

Estado de la publicación: El preprint no ha sido enviado para publicación

Juan Ramón Jiménez y la memoria del paisaje andaluz: la poesía desde el exilio

George Hamilton Pellegrini Ferreira

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15265>

Enviado en: 2026-03-02

Postado en: 2026-03-24 (versión 1)

(AAAA-MM-DD)

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LA MEMORIA DEL PAISAJE ANDALUZ: LA POESÍA DESDE EL EXILIO

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ AND THE MEMORY OF THE ANDALUSIAN
LANDSCAPE: POETRY FROM EXILE

George Hamilton Pellegrini Ferreira

Universidade Federal do Pará

Belém, Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-5301-8165>

Resumo.

O artigo examina a tradição da paisagem andaluza na literatura espanhola, detendo-se brevemente em Góngora, Bécquer e Machado para culminar em uma análise central da poética de Juan Ramón Jiménez. Se em Góngora a paisagem adquire densidade eufónica, em Bécquer configura-se como espaço sublime e dia-bólico, e em Machado como memória histórica e luto interior, em Juan Ramón ocorre um deslocamento decisivo: a paisagem deixa de ser mero enquadramento representacional para tornar-se estrutura constitutiva do sujeito poético. A partir da teoria do emplazamento e dos estudos sobre paisagem na literatura, este trabalho demonstra como o poeta moguerenho interioriza Moguer até transformá-la em filtro perceptivo universal. Em obras como *Diario de un poeta recién casado* e, sobretudo, *Espacio*, a paisagem manifesta-se como processo dinâmico, palimpséstico e metafísico, no qual memória, exílio e consciência se entrelaçam. O mar e o amarelo funcionam como eixos simbólicos que revelam uma percepção em que a paisagem não é descrita: encarna-se na palavra poética.

Palavras-chave: Literatura Espanhola; Juan Ramón Jiménez; Paisagem; Teoria do Emplazamento.

Resumen.

El artículo examina la tradición del paisaje andaluz en la literatura española, deteniéndose brevemente en Góngora, Bécquer y Machado para culminar en un análisis central de la poética de Juan Ramón Jiménez. Si en Góngora el paisaje adquire densidad eufónica y en Bécquer se configura como espacio sublime y dia-bólico, y en Machado como memoria histórica y duelo interior, en Juan Ramón se produce un desplazamiento decisivo: el paisaje deja de ser marco representacional para convertirse en estructura constitutiva del sujeto poético. Desde la teoría del emplazamiento y de los estudios sobre el paisaje en la literatura, este trabajo demuestra cómo el poeta moguereno interioriza Moguer.

Moguer hasta transformarlo en filtro perceptivo universal. En obras como *Diario de un poeta recién casado* y, sobre todo, *Espacio*, el paisaje se manifiesta como proceso dinámico, palimpsestico y metafísico, donde memoria, exilio y conciencia se entrelazan. El mar y el amarillo funcionan como ejes simbólicos que revelan una percepción, en la que el paisaje no se describe: se encarna en la palabra poética.

Palabras clave: Literatura Española, Juan Ramón Jiménez, Paisaje, Teoría del Emplazamiento.

Abstract.

This article examines the tradition of the Andalusian landscape in Spanish literature, briefly addressing Góngora, Bécquer, and Machado before culminating in a central analysis of Juan Ramón Jiménez's poetics. While in Góngora the landscape acquires ekphrastic density, in Bécquer it emerges as a sublime and dia-bolic space, and in Machado as historical memory and inner mourning, in Juan Ramón a decisive shift occurs: the landscape ceases to function as a representational frame and becomes a constitutive structure of the poetic subject. Drawing on emplacement theory and landscape studies in literature, this study demonstrates how the poet from Moguer internalizes Moguer to the point of transforming it into a universal perceptual filter. In works such as *Diario de un poeta recién casado* and, above all, *Espacio*, the landscape manifests itself as a dynamic, palimpsestic, and metaphysical process in which memory, exile, and consciousness intertwine. The sea and the color yellow function as symbolic axes that reveal a mode of perception in which the landscape is not described but embodied in poetic language.

