

LOS CONCEPTOS DE POESÍA Y PROSA EN LA OBRA  
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ DESDE UNA PERSPECTIVA  
DE LA HISTORIA DE LAS IDEAS<sup>1</sup>

JULIO JENSEN  
UNIVERSIDAD DE COPENHAGUE

*Is there then, it will be asked, no essential difference  
between the language of prose and metrical  
composition? I answer that there neither is nor can be  
any essential difference.*

Wordsworth

La hibridización de la poesía y la prosa es un fenómeno que aparece con esa gran revolución cultural que representa el Romanticismo. Los *Himnos a la noche* (1800) de Novalis, los pasajes en prosa de las *Baladas líricas* (1798/1800) de Wordsworth o *Gaspard de la nuit* (1842) de Aloysius Bertrand, son algunas de las manifestaciones de esta mezcla genérica que surge con la modernidad literaria. A esta genealogía pertenecen, dentro de las letras hispánicas, las obras de Bécquer y de Rubén Darío dado que, entre los autores canónicos, representan la primera mezcla de la prosa y la poesía en castellano.<sup>2</sup> Juan Ramón Jiménez también se inscribe en esta tradición

<sup>1</sup> El autor desea agradecer a dos evaluadores anónimos así como a Felipe Jensen los comentarios a una versión previa del presente artículo; sus sugerencias han mejorado considerablemente el texto.

<sup>2</sup> Aullón de Haro localiza la génesis del poema en prosa en español en los siguientes cuatro autores: José Somoza, Pablo Piferrer, Enrique Gil y Carrasco, y Gustavo Adolfo Bécquer (Aullón de Haro, 1979: 115-127). Romero Tobar menciona, con referencia a un estudio de Luis F. Díaz Larios, un texto de 1834 de Ribot i Fontseré, *Los descendientes de Laomedonte y las ruinas de Tarquino* como

literaria de origen romántico, y, así, obras principales como *Platero y yo*, *Diario de un poeta recién casado* o *Espacio* invocan desde sus páginas el problema genérico de distinción entre poesía y prosa.

La presente contribución busca relacionar la hibridización de la prosa y la poesía en la producción juanramoniana con el paradigma moderno, que surge con Kant y se prolonga hasta, por lo menos, el siglo XX. Esto quiere decir que en lo que sigue no se pretende realizar un análisis detallado de las diferentes épocas juanramonianas en sus reflexiones teóricas o en sus prácticas poéticas, trabajo ya realizado, sino trazar unas largas líneas en el campo de la historia de las ideas que relacionen la producción tanto poética como poetológica de Juan Ramón Jiménez con el pensamiento y la teoría estética modernas. De la misma manera, tampoco es la intención realizar una serie de reflexiones teóricas o formales sobre los rasgos genéricos de la poesía y la prosa, lo cual también está realizado, sino circunscribir una faceta de la producción juanramoniana, la relación entre poesía y prosa, y conectar este aspecto con la genealogía filosófico-estética de la que surge.<sup>3</sup>

---

otra de las más tempranas manifestaciones del poema en prosa en España (Romero Tobar, 1994: 191). Este mismo estudioso menciona también el texto “Cuento” de Espronceda, “que alterna fragmentos descriptivos en prosa con un texto lírico en octavas reales”, como otra primera representación de la mezcla de la poesía y la prosa en la literatura española (Romero Tobar, 1994: 192). El primer estudio sobre el poema en prosa en España es el de Díaz-Plaja (1956). Posteriormente han aparecido bastantes trabajos tratando este tema; para una visión de conjunto sobre este campo, ver Jiménez Arribas (2005).

<sup>3</sup> Seguramente sea relevante también apuntar que al relacionar la obra de Juan Ramón con el pensamiento moderno, presuponemos que la estética moderna surge con las consecuencias que el Romanticismo extrae de la filosofía kantiana. Tomamos esta perspectiva desde la reevaluación del Romanticismo por parte del pensamiento actual en el sentido del reconocimiento de la contemporaneidad de la teoría romántica. Esta reevaluación tiene lugar desde, por lo menos, la aparición de *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. En esta misma órbita se encuentran los trabajos de Manfred Frank o Ernst Behler. Es asimismo relevante mencionar a un filósofo contemporáneo de primer orden como Habermas, cuya faceta de historiador de la filosofía no es en absoluto desdeñable. También en el ámbito universitario español existen interpretaciones que relacionan el Romanticismo con el pensamiento contemporáneo, por ejemplo el ensayo de Hernández-Pacheco (1995). En consecuencia, en lo que sigue la referencia al Romanticismo no se realiza principalmente por medio de textos literarios sino a través de la recepción contemporánea del pensamiento romántico.

## 1. POESÍA Y PROSA SEGÚN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Con respecto a la distinción entre la poesía y la prosa, este autor, que es identificado como el poeta lírico por excelencia del siglo XX, suscita un alto grado de perplejidad en sus lectores. Valga como ejemplo la intención expresada hacia el final de su vida de reeditar sus obras en verso trasladadas a prosa, tal y como se desprende de la interacción entre Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón el 10 de diciembre de 1953:

–No hay prosa y verso [...]; lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa.

–¡No haga eso! –le pido. La exclamación ha salido espontánea, inevitable, precediendo a la reflexión–. No haga eso; a muchos lectores les produciría, inútilmente, gran confusión.

–¿Por qué no hacerlo? –replica–. Tome un poema y recítelo pensando que todos los oyentes son ciegos. Precisamente, la mayoría de los lectores se hacen cargo del poema, en primer término, por como lo ven. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido. (Gullón, 1958: 114-115).

Sin duda, muchos lectores y estudiosos de Juan Ramón Jiménez han reaccionado de la misma manera que Ricardo Gullón ante esta idea. En esta cita Juan Ramón implica una comprensión de la poesía como una forma de expresión cuyos rasgos distintivos son, en relación con la prosa, puramente formales y auditivos. Es, sin embargo, cuestionable que la poesía se distinga de la prosa únicamente por la rima, o sea, que su rasgo distintivo sea el ser un género esencialmente oral (de hecho, Gullón, inmediatamente después del intercambio citado, pregunta por el caso de *Un coup de dés* de Mallarmé).

