vez por la acomplejada “corrección política” dominante– hoy apenas se habla pero que resulta muy sintomático para saber cuál era en verdad el estado de cosas en la retaguardia del gobierno del Frente Popular. Juan Ramón, al que ya le habían dado algunos sustos los milicianos, unas veces por su porte pulcro y atildado de persona de orden y otras porque, con su rostro “nazareno” y su vestir oscuro fue confundido con un sacerdote, salió de Madrid junto a Zenobia, camino de Francia y luego de Nueva York, el día 19 de agosto de 1936, justo un mes después de la sublevación militar, cuando aún no podía suponerse cuál sería el curso de los acontecimientos y mucho menos el largo conflicto bélico que todo aquello traería consigo. A la capital de España sólo volvería, ya de cuerpo presente, el 4 de junio de 1958, cuando los ataúdes del poeta y de su esposa, expuestos en la plaza de Neptuno, recibieron homenaje público camino de su definitivo reposo moguereno. Aún recuerdo con emoción cómo en la iglesia de la Universidad de Sevilla, siendo yo estudiante de Comunes de Filosofía y Letras, pude ver a Juan Ramón muerto bajo el cristal de la caja que lo devolvía a su tierra. No olvidaré nunca la dulce sensación de calma, nada fúnebre, que se desprendía de aquel rostro dormido para siempre que al fin retornaba al paraíso infantil de la memoria.

Había salido de España poco antes de cumplir los cincuenta y cinco y volvía después de veintidós años consecutivos en el exilio americano. Con su peculiar tendencia a los neologismos, Juan Ramón se definió por ello a sí mismo como un “trasterrado” y en otra ocasión como un “desterrado verdadero”, aludiendo a la tragedia íntima del poeta que, al dejar atrás su tierra, había de dejar también con ella la misma lengua que era su razón de ser. “Y ¿cómo vas a reco-

ger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?”, preguntaba León Felipe al resaltar la pérdida que para la literatura española significaba el gran número de poetas que, al igual que él, hubieron de abandonar el país tras el azote de la guerra. Pero con razón no exenta de amargura el moguereno matizaría esa idea diciendo que una larga separación del habla viva de la patria significaba también una mutilación incluso para aquellos que, como fue su caso, vivían en países de habla hispana como Cuba, Argentina o Puerto Rico, que hablaban, en efecto, en español, pero no en el español que Juan Ramón tenía en su conciencia viva de poeta en el momento de partir para el exilio. Así lo escribe en *Vida y muerte de mamá Pura*, uno de sus muchos proyectos de libros nunca publicados por él:

“Cuando yo estaba en España –dice– creía que todos los españoles que conocía allí hablaban español. No lo dudaba, no necesitaba diferenciarlos. Hoy creo que ningún español de los que conozco fuera de España habla español, español, el español que yo voy perdiendo. ¡Qué extraño! [...] Como el idioma es un organismo libre, y vive, muere y se transforma constantemente, el español que se venga hablando en España, desde el año 36, en que yo la dejé, habrá cambiado en doce años, tendrá doce años más o doce menos, según y conforme.

Si yo fuese a España ahora, seguramente hablaría, oiría y hablaría, con duda primero, luego, un español diferente del que estoy hablando. ¡Yo extraño o el español extraño! Igual yo que esos judíos que he oído hablar por aquí, que hablan todavía su español del siglo 15. ¡Qué extraño!

En todo caso, mi español se ha detenido, hace doce años, en mí. Yo supongo, no lo sé ya tampoco, que hablo como hace doce

años. Desconfío de mí ahora y desconfío ahora de lo que leo ahora escrito en español en España y fuera de España.

Y si quiero recordar, pensar, criticar el español, los españoles, ya no sé lo que leo, lo que hablo ni lo que escribo”.

Recurro a este texto titulado “El español perdido” para resaltar hasta qué punto el exilio de Juan Ramón no fue sólo un drama personal y biográfico, como el de tantos otros, sino una lacerante inseguridad que afectó a la esencia misma de su condición de poeta, es decir, de poseedor de la palabra angular, del “nombre exacto de las cosas”. En cierto modo fue también, si así puede decirse, un exilio lingüístico atormentado por la duda en aquello que más importa a un escritor: la virtualidad de su instrumento de comunicación. Su nostalgia de España fue sobre todo la nostalgia de su lengua, y con ella la de sus raíces andaluzas, de ese hablar de su madre que él se llevó consigo como paradigma de excelencia comunicativa: “Y si analizo esto y revivo aquello –escribió a cuenta de esta impronta andaluza de su lengua– decido que la única persona que habla español en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía. Y sufro más que nunca que ella esté lejos de mí, tan callado y tan oculto su español de hoy bajo nuestra tierra andaluza, Osuna, Cádiz, Moguer...”. Una y otra vez el poeta habla del “español” y nunca del “castellano”, y no es sólo porque esté hablando desde el exterior, con una perspectiva más general y distanciada, sino porque pensaba, tal como afirmó en una de sus conferencias, que –cito literalmente– “castellano en lo idiomático no puede ya nunca corresponder a “español”. Un *ya* muy significativo: para él usar “castellano” por “español” era

algo restrictivo que tal vez podía haber tenido sentido en el pasado pero no en los tiempos modernos.