Keywords: Spanish Literature; Juan Ramón Jiménez; Landscape; Emplacement Theory

1 ANDALUCÍA, TIERRA DE PAISAJEROS

A título de preámbulo serán destacados tres grandes andaluces, vinculados a movimientos literarios y generaciones distintas (Barroco, Romanticismo, Modernismo). Daremos un breve paseo por la maestría descriptiva de Luis de Góngora y Argote en su *Soledades*, pasando por el posromanticismo lúgubre de Gustavo Adolfo Bécquer, en *Leyendas*; por los paisajes de La Mancha filtrados por el prisma sevillano de Antonio Machado. Después de este breve paseo nos vamos a detener para un análisis más largo sobre el paisaje en la complejísima mirada *metaemplazante* de Juan Ramón Jiménez.

El paisaje aparece en Luis de Góngora como proceso aparentemente *ecfrástico*. Su mirada al horizonte es mirada pictórica, pero con la realidad ampliada que no consigue la pintura. *Soledades* es un larguísimo poema inconcluso, prueba de que su autor hace parte de esos creadores que se aventuran por los senderos de lo inabarcable —como Fernando Pessoa, Robert Musil, Gustave Flaubert, Emilio Gadda entre otros—. Fue escrito en 1613

con la intención de estructurarse en cuatro partes, todas ellas vinculadas al paisaje: Soledad de los campos, de las riberas, de las selvas y del yermo. Del proyecto solo la primera parte fue concluida y la segunda se quedó sin finalizar. Y es justamente en el inicio de la segunda parte donde el escritor cordobés crea una impresionante metáfora para representar en encuentro del río con el mar:

Éntrase el mar por un arroyo breve / que a recibirlo con sediento paso / de su roca natal se precipita, / y mucha sal no sólo en poco vaso, / mas su ruina bebe, / y su fin (cristalina mariposa, / no alada, sino ondosa) / en el farol de Tetis solicita. / Muros desmantelando pues de arena, / Centauro ya espumoso el Océano, / medio mar, medio ría, / dos veces huella la campaña al día, / escalar pretendiendo el monte en vano, / de quien es dulce vena / la tarde ya torrente / arrepentido, y aun retrocediente (Góngora, 1982, p. 121),

El “centauro espumoso” es ese choque criollizante (Glissant, 2006) donde el río ya no es río ni el mar, mar. Es un híbrido, como lo es el centauro, y hace espuma como el caballo en fatiga, como las cosas revueltas. Espuma como lucha, trabajo, resultado de un contacto que transgrede y transforma. Es también choque criollizante del lenguaje, pues, como bien afirma Mercedes Blanco (1996), el poema carece de narrativa, tampoco prepara un escenario de *locus amoenus* para el desarrollo de alguna escena mitológica. Como si el poeta quisiera representar únicamente el paisaje quitando el mito, pero no el aura mitológica. “[...] queda la armonía y un entorno montaraz verosímil y de la presencia humana, en suma, el paisaje ideal no ya como fondo y marco de una historia, sino como motriz de la que podría emerger una historia” (Blanco, 1996, p. 268).

Otro andaluz que se destaca de entre esa constelación de escritores oriundos de tan escueta geografía es Gustavo Adolfo Bécquer. Escritor sevillano que tuvo una vida muy breve —se murió cuando apenas cruzaba la frontera de los 30 años—, victimado por la todavía mortífera tuberculosis del siglo XIX. Sus obras hacen parte del imaginario universal, particularmente sus *Rimas* y *Leyendas*. Su literatura transita entre el posromanticismo y los preludios del realismo. Aunque el paisaje se presenta en su obra con las más variadas facetas, es el paisaje oscuro, día-bólico (Boff, 1989), sublime, que se destaca, principalmente, en su producción en prosa.

En “Los ojos verdes” —relato fantástico que integra las *Leyendas*, publicado en 1861— el paisaje es cómplice de la belleza mortífera de una *náyade* (ninfa que habita los ríos, arroyos y lagunas). El paisaje es sublime porque sobrepasa la capacidad del personaje en captarlo en su totalidad. Es un paisaje más allá de lo visible, es paisaje inabarcable que guarda otros paisajes sumergidos solo perceptibles a través de sus

despliegues: “Todo allí es grande”, confiesa Fernando de Argensola a su montero Iñigo. Se refiere a la fuente de los Álamos, misterioso paisaje que guarda los peligros encantados de las deidades guardianas de aquellos parajes. Como las *yaras*, de los ríos amazónicos o *Huwawa*, del bosque de los Cedros en el poema de Gilgamesh, los ojos verdes ocultos en el paisaje becqueriano es invitación para la perdición y la muerte:

La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parecen que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre (Bécquer, 1983, p. 80).