Ahora bien, también es posible encontrar manifestaciones del propio Juan Ramón que apuntan hacia una distinción entre poesía y prosa de acuerdo con un criterio de contenido. Así, el 7 de abril de 1931, es decir, exactamente 14 años después de la primera publicación de *Diario de un poeta recién casado*,<sup>4</sup> Juan Guerrero Ruiz anota la siguiente intención por parte de Juan Ramón Jiménez:

<sup>4</sup> *Diario de un poeta recién casado* fue publicado en abril de 1917.

En cuanto al *Diario de un Poeta Recién Casado* [sic] quedará dividido en dos libros, porque en su forma actual ya no le gusta; quizá poca gente lo habrá leído completo, y como lo componen dos partes, una lírica en verso y otra descriptiva e irónica en prosa, será mejor separar estas dos partes. Dejará el *Diario* con lo lírico y formará otro libro en prosa con las impresiones de América, que se titulará *Norteamérica* u otra cosa así. (Guerrero Ruiz, 1998, 1: 202).

Lo llamativo de esta cita con respecto a la presente discusión no es tanto la intención de Juan Ramón de cambiar la estructura del *Diario* hasta el punto de querer dividirlo en dos libros –son bien conocidas las infinitas reconfiguraciones de sus libros con vistas a la construcción y edición de la *Obra*–. Lo interesante de esta anotación del diario de Guerrero es que Juan Ramón aquí presupone un criterio temático según el cual distinguir poesía y prosa. La prosa aparece caracterizada como “descriptiva e irónica”. En consecuencia, Juan Ramón declara que en esta versión proyectada (y nunca realizada) del *Diario* las prosas contendrán “las impresiones de América”, o sea, la prosa es comprendida como ligada a las vivencias y observaciones concretas. Por contraste, entonces, la poesía estará ligada a lo que aparece en la nota al comienzo del *Diario*:

No el ansia de color exótico, ni el afán de «necesarias» novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma entre almas.

Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. (Jiménez, 2005, I, 2: 55).

Esta declaración de intenciones parece apuntar hacia lo que sería lo poético, que por tanto se relaciona con lo elevado, lo espiritual, lo que pertenece al alma, etc. De acuerdo con esto, en el *Diario* la poesía trata lo que queda por encima de las situaciones y observaciones pertenecientes al viaje, de lo que, a su vez, se ocupan las prosas.

Parece que Juan Ramón sigue criterios muy parecidos, si no los mismos, a los que usa para distinguir entre *poesía* y *literatura* en el famoso ensayo del mismo título. Cito la explicación de Javier Blasco al respecto en su *Poética de Juan Ramón Jiménez*:

La literatura es un arte de espacio y tiempo limitados; la poesía lo es de la eternidad. Arraigada en lo temporal, la *literatura* no logra trascender sus límites históricos y culturales, mientras que la *poesía*,

«con sus entradas y salidas de lo temporal en lo eterno [...], ve hacia dentro y camina hacia fuera, uniendo en su caminar y su ver el principio y el fin: la eternidad» (*El trabajo gustoso*, 47). (Blasco Pascual, 1981: 281).

Si aceptamos la equiparación de la prosa con el concepto juanramoniano de *literatura*, algo que por los indicios apuntados parece justificado, la lógica según la cual Juan Ramón separaría poesía y prosa sería según la escritura se orientase hacia lo temporal o hacia lo eterno, o, utilizando otras categorías, hacia lo empírico o hacia lo absoluto. Volviendo al *Diario*, es un hecho que muchas de las prosas de este libro se anclan en lo concreto y temporal pues se pueden caracterizar, en palabras de Ricardo Gullón, como “anécdotas, chistes, caricaturas costumbristas” o incluso como “chascarrillos y cuentecillos” (Gullón, 1981: 5). Al mismo tiempo, es necesario notar que es imposible, dentro del *Diario* mismo, aplicar este criterio a todas las prosas ya que también nota Gullón que textos en prosa como “La negra y la rosa” o “Cristales morados y muselinas blancas” son de un gran lirismo. Esta observación se puede aplicar a toda la obra juanramoniana pues sus prosas tan pronto se adecúan a la definición de poesía en el sentido apuntado arriba como remiten a situaciones concretas en el espacio y el tiempo.

No obstante, Juan Ramón siempre asoció la prosa con referencialidad espacio-temporal y adjudicó a la poesía la búsqueda de eternidad, tal y como nota Teresa Gómez Trueba en unas observaciones que corroboran esta separación de tareas:

Los poemas en verso del *Diario* los considera de lo mejor de su poesía metafísica y su intención era recogerlos, en un tomo titulado *Lo permanente*, junto con otras poesías “metafísicas de este tipo”; éstas eran las de *Eternidades* “muy corregido” y *Piedra y cielo*, “también muy corregido”. Estas poesías eran, con otras (las destinadas al volumen inédito *La flor más alta*, formado a su vez por “La Obra”, “La Muerte” y “La mujer desnuda”), las que Juan Ramón pensaba agrupar en uno de los tomos que en 1934 formaban su *Obra Completa: Verso desnudo*. Antes de salir de España trabajó mucho en la formación de este volumen, el cual agrupaba la poesía que Juan Ramón consideraba más metafísica, y del que quedaron totalmente excluidas todas sus prosas. [...] Los proyectos editoriales juanramonianos para dar su obra completa variaron muchísimo a lo largo de los años, pero siempre mantendrán separada la prosa del verso (Gómez Trueba, 1995: 22-23).

Es, entonces, posible deducir que por un lado Juan Ramón operaba de manera más o menos implícita con una distinción entre poesía y prosa de índole temática, según la cual la poesía aspira a lo eterno mientras que la prosa representa lo temporal. Por otro lado, y en cuanto al aspecto formal, es constatable que Juan Ramón operaba con las mismas estructuras sintácticas tanto en verso como en prosa. Un estudio que lo ha mostrado con gran claridad es la monografía de José David Pujante, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*. A partir de análisis de poemas en verso y en prosa provenientes de toda la producción juanramoniana, este trabajo muestra cómo

el estudio de *la construcción* nos llevará a constatar que hay una serie de aspectos sintácticos que permanecen siempre, al margen de la estructura métrico-estrófica, que pasa a un lugar secundario. [...] Lo que permanece en el transcurso de los años será esa serie de rasgos constructivos que nada tienen que ver con que el poema escriba en prosa o en verso y que son la clave de su «forma» poética (Pujante, 1988: 94).