Después comentaré como requieren estas interesantes afirmaciones sobre la lengua de su madre, muestra de un hondo andalucismo lingüístico que Juan Ramón sintió siempre como algo propio y que nada tiene que ver, por supuesto, con algunas necias proclamas de hoy en pro de una forzada diferenciación de la norma castellana llevada hasta el ridículo. Basta con oír sus grabaciones del “Archivo de la Palabra”, difundidas recientemente por la Residencia de Estudiantes, para comprobar la elegancia de su dicción andaluza, fina, natural, nada forzada. Su noción de Andalucía estaba íntimamente ligada a la lengua y con ella, naturalmente, a una visión del mundo cuya nota dominante, lejos de cualquier aldeanismo, era paradójicamente la universalidad. Universalidad en primer lugar de origen: “España –escribió– no es sólo Castilla. Los meridionales somos fenicios, griegos, romanos, árabes, y lo pardo de la meseta central no nos invade del mismo modo que los jardines y el mar”. Y universalidad también de ejercicio. Juan Ramón era en extremo reticente a la oleada de castellanismo literario que se desprendía de los escritores del 98, desde Unamuno a Azorín y Antonio Machado, e incluso del primer Ortega, y se resistía, por razones estrictamente culturales y vitales, a aceptar lo que él consideraba una falsa sinécdoque: es decir, a identificar España con Castilla como representación mental de lo español. Recordemos hasta qué punto la palabra “Castilla”, tan recurrente en los versos de Machado en sus diferentes formulaciones fraseológicas (“Castilla la gentil”, “Castilla del desdén”, “Castilla mística y guerrera”..., etc.) se había convertido de hecho en un ritornelo expresivo definitorio de lo más

sustancial de la personalidad histórica de toda la nación. Juan Ramón, que venía, como dice, de la Andalucía del mar y los jardines, nunca compartió ese entusiasmo por “lo pardo de la meseta central”, y esa pudo ser una de las claves que le impulsaron a firmar con el título de “El andaluz universal”, expresión que a primera vista puede parecer una paradoja pero que en la conciencia del poeta no tenía nada de contradictorio: la sustancia de Andalucía no procedía de ninguna suerte de aislamiento diferenciador sino precisamente de la fuerza de su mestizaje, de su secular cosmopolitismo de vida y de costumbres y por lo tanto de su sintonía con un conjunto de valores universales que neutralizaban la tentación reduccionista.

La fórmula de “El andaluz universal” fue el resultado de un proceso de depuración de lo local que se fue fraguando en la mente de Juan Ramón a partir de sus propias experiencias vitales, comenzando por el modo de trabajar de los artesanos moguerenses, exponentes del ideal de la “obra bien hecha” que conectaba con el pensamiento de Ortega y los escritores de la llamada “generación de 1914” en lo que éstos tenían de matizada rectificación al castellanismo del 98 y de defensa de un ideal de estilo más pulcro y cuidado pero menos retórico, más moderno y cercano al concepto de “pureza” por el que Juan Ramón venía entonces afanándose en la línea del arte “deshumanizado” formulado por Ortega.

En el pueblo andaluz Juan Ramón reconocía una depuración cultural de pueblo viejo, una sabiduría de vida y un goce creativo con los que él se identificaba también en el “trabajo gustoso” de su mismo quehacer poético. “Desde su niñez –dice– el hombre debe ser guiado por los hombres a ir comprendiendo esa acomodación, ese encaje gustoso en su lugar

que es la gracia de la existencia, y no hay gracia mayor [...] Trabajar a gusto es armonía física y moral, es poesía libre, es paz ambiente. Fusión, armonía, unidad, poesía: resumen de la paz”. Esa “gracia mayor” con la que él vivía su cotidiana entrega a la poesía la había visto, como antes dijimos, en el sosegado disfrute con que la gente sencilla de su pueblo, con su aristocracia de gestos y de maneras –tan alejada, contra toda apresurada suposición, del paradigma negativo del “hombre masa” de Ortega– desempeñaba sus trabajos. “Yo –escribió en 1939 en “Aristocracia y democracia”– que he viajado mucho por España, he encontrado en mi pueblo, y más por las soledades del campo, los mejores ejemplos de aristocracia conjénita y progresiva”. Para él lo “popular” no debía confundirse nunca con lo “plebeyo”: “Nada más lejano de lo popular –escribe– que el chabacanismo plebeyo, el brillo, ese aquí estoy yo de la abundancia desmedida”. Esto lo decía a cuenta de la sencillez de vida de don Francisco Giner de los Ríos, un “león andaluz”, “un andaluz de fuego”, como él lo bautizó en un gran libro, y en cuyo aposento –agrega– “todo] es bello, duramente bello, con esa belleza escueta de lo popular mejor, de lo artesano digno que ignora, al crear su belleza, la blandura ajena”.