El relato narra una persecución a un ciervo herido por el protagonista. Al llegar a un punto del bosque, el montero impide que su señor pase de aquella frontera imaginaria, límite entre la realidad y el sobrenatural. La fuente de los Álamos es el emplazamiento (Medel, 2003) de lo maravilloso, luego, prohibido para los lugareños que respetan y temen lo que por el discurso se ha transformado en leyenda. Cruzado el umbral entre lo real y lo maravilloso, Fernando toma la única decisión posible fuera continuo emplazarse/desplazarse /reemplazarse: la anulación de la existencia, el des-emplazarse (Medel, 2003): “[...] dio un paso hacia ella [...] y sintió unos brazos [...] que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve [...] y perdió pie, y calló al agua con un rumor sordo y lúgubre” (Bécquer, 1983, p. 80).

En nuestro breve repaso sobre el paisaje andaluz —antes de detenernos en la mirada juanramoniana— destacamos otro sevillano universal: Antonio Machado. Vinculado, entre otros movimientos, al grupo de 98, donde la España pintoresca es una de las características principales, Antonio Machado tiene en el paisaje uno de sus temas recurrentes. En *Campos de Castilla*, los binomios esplendor/decadencia, pasado/presente y principalmente su dolor por la pérdida de su joven esposa Leonor Izquierdo son elementos que emplazan el discurso y el poeta. Da cuenta de una realidad y reivindica una conciencia a partir del paisaje visible y del paisaje interior.

Emplazado en Baeza después de larga estancia en tierras de Castilla, el paisaje de la memoria es el recuerdo melancólico y funesto. Encinares raídos, cierros de plomo, las ramas de los árboles tienen la apariencia de la muerte. El Duero toma forma de arma, arqueado como una ballesta, listo para matar. El poeta, como los olivares llenos de polvo, camina como si muerto estuviera:

Allá, en las tierras altas, / por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria, entre plumizos cerros / y manchas de ráidos encinares, / mi corazón está vagando, en sueños... / ¿No ves, Leonor, los álamos del río / con sus ramajes yertos? / Mira el Moncayo azul y blanco; dame / tu mano y paseemos. / Por estos campos de la tierra mía, / bordados de olivares polvorientos, / voy caminando solo, / triste, cansado, pensativo y viejo (Machado, 1964, p. 72).

La muerte de otro ente querido es reflejada, a través del paisaje, en unos versos desgarradores y de honda tristeza. Antonio Machado traslada al paisaje el ideal educativo de Francisco Ginés de los Ríos —a quien consideraba su maestro por excelencia. El poeta, con el corazón roto por la muerte de este que soñó una España justa y igualitaria, pide que lo sepulten en la sierra de Guadarrama. El paisaje es, así, el lugar de descanso para el alma. Es donde soñó el educador que difundía el ideal krausista otra forma de mirar, usar y sentir la montaña. Síntesis de una esperanza de sociedad que camina hacia la luz del conocimiento y del respeto a la naturaleza.

[...] ¡Oh, sí!, llevad, amigos, / su cuerpo a la montaña, / a los azules montes / del ancho Guadarrama. / Allí hay barrancos hondos / de pinos verdes donde el viento canta. / Su corazón repose / bajo una encina casta, / en tierra de tomillos, donde juegan / mariposas doradas... // Allí el maestro un día / soñaba un nuevo florecer de España. (Machado, 1995, p. 88).