O sea, en cuanto al aspecto fónico-sintáctico, Juan Ramón usaba los mismos procedimientos en la poesía y en la prosa. En esta misma dirección apuntan los análisis métricos de la prosa y la poesía juanramonianas (López Estrada, 1974: 61 y ss.; Paraíso de Leal, 1971 y 1985; León Felipe, 1999: 166 y ss.; Márquez Guerrero, 2003). Parece, pues, que a la hora de componer un texto en prosa, Juan Ramón consideraba los aspectos fónicos y rítmicos de manera muy parecida a cuando escribía en verso.<sup>5</sup>

En consecuencia, es factible sostener la existencia de dos principios en la escritura juanramoniana a la hora de diferenciar la poesía y la prosa. Por una parte, en cuanto a la temática, Juan Ramón considera que lo poético debe aspirar a lo eterno mientras que la prosa es más apropiada para representar lo temporal. Por otra parte, en cuanto al aspecto formal, aparece una tendencia a borrar la diferencia entre la prosa y el verso. Desde esta perspectiva, se explica que para

<sup>5</sup> Es convincente la idea que formula Urrutia (1981: 722) de la evolución diacrónica de Juan Ramón con respecto a las formas estrófico-versales. Según este crítico, la escritura poética juanramoniana partiría del ritmo versal y la rima en su primera época mientras que en la segunda época, a partir de *Estío* y el *Diario*, avanzaría del verso libre a la expresión en prosa.

Juan Ramón no hubiese más diferencia entre la prosa y el verso que la rima, dado que, según sus criterios, en su esencia la poesía no dependía de las estructuras versales o estróficas, sino de si aspiraba a lo eterno, a lo absoluto, a la belleza, etc. Por esta misma razón, la distinción genérica esencial en Juan Ramón no se localiza en la dicotomía verso-prosa, sino en la mencionada dualidad poesía-literatura: “Por la literatura se puede llegar a la belleza relativa, pero la poesía está mucho más allá de la belleza relativa, y su expresión pretende la belleza absoluta” (Jiménez, 1961: 38).

De todo esto se deduce que Juan Ramón producía *poesía* tanto en verso como en prosa mientras que la *literatura* únicamente se manifiesta en la prosa. Es decir, Juan Ramón, tiende a excluir lo temporal o empírico de los versos mientras que la prosa puede oscilar tanto hacia el polo de lo eterno como hacia el de lo temporal.<sup>6</sup> Esto último lo vemos en las prosas del *Diario* caracterizadas por Gullón como “anécdotas, chistes, caricaturas costumbristas”. Otros ejemplos de cómo la prosa se puede decantar hacia la *literatura* se pueden encontrar en *Españoles de tres mundos* o en *La isla de la simpatía*, por mencionar sólo dos obras. De hecho, en el prólogo a *Españoles de tres mundos*, Juan Ramón afirma que en esta obra realiza “imitación literaria (prosa, literatura)” (Jiménez, 2005, II, 2: 56), cita que corrobora la equiparación que se realizó arriba de la prosa con la *literatura*.<sup>7</sup>

## 2. EL PARADIGMA MODERNO Y LA CREACIÓN POÉTICA

A continuación, la contribución a esta cuestión será indagar en la mencionada distinción entre poesía y prosa comprendiendo la producción de Juan Ramón Jiménez dentro de la tradición iniciada por el Romanticismo. Un importante número de críticos consideran que la obra de Juan Ramón se despliega dentro de un paradigma romántico

<sup>6</sup> Esta dualidad en la realización de la prosa ya la observó Graciela Palau de Nemes en un artículo temprano: Palau de Nemes (1959).

<sup>7</sup> Predmore apunta a una comprensión parecida, adjudicando implícitamente a *Españoles de tres mundos* la categoría de *literatura* y a *Animal de fondo* la de *poesía*: “Las caricaturas líricas representan un intento de comprender y experimentar, de crear o recrear, el hombre y su ambiente en el mundo público y social. *Animal de fondo*, al contrario, expresa las experiencias metafísicas más entrañables de la personalidad poética, encerradas dentro de un lenguaje altamente personal y hermético.” (Predmore, 1975: 245).

(Valente 1971, Cardwell 1977, Pujante Sánchez 1990, Paraíso de Leal 1991, López Castro 1995, Silver 2001, Cardwell 2005, o Martínez Torrón 2006). El ideario romántico es, a su vez, consecuencia de la filosofía kantiana y su giro antropocéntrico. Dado que el Romanticismo es un movimiento cultural de una gran complejidad y con un enorme número de consecuencias, en lo que sigue únicamente se realizarán dos calas conceptuales al hilo de la presente discusión: la idea de la mezcla de los géneros literarios y la idea del yo generador de mundo. Disculpámonos por la paráfrasis que sigue a continuación, la cual no obstante puede resultar útil para ver los fundamentos de la obra juanramoniana, vamos a volvernos hacia Kant por un momento.

En la historia del pensamiento moderno, el idealismo trascendental kantiano se puede considerar el paso a un paradigma completamente antropocéntrico dado que con Kant el sujeto, el yo, se convierte en el fundamento del conocimiento. El principal antecesor de Kant en la tradición de la filosofía del sujeto, Descartes, opera con una similitud entre la razón del ser humano y la de Dios que garantiza nuestro conocimiento de las cosas. Descartes sigue la tradición bíblica que afirma la analogía entre la racionalidad humana y la divina dado que el hombre ha sido creado a imagen de Dios. A pesar de que el entendimiento humano es finito, es esta analogía la que garantiza el conocimiento del mundo por el hombre. Kant, por su parte, limita el conocimiento humano dentro de la razón finita, eludiendo así la referencia a la razón divina. Es más, sostiene que la razón humana no es capaz de conseguir conocimientos sobre el sujeto divino ya que, según este filósofo, las capacidades cognitivas de una razón finita no le permiten acceso epistemológico a un ser infinito.<sup>8</sup> El hecho central es que Kant pone el sujeto como la única fuente del conocimiento, lo cual tiene la consecuencia, que por ejemplo Foucault ha observado, que el sujeto tiene que crear, con sus fuerzas cognitivas finitas, una comprensión que requeriría una fuerza infinita.<sup>9</sup> El yo kantiano

<sup>8</sup> “La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades.” (A VII), (Kant, 2005: p. 7).