Se trataba de la misma “belleza escueta” que Juan Ramón descubrió también en la labor de otros artesanos de su Andalucía: en el “regante granadino” del Generalife cuyo goce mayor era oír el agua y ser confidente de sus secretos; en el carbonerillo de Palos que cantó y bailó para que su burra se muriera contenta; en el “mecánico malagueño” que decía que a los coches había que tratarlos con el mismo mimo que a los animales; o en el “jardinero sevillano” que cuidaba su hortensia como si de una muchacha se tratase. En esos amores –con-

cluye Juan Ramón en una conocida conferencia de 1939– “tenían ellos el empleo poético, la ganancia poética de su vida. Estoy seguro que todos comían y dormían alegres, que todos esperaban contentos el trabajo de su día siguiente. Subida su remuneración necesaria a lo que merecían de veras, ¿qué no hubieran hecho estos trabajadores gustosos en la vida, en su vida y nuestra vida? Este es el secreto. Todos debemos ganar lo que merezcamos con la calidad de nuestro trabajo”.

Es obligado considerar todos estos antecedentes para entender lo que Juan Ramón quería decir bajo el sobrenombre de “El Andaluz Universal”, que él empezó a usar en los años veinte, cuando estaba en la plenitud de su carrera y de su fama literaria y ofrecía, generoso, a los jóvenes poetas el cauce de sus prestigiosas revistas. En esa expresión el sustantivo “andaluz” parece restringir pero el adjetivo “universal” amplía y dignifica el concepto, desborda lo geográfico y lo convierte en una noción superadora de cualquier localismo. Más que su tierra nativa en sentido estricto, a la que se añora o se desprecia, o las dos cosas al mismo tiempo, como hizo Cernuda con Sevilla, Andalucía fue para Juan Ramón una categoría estética, un modo de estar en el mundo, un espacio sentimental y vital pero también artístico, es decir, configurador de su propio concepto de la poesía. Sólo desde esa perspectiva puede entenderse, a mi juicio, que él, tan reacio a todo lo “castizo” –término que desdeñaba como expresión del peor folklorismo de guardarropía– se decidiese a firmar como “El Andaluz Universal” a pesar de la carga pintoresca que todo lo andaluz arrastraba en las primeras décadas del XX como consecuencia del “andalucismo” literario, teatral y artístico que habían puesto de moda los románticos y había inundado la Corte de cafés cantantes, flamencos y cupletistas.

Casi nada en la escritura de Juan Ramón fue producto de la casualidad o el descuido, y solía responder siempre a un fin consciente, meditado y con mucha frecuencia hasta punzante. Díganlo, si no, los entonces jóvenes poetas del 27 que años después sufrirían sus envenenados dardos envueltos en las más sutiles ironías. Para mí hay pocas dudas de que ese seudónimo de “El Andaluz Universal” apuntaba a un blanco nada difícil de descubrir. Se dirigía, sin duda, a los paladines de ese prurito castellanista que él consideraba aldeano y reductor y con el que quería marcar distancias proponiendo una alternativa intelectual más abierta y moderna, menos decimonónica, una nota de refrescante universalidad que se explicitaba con claridad en aquel marbete integrador. También en este dominio cobra, creo yo, sentido el conocido dictamen de Octavio Paz, al situar a Antonio Machado como la culminación de la gran poesía del XIX y a Juan Ramón Jiménez como un pionero de la modernidad. Su Andalucía no era tanto una categoría geográfica e histórica como un paradigma estético y espiritual con el que él se sentía identificado en un quehacer lírico que, en sintonía con las propuestas de Valery y la lírica anglosajona de su tiempo, apuntaba a un canon de excelencia formal liberado de ataduras retóricas y de peajes sentimentales o geográficos, universal, cosmopolita, abierto, cualquier cosa menos “castizo”; sencillo en la forma y hondo en el sentido, al igual que el decir de la poesía popular. Digámoslo con sus propias palabras: “la expresión conseguida”, eso que indujo a Ortega, siendo de la misma edad de Juan Ramón, a llamarle “maestro” cuando en 1912 éste volvió a encontrárselo, a su vuelta de Moguer, en la escalera del Ateneo de Madrid. Como muy bien señala Graciela Palau a cuenta de la influencia que sobre él ejerció

la poesía de los “imaginistas” (Pound, Lowell, Frost y otros), Juan Ramón “había abandonado el molde y el adorno para escribir una poesía natural, libre de toda sujeción, sostenida levemente por palabras escuetas e imágenes precisas”.

En un artículo sobre Ortega publicado en 1953 en la revista *Clavileño*, Juan Ramón se extendió sobre el entusiasmo castellanista que él encontró en el Madrid de 1912, después de siete años de vivir en Moguer, y contó cómo se fue fraguando en su mente y en su escritura un arquetipo de Andalucía que nada tenía que ver con aquello; un “andalucismo” militante, sí, pero de signo espiritual y abstracto, nada castizo, situado en los antípodas del falso cliché al uso:

“Yo tenía conciencia –dice– 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 hampones, tan de la picaresca) por los escritores del litoral, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Ortega mismo. Prefería ya, y sigo prefiriendo, a los escritores que escriben de lo suyo, Baroja, Miró, Valle-Inclán en su segunda época; y nunca pude, aun cuando haya contado muchas veces en prosa lo que veía en Madrid, donde yo vivía, o en mis viajes por los nortes de España, considerarme castellano. Declaro francamente que soy enemigo de ese “eternismo casticista” de mesón del segoviano, cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio de Monipodio; y creo que el mejor hijodealgo es el hijo de su tiempo, de su lugar en el espacio, y de su conciencia” .