2 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: EL PAISAJE COMO ESPEJO

Juan Ramón Jiménez es una fuente inagotable de complejidades. Estudiar su obra es bucear en el mar de Moguer que se fusiona con otros mares, que se multiplican en capas infinitas. Tanto su estilo, su proceso creativo o las figuras metafóricas que evoca son redes que se interconectan en constantes emplazamientos (Medel, 2003). Es poeta de espejos, de colores, de paisajes. El paisaje que en un momento puede ser *sim-bólico*, en otro se convierte en *dia-bólico*, valiéndome aquí de estos dos binomios desarrollados por Leonardo Boff (1998). Su amarillo andaluz va a conectarse con el amarillo grapiúna de Jorge Amado; los ladridos de los perros de Moguer van a conectarse con los cantos de gallos del Pernambuco cabralino. Pero, más que todo, Juan Ramón Jiménez es el poeta de los filtros, como se mirara el paisaje a través del espejo, el poeta moguereno pone capas con los colores andaluces a lo aprehendido por sus sentidos. Luego, el paisaje para él es mirada bajo pliegues, es búsqueda de la esencia, como bien señala Claudio Guillén (1989):

En Juan Ramón (como en Latinoamérica Herrera y Reissig, Lugones, João Cabral de Melo Neto) no se busca el detalle descriptivo, la mera experiencia visual del paisaje a lo lejos, en su apariencia y su otredad, sino su centralidad, su sentido compartido, su verdad consustancial. Se piensa la naturaleza, sí, pero cualitativamente y en profundidad. (Guillén, 1989, p. 97)

Para Manuel Ángel Vázquez Medel (Medel, 2005, p. 210), Juan Ramón Jiménez sería inexplicable si se lo quita del entorno natural. El paisaje rural imprime profunda huella en la escritura del poeta, pero también los jardines (esas miniaturas de paisajes, esos intentos de traer el paisaje para el hogar) recreados a través de lo lírico y de lo ficcional.

En constante mutación, como el propio paisaje, el poeta moguerense es este palimpsesto que transforma, rediseña, pone capas a sus poemas transformando su práctica como la misma metáfora del paisaje. Su poética se reconfigura, como si se quitara un bosque del paisaje y en ese espacio vacío (des-emplazado) emplazara un páramo, porque, como dice Vázquez Medel (2003), todo des-emplazamiento conlleva un re-emplazamiento.

Es el propio Manuel Ángel Vázquez Medel (2005) que en su texto “Claves estilísticas para el estudio del proceso creativo juanramoniano” —que integra el libro *El Poema Único: estudios sobre Juan Ramón Jiménez*— nos explicita esta escritura “palimpsestica” del poeta andaluz. Vale resaltar que algunos estudiosos de la obra de Juan Ramón Jiménez afirman que es imposible conocer toda su producción y que, además, hay que considerar el desorden como aspecto necesario para el estudio de su obra. Afirmación que contesta categóricamente Manuel Ángel, que parte justamente de la ordenación como premisa indispensable.

La resolución del problema textual que encierra la producción juanramoniana (...) es, metodológicamente, previa a la interpretación u al análisis crítico. Sin embargo, no queda en el “umbral” de la investigación literaria, sino que accede a su interior y se instaura a la vez como tema y perspectiva. Por ello, cualquier intento de periodización y de formulación de la progresividad estética juanramoniana queda incompleto si no atiende a las continuas “revivificaciones”, de mayor o menor intensidad u alcance a partir de 1916, pero en absoluto ausentes desde el comienzo de su escritura poética (Medel, 2005, p. 67).

Juan Ramón lleva dentro su paisaje moguerense, los parajes extranjeros descritos en sus obras siempre llevan los tintes cargados de su geografía andaluza. Los colores capturados por su mirada de niño se quedan grabada en su memoria y esparciendo y contaminando de “Moguer” los paisajes del mundo.

«Y para recordar porqué he vivido», vengo a tí, río Hudson de mi mar. «Dulce como esta luz era el amor...» «Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia.»

Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con sol dentro (Jiménez, 1982, p. 31).

A diferencia de João Cabral de Melo Neto que transforma su discurso cuando inmerso en el paisaje andaluz, Juan Ramón no transforma su discurso adaptándolo al paisaje, al revés, los paisajes de partida, de su Andalucía, es que va a transformar los paisajes de llegada. Así, cuando describe los paisajes extranjeros derrama sobre ellos toda la atmósfera y colores de su tierra natal: “Para mí todos es como un Moguer grande y avasallador”.