<sup>9</sup> “La finitud del hombre, anunciada en la positividad, se perfila en la forma paradójica de lo indefinido; indica, más que el rigor del límite, la monotonía de un camino que, sin duda, no tiene frontera pero que quizá no tiene esperanza.” (Foucault, 1968: 305). Habermas ha sintetizado esta idea central de *Las palabras y las cosas* de la siguiente manera: “El hombre que se torna presente a sí mismo en la autoconciencia tiene que asumir la sobrehumana tarea de erigir un orden de las cosas

autolimita su razón pero al mismo tiempo se orienta hacia un conocimiento de totalidad que es imposible de alcanzar (Habermas, 1990: 165).

Una de las consecuencias del paradigma kantiano para el ámbito literario es la disolución de los límites entre los géneros literarios. Si bien la razón constituye un marco estricto, claro, del conocimiento, al mismo tiempo la racionalidad humana posee de por sí una aspiración al infinito, a un conocimiento que sólo un ser divino, omnisciente, puede ostentar. Pues bien, el pensamiento posterior otorgará al arte la tarea de representar este anhelo de infinito.<sup>10</sup> Por tanto, los géneros literarios pasan de ser normas ideales a modelos transmitidos históricamente que cada autor puede mezclar y tratar de la manera más adecuada con vistas a la representación del infinito. Es más, el arte debe, en su práctica misma, orientarse hacia el infinito realizando la síntesis de los géneros. Además, al ser el sujeto el fundamento del pensamiento, la particularidad de cada *yo* individual y el despliegue, potencialmente infinito, de la imaginación implica la superación de los límites impuestos por la preceptiva genérica prerromántica. Una racionalidad finita abierta al infinito conlleva la síntesis de los géneros, tal y como se desprende del famoso fragmento 116 del *Athenäum* (F. Schlegel):

La poesía romántica es una progresiva Poesía universal. Su determinación consiste, no sólo en reunificar todos los géneros separados de la Poesía, y poner en contacto la Poesía con la Filosofía y la Retórica. Ella quiere, y debe también, unas veces mezclar y otras fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía natural y poesía artística; hacer la poesía viva y social, y la vida y la sociedad poéticas; poetizar el chiste, y plenificar y completar las formas artísticas con material formativo apropiado, y animarla con las vibraciones del humor. Abarca todo lo que de una forma u otra es poético, desde el más grande sistema del arte, que contiene en sí otros sistemas, hasta el

---

justo en el instante en que se torna consciente de sí como una existencia autónoma y al propio tiempo finita. De ahí que Foucault considere la episteme moderna caracterizada desde el principio por la aporía consistente en que el sujeto cognoscente se levanta por encima de las ruinas de la metafísica para, con la conciencia de la finitud de sus fuerzas, resolver una tarea que requeriría una fuerza infinita.” (Habermas, 1989: 312).

<sup>10</sup> Ya Kant asigna, en la *Crítica del juicio*, a lo bello la capacidad de simbolizar las ideas de la razón, que, según este pensador, de otro modo no podrían ser asequibles para nosotros, por ejemplo Dios, la eternidad, la creación, etc.

suspiro o el beso que exhala el niño que poetiza en un canto poco hábil [...]. Sólo ella [la poesía] es infinita, del mismo modo como sólo ella es libre; y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no admite ley alguna sobre sí.” (citado por Hernández-Pacheco, 1995: 222-223).

Los filósofos Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han explicado las consecuencias para la literatura moderna de esta aspiración al infinito en el antropocentrismo de la modernidad:

Mais on voit bien alors quelle menace précise pèse sur une telle conception de la Poésie ou de la Littérature : ce n'est pas tant la perte du « contenu » que la perte de la *forme* elle-même, c'est-à-dire la résolution ou la dissolution de toute forme dans le procès de la symbolisation, qui est le procès même de l'infinetisation du fini ou, réciproquement, du passage (de la présentation) de l'infini dans le fini. (Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 280).

Una razón finita que aspira a lo infinito se ve abocada a una disolución y mezcla inacabable de las formas literarias, una mezcla que, en última instancia, tiene como objetivo la síntesis de forma y contenido en la obra literaria ideal.<sup>11</sup> Si en la preceptiva anterior cada género tenía su particularidad, a partir de ahora la literatura tiene la tarea de representar lo absoluto. Los géneros literarios pierden su normatividad específica ya que la obra de arte como tal, independientemente del género o géneros en se inscriba, ha de representar lo infinito en lo finito.

Otro aspecto relevante para la presente discusión es que Kant divide el yo en una subjetividad empírica y una subjetividad

<sup>11</sup> Sin duda alguna, éste es también el sustrato especulativo que impulsa el proceso de *desnudez* de la obra de Juan Ramón, dentro del cual se encuentra la transición hacia el verso libre y la prosa: “En prosa, la «forma artística» tiende a desaparecer, de manera que el «fondo», es decir el pensamiento y el sentimiento del poeta, emerge de manera nítida y transparente.” (Sanz Manzano, 2003: 61). Ya Schelling atisbó una obra de arte puramente ideal en la que la forma no tuviese autonomía con respecto al pensamiento, sino que ambos aspectos se unieran en una síntesis perfecta: “Et n'est-ce pas du coup au plus près de Hegel (de la résorption de la forme et de la relève de l'art) que Schelling, par exemple, ferme sa *Philosophie de l'art* sur l'annonce d'une oeuvre d'art purement « intérieure » ou « idéale » qui effectuerait [...] la dissolution de tous les arts séparés et particuliers et serait capable d'accomplir la fusion de la forme et de l'esprit, de l'art et de la philosophie [...].”(Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 280).