La lucidez y modernidad de estas palabras son incuestionables y a mí me hacen pensar, también en esta visión de Andalucía, en la radical apuesta de Juan Ramón por el

“hodiernismo”, como ya señaló Juan Manuel Rozas a cuenta del *Diario de un poeta reciencasado*. Ceñirse al “hoy” y soslayar la tentación del pasado era, en opinión del moguerense, condición inexcusable para toda escritura realmente comprometida. Toda creación literaria auténtica ha de huir de la tentación manierista, ser hija de su tiempo. De ahí que la más grave tacha que le pone a tanta literatura castellanista sea su radical falsedad, lo que, según él, tenía de imagen estereotipada forzada y extemporánea. Sencillamente, estaba fuera del tiempo y del espacio, y más que a un reflejo fiel de la conciencia del escritor, respondía, en su opinión, a estereotipos literarios ya caducos y a modelos sociales obsoletos. Tan falsa –añadía– como la Andalucía de Gautier, Salvador Rueda o Federico García Lorca, aunque –reparemos en el distingo– “con distinta calidad y conocimiento”, pues, si bien valoró el talento del “cárdeno poeta granadí” –son palabras suyas en “Poesía cerrada y poesía abierta–, siempre se mostró, como sabemos, reticente a los ingredientes “castizos” de su imaginería andaluza, que creía contagiada por el “colorismo” de Salvador Rueda y Manuel Reina.

Frente a lo que a él le parecía –sobre todo en la Castilla de Machado– una construcción retórica corta de alas, de tufo decimonónico y aire costumbrista, propone una Andalucía liberada de todo pintoresquismo, esencializada en sus rasgos más trascendentes y sometida en su escritura a un proceso de abstracción enteramente moderno, acorde con el mejor vanguardismo literario del momento: “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 lle-

nar de contenido mi continente”. Y añade: “Machado tiene, antes y después de sus *Campos de Castilla*, las hermosísimas canciones de su juventud y su senectud. Yo doy todos sus poemas castellanos por uno de sus *Galerías* o por uno de los últimos poemas de Abel Martín”. El castellanismo de Machado le parecía, en efecto, demasiado explícito y descriptivo. Nada que ver, en su opinión, con el de San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León, “poetas –dice literalmente– de espacio y tiempo generales, y castellanos naturales sin decirlo”.

Está claro que el andalucismo literario de Juan Ramón apuntaba a objetivos de más empeño estilístico, lejos ya del sentimentalismo postromántico y del descripcionismo realista que aún coleaban, en su opinión, en los textos del 98 sobre Castilla. Era preciso exaltar a Andalucía “a lo universal abstracto”, es decir, liberarla de todo localismo y extraer de ella sus mensajes más generales sin innecesarias explicitaciones espacio-temporales y sin falsa retórica de acarreo. Como dijo en el prólogo al libro *Por el cristal amarillo*, ese texto sobre su infancia mogueña era producto de la “nostalgia de lo universal latente” que desde niño anidaba en su interior.

No se trataba de enfrentar Andalucía con Castilla ni con ninguna otra región española. Nada de antagonismos aldeanos al modo en que vemos hoy en el campo de la política, la economía o la lengua. Juan Ramón apuntaba más alto: a un compromiso ético y estético con lo más universal de Andalucía, y por lo tanto de España, que primero sería en él algo meramente intuitivo y que más tarde se convertiría, como acabamos de oír en sus palabras, en un propósito intelectualmente bien fundado que le llevaría a la adopción del famoso sobrenombre sabiendo muy bien lo que quería decir

con él.

El proceso interior que le condujo a esta convicción está jalonado de experiencias biográficas que fueron sin duda muy determinantes en la forja de su ideal de Andalucía como categoría moral y estética. Las más decisivas, sus vivencias moguerñas de niñez, antes de su marcha a los jesuitas del Puerto para terminar el Bachillerato, y después, ya en plena juventud, entre 1905 y 1912, que fueron años de intensa creatividad (sus baladas y elegías, el mismo *Platero* y *yo...*) pero también de profundo conocimiento del modo de ser de la gente en un pueblo tan representativo de la Baja Andalucía, del que nos dejó una visión edénica y elegíaca sobradamente conocida. Juan Ramón, hijo de la burguesía agraria de Moguer, al que su madre, por su precoz imaginación, llamaba “Juanito el preguntón” y “Juanito Figuraciones”, era un niño solitario, soñador y contemplativo cuya formación inicial fue muy parecida a la de Lorca, asimilador, al igual que él, del rico patrimonio folklórico transmitido por madres y criadas o recibido en las “migas”, siempre en contacto con una cultura de extracción rural que servía, sin embargo, de cauce a romances y cantares, dichos y refranes tradicionales, variedades del cante flamenco..., etc. es decir, a una materia lírica embrionaria de carácter netamente andaluz, si no siempre por su origen, sí por su plasmación final. Ello explica en buena medida el peso que en sus inicios poéticos tuvo lo que el propio Juan Ramón llamó en alguna ocasión las “fuentes líricas” de su niñez, esa pureza inicial de la que habla en “inteligencia, dame...”, el famoso poema de *Eternidades*, en las que se mezclaban las cancioncillas populares (nanas, cantos de siega y de vendimia...) con los romances, las sevillanas –muy bailadas en Moguer–, las lecturas infantiles de las rimas de

Bécquer, entonces muy populares, y los fragmentos de poetas españoles que figuraban como ejemplos en el libro de *Retórica y Poética* que estudió en el colegio del Puerto de Santa María. Buena parte de su mejor prosa lírica se nutre de los personajes, episodios y vivencias del pueblo, sometidos a una reelaboración poética que no deformaba, sin embargo, la visión del niño. Díganlo algunos títulos tan sugestivos como “Ciriaca Marmolejo”, “El zaratán” y otros muchos que en su misma configuración fonética traslucen la fascinación que tales nombres reales ejercían sobre su imaginación infantil.

Pero el andalucismo inicial de Juan Ramón tuvo también una filiación literaria culta que hay que atribuir sobre todo a sus años de adolescencia en Sevilla entre 1896 y 1900, cuando, terminados los estudios de Bachillerato, se fue a esa ciudad con el propósito de estudiar pintura por vocación y Derecho por imperativo familiar. Como es bien sabido, no hizo en verdad ninguna de las dos cosas. El estilo de los pintores “coloristas y fandangueros” a cuyos estudios asistió, pronto chocó con su ideal espiritualista del arte. Y en la Universidad no pasó de aprobar como alumno libre, entre varios suspensos, alguna que otra asignatura que no le debieron servir de mucho para su auténtica vocación recién descubierta, que no era otra que la creación literaria. Se dedicó entonces a disfrutar de su desahogado estatus económico de señorito de provincia y sobre todo –y esto fue lo decisivo– a introducirse en el mundillo literario del Ateneo, entonces culturalmente muy activo gracias al impulso de los krausistas y de algunos escritores bastante más viejos que él pero que impactaron con fuerza en aquel pretencioso jovencito –no pasaba de los quince años– ávido de fama. Allí decidió hacerse poeta, optar por la poesía –dijo más tarde– como

“arte completo” frente a la pronto desechada carrera de pintor e incluso frente a lo que después llamaría simplemente “literatura”. Y allí asimiló dos estímulos que fueron cruciales para la forja de su concepto de Andalucía: el gusto por la poesía de Bécquer –entonces muy celebrada en la ciudad– y la atención a la poesía popular, producto de la ingente labor científica de Machado Álvarez y el grupo de “El Folk-lore Andaluz” y del meritorio trabajo de campo que venía llevando a cabo don Francisco Rodríguez Marín, quien junto a otros escritores como José de Velilla, Luis Montoto o Lamarque de Novoa, animaban al jovencísimo Juan Ramón a publicar en los periódicos locales. En sus primeros contactos con los textos de Bécquer Juan Ramón se dejaría impresionar por la nota más soñadora, sentimentalista y lacrimógena del gran poeta sevillano, cuyos temas y fórmulas expresivas imitaba ingenuamente en sus primeros versos publicados.

Sólo algo más tarde, tal vez en las soledades del sanatorio de Burdeos adonde fue a tratarse sus ya alarmantes síntomas neuróticos y leyó a los simbolistas franceses, comprendería que en las *Rimas* estaba el germen de la que para él era la verdadera poesía. Esa aprehensión de Bécquer significó también para Juan Ramón una afirmación en su andalucismo de origen. Las *Rimas* eran el ejemplo más excelso de integración de lo culto y lo popular, una milagrosa síntesis entre unos modelos estróficos y unos recursos expresivos de la poesía del pueblo (romances, soleares, seguidillas...) y unos contenidos de inspiración culta. Y eso es justamente lo que Juan Ramón buscará en sus libros simbolistas de principios de siglo, desde *Rimas* a *Arias tristes* y *Jardines lejanos*, donde apostará por el verso corto, la rima asonante, el ritmo interior y el poder sugeridor del léxico, aunque el mundo poético que estos recursos sus-

tentan proceda de la más refinada cultura literaria.

A la forja de ese ideal expresivo tan ligado a lo popular andaluz contribuyó también, como ya se ha dicho, el interés por los estudios folkloristas que Juan Ramón pudo conocer de primera mano en los mismos salones de su tan frecuentado Ateneo sevillano; un movimiento de recuperación del patrimonio del pueblo muy patente en la famosa colección de cantes flamencos de *Demófilo*, aparecida en 1881, o la ingenite labor recopiladora de cantares, cuentecillos, refranes, etc. de Rodríguez Marín. Que Juan Ramón fue contagiado también por ese ambiente lo prueban los poemas que bajo el título general de *Cantares* publicó en *El programa* —un periódico de Sevilla— en junio de 1899, ya a punto de dejar la ciudad para trasladarse a Madrid atraído por la nueva estética modernista de Rubén, Villaespesa, Salvador Rueda y otros. Cuartetas asonantadas, variantes de las soleares y seguiriyas flamencas, algunas —las más— poco afortunadas, convencionales y muy “literarias”, sin la frescura de lo auténticamente popular.