trascendental. El sujeto trascendental es la autoconciencia, el *cogito* capaz de cerciorarse de la propia existencia de forma autorreflexiva. Por otro lado, el yo encuentra su determinación en el mundo de los objetos y es por tanto también una subjetividad empírica y finita.<sup>12</sup> El yo trascendental es una subjetividad no fundada, y tiene por tanto características divinas al ser autosuficiente en este sentido. Por añadidura, es un sujeto generador de mundo; por ejemplo, Kant considera que las categorías de espacio y tiempo son consustanciales a nuestra aprehensión del mundo, es decir, son categorías que nuestra conciencia aplica a la comprensión del mundo exterior. Una derivación importante de este paradigma filosófico es la idea romántica del poeta como un Yahveh o Prometeo, es decir, como creador. Si la literatura antes del Romanticismo era comprendida como mimesis, una imitación o representación del mundo exterior, a partir de este momento es considerada expresión, o sea, un producto autónomo con respecto a la realidad física, una creación generada por la conciencia del poeta.<sup>13</sup> Este tema ha sido tratado por el crítico M. H. Abrams en su clásico estudio de la teoría poética romántica, *El espejo y la lámpara* (1959).<sup>14</sup> Otro estudio que presenta esta idea es el famoso trabajo de Anthony Close sobre la comprensión romántica del

<sup>12</sup> “Desde Kant, el yo revaluado en términos trascendentales es entendido como *sujeto generador de mundo* y a la vez como *sujeto que actúa autónomamente*. Pero para el concepto de individualidad, de tal conexión sólo se sigue en principio la idea de una subjetividad que tiene su fuente de actividad en sí misma. En la filosofía kantiana el yo individuado se escurre, por así decir, entre el yo trascendental que está frente al mundo en conjunto, y el yo empírico que se halla en el mundo como uno entre muchos.” (Habermas, 1990: 197).

<sup>13</sup> En “Poesía y literatura”, Juan Ramón expresa claramente la comprensión expresiva, no mimética, de la poesía en contraste con la mimesis de la literatura: “Yo creo que las artes (y las ciencias también) se dividen en artes de creación y artes de copia. [...] Porque la poesía “es” en sí misma, es nada y todo, antes y después, acción, verbo y creación, y, por lo tanto, poesía, belleza y todo lo demás.” (Jiménez, 1961: 37-8).

<sup>14</sup> Especialmente en el capítulo X Abrams trata este cambio en la comprensión de la imaginación poética. También Behler ha tratado la cuestión de la creación estética en el Romanticismo. Con referencia a A.W. Schlegel, este estudioso describe la capacidad creadora poética de la siguiente manera: “However, if one concentrates on the process of forming and creating as it is executed by the imagination, Schlegel continues, one soon discovers that this is not a copying of something already existing that would give art short shrift. It is rather an original type of creating, organizing, forming of living work comparable to Prometheus ‘when he formed the human being from earthly clay and animated him through a spark taken from the sun’.” (Behler, 1993: 85).

*Quijote* (Close: 2005). Según esta interpretación de la obra maestra de Cervantes, Don Quijote es identificado como un poeta capaz de transformar la realidad prosaica en un mundo encantado, esto es, los delirios quijotescos se interpretan como manifestaciones de la conciencia romántica demiúrgica.

### 3. LA CONCEPCIÓN JUANRAMONIANA DE CREACIÓN POÉTICA

Pues bien, este sujeto generador de mundo no desaparece después del Romanticismo sino que se prolonga en el Modernismo (o Simbolismo, o Esteticismo), que es, como todos sabemos, el punto de partida de la escritura de Juan Ramón Jiménez.<sup>15</sup> En el Modernismo o Simbolismo, la generación de mundo por parte del poeta se vuelve ostentación. Las representaciones de paisajes idealizados en Verlaine, *les paysages de l'âme*, o la poesía textualizada de Mallarmé son ejemplos de cómo el poeta forma mundos autónomos en sus poemas, a su vez representaciones de la potencia creadora del yo enunciador de los textos. De manera paralela, en Juan Ramón Jiménez el mundo generado por el poeta es identificado por igual con el ámbito celestial y con el interior del yo lírico. Veamos algunos ejemplos de cómo lo celestial es identificado con la interioridad del poeta:

Siento frío... ¡Quién pudiera  
dormitar eternamente en un ensueño,  
olvidarse de la tierra  
y perderse en lo infinito de los cielos!  
(Jiménez, 2005, I, 1: 41)

<sup>15</sup> Charles Taylor ha notado cómo toda la tradición estética moderna está condicionada por este cambio en la concepción de la imaginación a partir de la era romántica. Según este filósofo, el cambio consiste en que la obra de arte mimética es suplantada por la obra de arte epifánica: “A work of this kind [epiphanic] is not to be understood simply as mimesis, even though it may involve a descriptive component. In fact there are two different ways in which a work can bring about what I’m calling an epiphany, and the balance over the last century has shifted from one to the other. In the first, which dominated with the Romantics, the work does portray something – unspoilt nature, human emotion – but in such a way as to show some greater spiritual reality or significance shining through it. The poetry of Wordsworth or the paintings of Constable and Friedrich exemplify this pattern. In the second, which is dominant in the twentieth century, it may no longer be clear what the work portrays or whether it portrays anything at all; the locus has shifted to within the work itself.” (Taylor, 1989: 419).

Los gusanos de la muerte  
harán su nido en mi pecho,  
donde el corazón un día  
alzó fragancia de ensueños,  
y mis ojos que miraron  
tantas veces a los cielos,  
se pudrirán en la tierra  
del cerrado cementerio.  
(Jiménez, 2005, I, 1: 225)

En ambas citas (la primera procede del libro *Rimas* y la segunda de *Arias tristes*) es clara la continuidad entre el “ensueño”, la vida interior del sujeto lírico, y la ascensión al ámbito celestial. De esta forma queda afirmada la autonomía de la imaginación poética con respecto a la realidad empírica ya que el ámbito celestial precisamente es representado en contraste con la realidad temporal. Esta dualidad aparece también en la poesía de madurez, por ejemplo, en el *Diario*:

¡Qué contenta va el alma  
porque torna a quemarse,  
a hacerse esencia única,  
a trasmutarse en cielo alto!  
(Jiménez, 2005, I, 2: 182)

Este era, esto es, de aquí se iba,  
como esta noche eterna, no sé a donde,  
a la tranquila luz de las estrellas;  
así empezaba aquel comienzo, gana  
celestial de mi alma  
de salir, por su puerta, hacia su centro...  
(Jiménez, 2005, I, 2: 176).