Otras, las menos, bien logradas y cercanas a la “frase sentida”, al “toque valiente” y al “rasgo natural” que Bécquer pedía a la verdadera poesía en su reseña a *La soledad* de Augusto Ferrán.

Cuando escribió estas estrofillas de aire popular— aunque todavía con bastantes resabios cultos mal encajados— Juan Ramón no tenía más de dieciocho años, y ese andalucismo literario de moda respirado en Sevilla quedaría pronto momentáneamente suplantado por la fascinación del Modernismo más cosmopolita que le llevaría a editar sus dos primeros libros —*Ninfeas* y *Almas de violeta*—, de los que pronto renegó para abrazar de nuevo la sencillez de Bécquer.

A ese popularismno respirado en su estancia sevillana hay que añadir también, como con todo acierto destaca Antonio Sánchez Trigueros a cuenta del poeta malagueño José Sánchez Rodríguez, los “cantares flamencos de imitación”, con los que algunos poetas de aquel momento –entre ellos Manuel y Antonio Machado– “trata[n] –dice– de fabricar unos productos más pensados, más cultos, con intención de mayor agudeza, con un claro afán de profundidad y ofreciendo el gesto de devolver la poesía al pueblo”. Una suerte, sin duda, de consciente neopularismo lírico a caballo entre Bécquer y los poetas del 27. Como en tantas otras cosas, Juan Ramón fue también en esto un adelantado, y, al igual que Lorca, supo detectar en el pueblo andaluz calidades de alcance universal. En la senda del granadino, y reconociendo su acierto, en una conferencia que dio en Buenos Aires en 1948 (“Poesía cerrada y poesía abierta”) hablaría de nuevo del “duende” y el “ánjel” –dos ejemplos de “nombradía popular” andaluza– como “huéspedes interiores del poeta auténtico”, e incluso se atrevería a arriesgadas distinciones como la siguiente: “Es claro que el duende de Granada no es como el de Sevilla, ni el ánjel tampoco. Granada es la montañosa mística escondida, una Santander de Andalucía.; Sevilla, Moguer, Cádiz, mi Tartesos del cuerpo y del alma, son mar de tierra abierta, espacio total”.

Y es hora de concluir. La hondura y riqueza de la noción de Andalucía que nos legó Juan Ramón Jiménez no es tema que pueda agotarse, como ustedes saben muy bien, en el límite de tiempo que aconseja la cortesía académica. Ni yo, naturalmente, lo he pretendido ante esta ilustre Corporación. que hoy me honra acogiéndome entre sus miembros. Tan sólo he querido someter a su consideración algunas reflexiones personales, producto de muchos años de familiaridad con

el gran poeta moguereno en el curso de mi ya larga docencia universitaria. Queda, sin duda, mucho por decir sobre el modo en que Juan Ramón plasmó en su obra de creación esos juicios de orden teórico que acabamos de analizar: qué cosas escribió de Moguer, el “nido limpio y cálido”; o de Cádiz, lugar decisivo, según él, para entender la nueva sintaxis poética del *Diario de un poeta recién casado*; o de Sevilla, a la que nombró capital poética de España; o de Granada, a la que en 1924 Juan Ramón descubrió de pronto como un deslumbramiento. Ninguno de esos espacios se significarán por sus perfiles folklóricos. Ni el menor alarde de andalucismo teatral o de paleta superioridad. Para Juan Ramón lo local sólo valdrá por lo que tiene de universal, de reflejo de lo más noble y bello de la vida, un patrimonio de aristocracia que hermana a los hombres de todas las latitudes. Y a la palabra poética corresponde, mediante un proceso de abstracción, detectar esos valores por debajo de las apariencias. Por eso Ortega, al lamentar, tan proféticamente por desgracia, la cercana irrupción del “hombre-masa” que padecemos hoy, pensaba en Juan Ramón como el poeta idóneo para la regeneración espiritual que España necesitaba. Una regeneración que perseguía una aristocracia de actitudes propias de lo popular más refinado y que no excluía la denuncia de las injusticias sociales, tan evidente, por ejemplo, en un libro como *Platero y yo*, en el que se funden el más exquisito lirismo y el dolor por la gente pobre de Moguer.

Convertidos en ámbitos de inspiración poética, a cada uno de estos lugares andaluces antes citados –Moguer, Cádiz, Sevilla, Granada, y otros muchos– los fue tratando desde diferenciados registros expresivos, tanto en verso como en prosa, sin caer nunca en la tentación aldeana, alzándolos a

una dimensión superior abstraída de todo particularismo. En ellos se sustancia una auténtica “teoría de Andalucía” dispersa y fragmentaria, sin la sistemática, claro está, de la de Ortega y sugerida no por el distanciamiento del pensar filosófico sino por la cercanía emocional de la inteligencia poética. Una teoría lírica en la que el paisaje y el pueblo de su tierra, quintaesenciados en sus significaciones más elevadas y depurados de toda restricción localista, inspiraron su mismo ideal de creación literaria, que apuntaba siempre, como es bien sabido, al hallazgo de la palabra esencial capaz de hablar al universo entero.

Ese andalucismo a la vez ético y estético, abierto al mundo, nunca excluyente y siempre inequívocamente español, acaso pudiera servir de reflexión, como un bálsamo de refrescante universalidad, a cuantos hoy en España, aquejados de un irresponsable tribalismo, se obstinan irracionalmente en volver a la aldea. Pero mucho me temo que éstos no lean precisamente a Juan Ramón.

He dicho

ROGELIO REYES CANO

(Lora del Río, Sevilla)

Nacido en Lora del Río (Sevilla), es Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid y Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Académico de número Preeminente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la que ha sido Director a lo largo de tres mandatos consecutivos, entre 1999 y 2008. Es miembro Correspondiente de las Reales Academias de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Hispanoamericana de Cádiz y Buenas Letras de Granada. Ha sido Lector de Español en Florencia, Catedrático de Instituto, Becario de la Fundación Juan March y Vicepresidente de la Società “Dante Alighieri” de Sevilla.

Su actividad investigadora se ha desarrollado preferentemente en el dominio de la literatura española del Siglo de Oro y en el de las relaciones literarias hispano-italianas, en los que, entre otros trabajos, ha publicado un libro sobre La “*Arcadia*” de Sannazaro en España (Universidad de Sevilla, 1973), que fue su tesis doctoral, una edición de *El Cortesano* de Castiglione (Espasa-Calpe, 1980) otra del *Libro de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco (Diputación de Sevilla, 1985) y la monografía *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes. La ciudad en sus textos* (2005), estos dos últimos en colaboración con Pedro M. Piñero Ramírez, además de numerosos artículos sobre la literatura de la época en revistas especializadas.

Estudioso del poeta renacentista Cristóbal de Castillejo, publicó en 1980, en la Fundación Juan March, *Medievalismo y renacimiento en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, libro al que

siguieron la edición del *Diálogo de mujeres* en la editorial Castalia (1986), otra de la *Obra completa* del mismo autor (“Biblioteca Castro”, 1999) y varios artículos, recogidos en su mayor parte en el libro *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo. Tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI* (Universidad de Salamanca, 2000). Es también autor de la *Antología poética* de Cristóbal de Castillejo (Cátedra, 2004).

Ha trabajado asimismo en el campo de la literatura española del siglo XVIII, con varias ediciones de la obra de José Cadalso: *Cartas marruecas* (Editora Nacional, 1975), *Cartas marruecas y Noches lúgubres* (PPU, 1989) y *Obra poética* (Universidad de Cádiz, 1993); una antología de la *Poesía erótica de la Ilustración* (Sevilla, El carro de la nieve, 1989), otra de la *Poesía española del siglo XVIII* (Cátedra, 1993), y la obra *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008). También se ha ocupado de la literatura española de los siglos XIX y XX, dominio en el que ha dedicado varios estudios a la obra de Blanco White, Larra, Bécquer, Baroja, Azorín, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez (del que ha reconstruido y editado en 2002, en la Fundación José Manuel Lara, el libro inédito *Sevilla*), Cernuda, literatura taurina, etc., recogidos en buena parte en el libro *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea* (Universidades de Sevilla y Huelva, 2001).

Ha dictado cursos y conferencias en numerosas universidades españolas y extranjeras.

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ DOUG-
NAC

Excmo. Señor Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. y Sras. Académicos,
Señoras y Señores:

ACABAMOS de asistir, con no poco deleite, a una lección magistral de crítica literaria. No puedo comenzar de otra manera. En conferencia datada en 1941, el gran polígrafo mejicano Alfonso Reyes sintetizaba el proceso del análisis textual en tres estados: la impresión, esto es, un necesario acto de amor inicial al objeto de estudio; la exégesis, sustentada por el dominio de la filología y la didáctica; y finalmente, el juicio, donde reside la «trascendencia ética y opera necesariamente como dirección del espíritu». Siempre he pensado que si la literatura no sirve, en apariencia, para mucho, al menos, nos salva de algunas contingencias, nos ayuda a vivir. Y esto no es poco. En este sentido la crítica, como progresiva iluminación textual, en algunas ocasiones, no va a la zaga de la vertiente ética de la literatura misma, tal y como en esta sesión ha demostrado, una vez más, el profesor don Rogelio Reyes Cano. Con intervenciones como ésta la crítica filológica vuelve a ser un acto necesario de conocimiento que nos acerca al mundo y a la vida. Este discurso, que se hermana maravillosamente con el que ya nos brindara en este mismo año el también académico (correspondiente por Huelva) don Manuel Ángel Vázquez Medel, ha sido un exquisito ejemplo de amor a la palabra escrita, de exégesis y de juicio, de buen juicio. Pero también de agudeza y sutil penetración en un ámbito que parecía, hasta ahora, inamovible, cuando no espinoso: Juan Ramón Jiménez y el concepto de «andaluz universal».