Un ejemplo de *Animal de fondo*:

qué elevación de ti en nosotros  
hasta llegar a ti,  
a este tú que te pones sobre ti  
para que todos lleguen por la escala  
de carne y alma

a la conciencia desvelada que es el astro  
que acumula y completa, en unificación,  
todos los astros en el todo eterno!

El todo eterno que es el todo interno  
(Jiménez, 2005, I, 2: 1161-1162).

Estos ejemplos muestran cómo, al igual que en la primera época, el interior del yo lírico juanramoniano se identifica con el ámbito de lo eterno, el cual, a su vez, encuentra su representación en la poesía.

Al mismo tiempo, este asomarse a un ámbito de eternidad es de naturaleza fugaz. Los poemas de Juan Ramón, especialmente en la primera época, se estructuran según el esquema siguiente: éxtasis seguido de desilusión (ya que la experiencia sublime se ve superada por la conciencia de pertenecer al mundo físico, en el que las cosas no tienen permanencia). La conciencia de la transitoriedad y contingencia del yo lírico es demasiado fuerte para mantener de forma duradera la elevación a la esfera de la belleza absoluta. Vemos así, reproducido en un campo estético, el sujeto kantiano escindido entre un sujeto trascendental no fundado y un sujeto empírico que es un objeto entre objetos. Si por un lado el yo lírico es capaz de generar una belleza absoluta, al mismo tiempo es un sujeto consciente de su condición empírica y finita.

Una consecuencia lógica de esta escisión dolorosa entre sentimiento de lo absoluto y pertenencia a lo temporal, es la elaboración de una poesía textual en la que la representación del mundo exterior ha sido eliminada. De esta forma se crea un mundo poético verdaderamente autónomo, liberado de la transitoriedad y la contingencia. Valga como ejemplo el poema 122 de *Eternidades*:

Sé bien que soy tronco  
del árbol de lo eterno.  
Sé bien que las estrellas  
con mi sangre alimento.  
Que son pájaros míos  
todos los claros sueños...  
Sé bien que cuando el hacha  
de la muerte me tale,  
se vendrá abajo el firmamento.  
(Jiménez, 2005, I, 2: 417).

Aparentemente, este poema es una expresión de solipsismo (dado que parece que condiciona la existencia del universo a la percepción del mismo por el yo lírico) pero también se puede interpretar como la manifestación de una poesía textual. Ya que la conexión con lo eterno se representa en la segunda realidad poética, es lógico considerar que el universo que se hunde en el poema citado equivale a la finalización del texto. El cosmos representado en el poema es el ámbito textual generado por el yo lírico, y el final del texto implica, en consecuencia, la aniquilación de este mundo.

Las presuposiciones de la primera época llevan de forma coherente a esta poesía autotélica pues la representación idealizada del mundo exterior aún conlleva una referencia al ámbito empírico (por ejemplo, por medio del uso de escenarios paisajísticos). Sin embargo, si se evita una representación poética apoyada en el mundo exterior, si se elude cualquier “efecto de realidad” (Barthes), entonces se consigue una mayor autonomía con respecto al mundo empírico.<sup>16</sup> La poesía de madurez de Juan Ramón Jiménez es mimética en grado mínimo dado que rara vez los elementos representados se integran en un conjunto espacial sino que más bien aparecen como elementos simbólicos aislados los unos de los otros. Si se integran en un todo, como en el poema citado, se trata de una imagen sin referencia al mundo empírico dado que el “árbol de lo eterno”, como representación del *árbol de la vida* o *axis mundi*, evidentemente no es localizable en la geografía del mundo conocido.

De la misma forma, el estado de ánimo del yo lírico se invierte con respecto a los poemas de la primera época ya que de melancolía narcisista cambia a autoafirmación extática (la expresión más clara de este sentimiento aparece en *Animal de fondo*). El yo lírico elimina su faceta empírica y se representa únicamente como sujeto absoluto capaz de crear ámbitos aislados de belleza pura.<sup>17</sup> El mundo textual creado por el poeta, sin referencias al mundo real, representa una

<sup>16</sup> Por otra parte, esta estética coincide con la idea de la deshumanización del arte descrita en el famoso ensayo orteguiano del mismo título, el cual vio la luz por los mismos años en que la poesía pura de Juan Ramón estaba en su apogeo.

<sup>17</sup> Al mismo tiempo, es digno de apuntar que ni en los poemas más abstractos de *Animal de fondo* lo celestial como símbolo de lo absoluto desaparece. Es posible, en otras palabras, localizar una figura típica del pensamiento mítico (Cassirer) en la producción juanramoniana: la identificación del cielo como morada de lo sagrado y, de forma inversa, lo terrestre como ámbito de lo contingente y temporal. En un trabajo reciente analizamos, entre otras facetas, este aspecto de la obra de Juan Ramón Jiménez (Jensen 2012).

“solución” a la escisión del sujeto moderno, dividido entre sus dos facetas, la demiúrgica y la empírica. Creando un absoluto textual, el sujeto generador de mundo ha resuelto el problema de su simultánea divinidad y finitud pues al producir un universo separado de lo espaciotemporal, ha borrado su subjetividad empírica.

Éste sería, por tanto, un criterio para distinguir la prosa de la poesía en Juan Ramón Jiménez ya que un texto desprovisto de referencias al mundo real, en el sentido de referencias espaciotemporales concretas, sería un texto poético al crear una pequeña eternidad o “tiempo monádico” (Benjamin).<sup>18</sup> La textualidad, que también vemos en tantos otros poetas modernos, es una salida lógica a las condiciones impuestas por el paradigma moderno. Esta idea se aprecia en las numerosas descripciones de Juan Ramón de su propia evolución como poeta. Son sumamente conocidas las notas al final de *Animal de fondo*:

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fué éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre. Hoy, concreto yo lo divino como una conciencia única, justa universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. (Jiménez, 2005, I, 2: 1197-8).