Este sintagma, desde una lectura superficial, siempre ha despedido un antipático destello de petulancia, con el que poeta, mediante su reiteración, podría distanciarse de los

demás, para enclaustrarse en una hierática torre de marfil, la misma torre en la que asimismo fue confinado por un amplio sector de la crítica durante décadas. Nuestro académico no sólo acaba de deshacer, con impecable precisión, ciertas etiquetas reduccionistas y simplificadoras sino que nos ha ofrecido una imagen renovada y viva de Juan Ramón, de lo andaluz y, por ende, de Andalucía misma. Y justamente lo hace en unos tiempos en los que, sin pudor, aturde el inconsciente colectivo el irracionalismo, lo tribal y la divulgación del tópico más grosero, coreado tantas veces por el oportunismo político de unos y de otros. Lo andaluz, por tanto, no se entiende aquí sin una dimensión ética y esencial imbricada en lo universal, que vincula al poeta de Moguer con ese trabajo bien hecho, fruto de la sencillez del hombre del pueblo (no en vano, su enseña tipográfica era una ramita de perejil). Nos hemos encontrado, pues, con un Juan Ramón que mira hacia afuera, y lo hace a través de la lengua que es el espacio donde gravita realmente la patria esencial del hombre.

Después de este penetrante análisis que acabamos de disfrutar cuán apagada queda la autoridad de Borges, cuando sostenía, con su habitual deseo de provocación angloargentina, que en esta poesía «no hay ideas», aunque luego lo suavizara con el subrayado de «un mundo sentimental»: el del «hombre sensible que conmemora una intimidad amorosa». Evidentemente detrás del poeta que nos desvela el profesor Reyes Cano, reverbera una honda escritura en libertad, y entendamos el concepto con los mismos términos que Juan Ramón: «la salida de un orden viejo y ajeno para entrar en un orden propio y nuevo». Desde esa composición inicial (fechada en 1899) que acabamos de oír, tan apegada a modelos en exceso previsibles, hasta el descubrimiento culminar

del «dios blanco», el «dios deseado y deseante», hay una densa trayectoria que atesora casi todo el arco estético de la modernidad lírica española, al tiempo que proyecta una inagotable luz de «poesía abierta» y renovadora. En Juan Ramón hay más futuro, hay más libertad y más vanguardia que la que, en su día, ofrecieran «los ismos», fruto, en las más de la veces, de algún «ingeniero inútil», tan oportuno como oportunista. Y evidentemente, no estoy exponiendo ahora nada nuevo, pues todo ello se desprende, de forma directa o indirecta, de la enjundiosa lección académica que acabamos de recibir.

Walter Benjamin sostenía que una «crítica seria no puede permitirse tomar en consideración el todo más que en la medida en que está determinado por el detalle». Y este gusto por el detalle preciso, por el pormenor esencial, para llegar al todo y conformarlo, es, como hemos apreciado esta tarde, una de las recias constantes que rige la rica trayectoria académica y universitaria de Reyes Cano. Él nos ha enseñado, de nuevo, que una de los objetivos de la crítica literaria es atender lo desatendido, o revisar el lugar común (quizás porque «los lugares comunes llevan siempre su carga de verdad») para crear nuevas proyecciones sustentadas principalmente sobre la realidad empírica de los textos y las fuentes primarias. En este sentido, es extraordinaria la incansable labor investigadora de nuestro compañero de Academia al centrar su atención en soterradas parcelas de la historia literaria. Me refiero, en concreto, al siempre orillado papel de los *minori* como humildes basas, eslabones o lánguidos epígonos, cuando no ocultos senderos que apuntan hacia las obras mayores. De ahí la incansable labor que, dentro del Siglo de Oro, el profesor Reyes Cano ha dedicado, por ejem-

plo, a los versos de Castillejo, desvelando una sutil mezcla entre medievalismo y renacentismo que los aleja de la cómoda oposición con el petrarquismo hispano; o cómo, sin salirnos de este periodo, ha revitalizado textos tan colaterales, pero actualmente tan imprescindibles, como el *Libro de [...] retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco; o, ya en el ámbito italiano, *El cortesano* de Baltasar de Castiglione y la *Arcadia* de Iacomo Sannazaro. A la luz del rigor científico todo es más complejo, y necesario siempre de sutiles matizaciones. Dentro de la literatura ilustrada se ha adentrado en los versos de Quintana, a la vez que ha abordado no tanto al Cadalso «anunciador del Romanticismo» (el más previsible), cuanto al receptor de la «literatura moralista del Barroco español». Y si finalmente apuntamos, sin ánimo de exhaustividad, la deuda detectada entre el primer Bécquer y el maestro Lista y la llamada «segunda escuela sevillana», comprobamos cómo Rogelio Reyes Cano ha ido trazando, a través de ancha cronología, un impecable taraceado crítico, un coherente discurso donde el fenómeno literario es contemplado siempre como una densa trama de relaciones y engarces por medio de la cual el todo (y volvemos a Benjamin) queda determinado y enriquecido por la esmerada precisión del detalle.

Como sucedía en la célebre fábula del antequerano Pedro Espinosa, en este acto vuelven a hermanarse las aguas de Betis y Genil, sólo que ahora recibimos con gran satisfacción el enorme caudal de conocimientos, sabiduría y experiencia docente del catedrático don Rogelio Reyes Cano. Sea, pues, bienvenido a esta Corporación que se honra al tenerlo ya entre sus miembros como correspondiente en la muy artística y literaria ciudad de Sevilla. Muchas gracias.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada,
el 24 de octubre de 2008,
Día Internacional de la Biblioteca
en los Talleres de La Gráfica S.C. And.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. José Rienda,
Bibliotecario de la Academia

Granada,
MMVIII