<sup>18</sup> A pesar del uso de conceptos como “esencial”, “absoluto” o “eterno”, es importante observar que estos no se han de entender en un sentido platónico según el cual remitirían a un ámbito ideal, estático y perfecto, que a su vez representaría la medida con la que contrastar la imperfección terrenal Tanto Xirau (1980: 47-9), Silver (2001: 372) como Amigo (2007) han refutado la idea de un hipotético platonismo en la poesía de Juan Ramón. La epistemología kantiana de la finitud rechaza cualquier ambición de conocer la medida de la totalidad pero, sin embargo, es una tarea asignada al pensamiento que debe trabajar hacia aprehender la totalidad de la naturaleza aunque ésta sea una labor imposible. De esta forma aparece la figura típicamente moderna de perfectibilidad infinita (cf. Behler 1989 y Behler 1993), en la que la idea del absoluto aparece como una “ausente presencia”, como una idea de la razón que, como tal, es inalcanzable.

Es llamativo cómo Juan Ramón describe su evolución en términos completamente separados de cualquier vicisitud biográfica. Su desarrollo viene dado de forma totalmente autónoma con respecto al mundo exterior; el impulso de su evolución es completamente inmanente, como el de un cuerpo celeste que se mueve por su propia fuerza sin que ningún elemento extraño lo empuje. Esto está en plena consonancia con el epígrafe goetheano que Juan Ramón usaba en sus obras de madurez: “Como el astro, sin aceleración pero sin descanso”.

Ahora bien, ésta no es la única solución que Juan Ramón encuentra para elevarse por encima de la contingencia ya que el pensamiento postkantiano también propone otra vía. Comentando a Foucault, Habermas explica la evolución del paradigma moderno:

El yo sólo puede adueñarse de sí, sólo puede “ponerse” a sí mismo, poniendo, por así decirlo, de forma inconsciente un no-yo y tratando de dar progresivamente alcance a éste como algo puesto por el yo. Este acto de ponerse-a-sí-mismo por vía de una mediación puede entenderse bajo tres aspectos distintos: como un proceso de autoconocimiento, como un proceso de devenir consciente y como un proceso de formación. En cada una de estas dimensiones el pensamiento europeo del siglo XIX y del siglo XX oscila entre planteamientos teóricos que mutuamente se excluyen –y siempre los intentos de escapar a tales dudosas alternativas acaban en el tolladar de un sujeto que se endiosa a sí mismo y que se consume en vanos actos de autotranscendencia–. (Habermas, 1989: 314).

Esta cita describe una consecuencia de la subjetividad kantiana escindida entre un sujeto trascendental y un sujeto empírico pues el yo busca, de las maneras descritas, elevarse del ámbito empírico y contingente a lo absoluto. En Juan Ramón Jiménez este proceso tiene lugar a través de la escritura poética, en concreto a través de la idea de la *Obra definitiva* o *total* a la que, sobre todo durante los años de Madrid, dedicó tantos esfuerzos.<sup>19</sup> Juan Ramón la imaginaba “sólo y todo obra de plenitud, madura y perfecta” (Guerrero Ruiz, 1998, 1: 52–3; anotación correspondiente al 7 de marzo de 1922). Una *Obra total* representaría la conquista de un absoluto que justificaría al sujeto

<sup>19</sup> Testimonio de este trabajo son los manuscritos conservados en los archivos de Moguer, Madrid y Puerto Rico, cuyo número está en torno a los 100.000 (Expósito Hernández, 2005:26).

empírico Juan Ramón Jiménez al elevarlo, en unión con ella, a un ámbito de necesidad y eternidad.

Esta es la razón por la que las referencias autobiográficas son relativamente frecuentes en la escritura poética de Juan Ramón.<sup>20</sup> Así lo ha notado Mercedes Juliá, quien con respecto a *Espacio* afirma que “es un poema que arraigado en lo concreto alcanza el plano esencial” (Juliá, 1988: 16). Al mismo tiempo, también podemos observar referencias autobiográficas en otros textos, por ejemplo, en el siguiente poema de *Animal de fondo*:

#### CONCIENCIA HOY AZUL

(Dios está azul...  
Antes.)

Conciencia de hondo azul del día, hoy  
concentración de transparencia azul;  
mar que sube a mi mano a darme sed  
de mar y cielo en mar,  
en olas abrazantes, de sal viva.

Mañana de verdad en fondo de aire  
(cielo del agua fondo  
de otro vivir aún en inmanencia)  
explosión suficiente (nube, ola, espuma  
de ola y nube)  
para llevarme en cuerpo y alma  
al ámbito de todos los confines,  
a ser el yo que anhelo  
y a ser el tú que anhelas en mi anhelo.

Conciencia hoy de vasto azul,  
conciencia deseante y deseada,  
Dios hoy azul, azul, azul y más azul,  
igual que el Dios de mi Moguer azul,  
un día.

(Jiménez, 2005, I, 2: 1153).

Juan Ramón eleva su individualidad específica, afirmada por medio de la referencia a Moguer, a lo esencial gracias a su canto

<sup>20</sup> Esto se puede observar en multitud de poemas. Un ejemplo de *Platero y yo* es el texto LX, en el cual se identifica al yo lírico con Juan Ramón Jiménez. De la misma manera, el *Diario* establece un “pacto autobiográfico” (Lejeune), al firmar la nota introductoria con las iniciales J.R.J.

poético, a ese contacto con la “conciencia” y con el “dios deseado y deseante” que son espejo o doble del yo juanramoniano.<sup>21</sup> Una vez más, por tanto, comprobamos cómo un componente claro de *lo poético* en Juan Ramón es esa “ansia de eternidad” que es una constante a lo largo de toda su obra.<sup>22</sup>

Retomando la discusión inicial, es posible, por tanto, sostener que en la medida en que el texto en cuestión trate de esta elevación de lo contingente a lo esencial o de lo temporal a lo eterno, será, independientemente de si está compuesto en verso o en prosa, un texto poético. Para Juan Ramón la poesía debe ser vehículo de esa ascensión que menciona en la conferencia “La razón heroica”:

Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo, lo es primero por su espíritu, nunca por su materia artística o científica, ni por la materia que traiga entre sus manos, por sus materiales. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no en ascensión. Ascensión es el tiro propio del poeta. [...] Un poeta volcado al realismo sólo de nuestra vida cotidiana, sin ambiciones de cosas existentes o inexistentes pero creadas en su eléctrica clarividencia moral, sin realismo mágico, al menos, nunca puede ser nuevo. (“Actual es decir clásico; es decir, eterno”, dice un aforismo español.). (Jiménez, 1961: 118).

Como se desprende de esta cita, la figura del poeta es esencial para esta asociación de lo poético con lo eterno. La poesía es comprendida como un camino espiritual o como una vía de salvación que elevará al yo por encima de sí mismo para así conseguir su transfiguración de contingencia a necesidad. Se puede, por tanto, concluir que un criterio esencial para distinguir escritura poética y escritura no poética en la obra juanramoniana estriba en la naturaleza del emisor de la enunciación. Si el *yo* que enuncia el texto es un sujeto lírico generador de mundo, de estirpe romántica, nos encontraremos ante un texto poético. Por el contrario, si el emisor de la enunciación se puede identificar con la persona histórica Juan Ramón Jiménez sin que aparezca la intención de alcanzar el absoluto (si, por ejemplo, el texto critica a rivales literarios o comenta idiosincrasias culturales de las Américas), nos encontraremos ante un texto no poético.

<sup>21</sup> El concepto juanramoniano de *conciencia* ha sido analizado por, entre otros, Saz-Orozco (1966: 125 y ss. y 197 y ss.), Cardwell (1977: 37–44) y Blasco (1981: 239–43).

<sup>22</sup> Graciela Palau de Nemes (1971) ha notado esta “sed de ilusiones infinitas” como un continuo en la obra juanramoniana desde *Ninfeas* hasta *Animal de fondo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amigo, M<sup>a</sup> Luisa (2007), “Experiencia de la belleza en Juan Ramón: rasgos platónicos y superación del platonismo”, *Letras de Deusto*, 37, 114, pp. 59–90.
- Aullón de Haro, Pedro (1979), “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”, *Analecta Malacitana*, 2, pp. 109-136.
- Behler, Ernst (1989), *Unendliche Perfektibilität: Europäische Romantik und Französische Revolution*, Paderborn, F. Schöningh.
- (1993), *German Romantic Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Blasco Pascual, Francisco Javier (1981), *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Cardwell, Richard A. (1977), *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship, 1895–1900*, Berlin, Colloquium Verlag.
- (2005), “Juan Ramón Jiménez y el modernismo: una nueva visión de conjunto”, *Ínsula*, 705, pp. 9-12.
- Close, Anthony J. (2005), *La concepción romántica del "Quijote"* Barcelona, Crítica.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1956), *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Expósito Hernández, José Antonio (2005), “Problemas en la edición de la obra en verso de Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 705, pp. 23–27.
- Foucault, Michel, (1968), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores.
- Gómez Trueba, Teresa (1995), *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez: retratos, paisajes y recuerdos*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Guerrero Ruiz, Juan, (1998), *Juan Ramón de viva voz 1-2*, Valencia, Pre-Textos.
- Gullón, Ricardo (1958), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- (1981), “Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El «Diario de un poeta recién casado»”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 416-417, p. 5.

- Habermas, Jürgen (1989), *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus.
- (1990), *Pensamiento postmetafísico*. Madrid, Taurus.
- Hernández-Pacheco, Javier (1995), *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos.
- Jensen, Julio (2012), *The Poetry of Juan Ramón Jiménez. An Example of Modern Subjectivity*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Jiménez, Juan Ramón (1961), *El trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. Francisco Garfias, México, Aguilar.
- (2005), *Obra poética I (1-2) – II (3-4)*, ed. Javier Blasco & Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe.
- Jiménez Arribas, Carlos (2005), “Estudios sobre el poema en prosa”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 125-144.
- Juliá, Mercedes (1988), *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poema "Espacio"*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Kant, Immanuel (2005), *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, Madrid, Taurus.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París, Seuil.
- León Felipe, Benigno (1999), *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Tesis doctoral dirigida por Andrés Sánchez Robayna, Universidad de la Laguna, <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf> (2-1-2012).
- López Castro, Armando (1995), “Lo sacro en Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-40, pp. 23-42.
- López Estrada, Francisco (1974) *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2003), “Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez”, *Rhythmica*, 1, pp. 149-181.
- Martínez Torrón, Diego (2006), “El panteísmo de Juan Ramón. Poesía y Belleza en la obra juanramoniana”, en Diego Martínez Torrón (ed.), *Juan Ramón, Alberti: Dos poetas líricos*, Kassel, Reichenberger, pp. 1-162.
- Palau de Nemes, Graciela (1959), “Prosa prosaica y prosa poética en la obra de Juan Ramón Jiménez”, *PMLA*, 1, LXXIV, pp. 153-156.

- (1971), “Tres momentos del neomisticismo poético del ‘siglo modernista’: Darío, Jiménez y Paz”, *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, México, El Colegio de México, pp. 536–52.
- Paraíso de Leal, Isabel (1971), “El verso libre de Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*”, *Revista de Filología Española*, LIV, pp. 253-269.
- (1985), *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- (1991), “La germinal poética romántica de Juan Ramón Jiménez”, *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca, Rafael Alberti. XI Cursos de Verano, Seminario de Autores Andaluces “José Cadalso”*, San Roque, 1990, eds. R. Reyes Cano & M.J. Ramos Ortega, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 25-56.
- Predmore, Michael P. (1975), *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.
- Pujante, José David (1988), *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.
- Pujante Sánchez, José David (1990), “Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta (apuntes para una poética)”, *Epos, Revista de filología*, VI, pp. 263-278.
- Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Sanz Manzano, M<sup>a</sup> Ángeles (2003), *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. (Estudio de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*. Universidad de Alcalá, servicio de publicaciones.
- Saz-Orozco, Carlos del (1966), *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Razón y fe.
- Silver, Philip W. (2001) “Juan Ramón Jiménez and the Recovery of Romanticism” in *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, ed. J-F. Botrel, Y. Lissorgues, C. Maurer & L. Romero Tobar, Madrid, Gredos.
- Taylor, Charles (1985), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, MA., Harvard University Press.
- Urrutia (1981), “Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de «Platero y yo»”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, pp. 716-730.

- Valente, José Ángel (1971), “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo”, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, pp. 89-101.
- Xirau, Ramón (1980), *Dos poetas y lo sagrado*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.