Su espacio, su origen, su tierra. Andalucía, Huelva, Moguer. Juan Ramón se posiciona desde las afueras, desde la otredad, para cantar un paisaje suyo. Como Lorca que posiciona su yo poético sobre una jaca negra bajo una luna roja para describir las torres de la ciudad inalcanzable: “*Córdoba, lejana y sola*”, el poeta moguerense desde un lugar imaginario, canta el paisaje nocturno bajo una luna de plata. “¡Los álamos de plata / Huelva lejana y rosa! / ¡Sobre el mar, por la Rábida, / en la gris perla húmeda / del cielo, aún con la noche / fría tras su alba cruda / —horizonte de pino! —, / ¡fría tras su alba blanca, / la deslumbrada luna! (Jiménez, 1986, p. 324)”

2.1 EL MAR COMO PAISAJE OMNIPRESENTE

El mar es paisaje perene en la poética juanramoniana. Aunque el bosque y el río se manifiesten frecuentemente en sus escritos en verso y prosa, como aquel arroyo que corre indiferente a la carbonerilla quemada, o los eucaliptos que lloran en empatía con el perro muerto al sol del mediodía, es el mar quien se impone como paisaje omnipresente. Incluso cuando no es visible, aparece bajo pliegues a través del viento: “El claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas. (...) Toda la tarde es ya viento marino.” (Jiménez, 1985, p. 74); como repetición a través de un espejo: “El espejo inclinado repite la bahía / donde el sol del poniente va quemando sus rosas, / y pone un fondo de cambiante alegoría / a la morenez cálida de tus carnes lustrosas” (Jiménez, 1998, p. 201); o como metáfora de la soledad y de la añoranza. En Diario de un poeta recién casado, la melancolía condensa el mar en el espacio del corazón, a la vez que expande el corazón hasta abarcar el mar: “No sé si el mar es, hoy [...] /mi corazón; si mi corazón, hoy [...] es el mar. / Entran, salen / uno de otro, plenos e infinitos,

/ como dos todos únicos. / A veces, me ahoga el mar el corazón, / hasta los cielos mismos.
/ Mi corazón ahoga el mar, a veces, / Hasta los mismos cielos” (Jiménez, 1917, p. 190).

Pocos años antes de morir, Juan Ramón Jiménez publica *Espacio*, este poema libre, poema proceso o “lo que queda”, como dice el propio Juan Ramón en carta a Luis Cernuda. Quizás sea el más cercano ejercicio de creación del paisaje mismo. Un espacio-paisaje donde los elementos se van componiendo armónicamente sin la interferencia racional (como se conscientemente hiciera el uso de una génesis fenomenológica, dejando de lado los presupuestos técnicos y estilísticos) del poeta. Si pensamos un paisaje *in visu* (Roger, 2007), los elementos se van ajustando, redimensionándose, hasta quedarnos con la imagen aproximada de lo representado. *Espacio* es la metáfora misma de un paisaje recreado o imaginado. Las referencias directas al paisaje aparecen fluidamente como los propios sentimientos derramados sobre el papel. Se mezclan y se entrelazan con las imágenes producidas y representadas en la construcción del poema. “No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido (Jiménez, 1982, p. 9)”.

Ya nos advierte Manuel Ángel Vázquez Medel que *Espacio* fue gestado en una geografía otra, des-emplazado el poeta de su lugar de origen, exiliado físicamente pero no solo eso:

Espacio se gestó también desde el otro costado de la vida y la muerte, desde los afueras del límite de la palabra, Y por ello mantendrá siempre la tensión de lo más noble, lo más alto, lo más profundo de lo humano. Es verdaderamente un monumento privilegiado y un monumento de la conciencia poética moderna. Pero, incluso trascendiendo el tiempo, un monumento de la expresión de lo radical humano en la palabra creadora (Medel, 2009, p. 63).

En su raudal de imágenes el poeta abre espacio para que pase experiencias y recuerdos, intertextos y autocitas donde se puede entrever las varias edades del poeta (al rescatar el Juan Ramón del Diario de un poeta recién casado, por ejemplo). Algunos homenajes declarados, como al poeta François Villon: “¡Pobre del hombre si la mujer oliera, supiera siempre a rosa! ¡Qué dulce la mujer normal, qué tierna, qué suave (Villon), qué forma de las formas [...] (Jiménez, 1982, p. 15)”;

o al poeta irlandés William Butler Yeats: “Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), «amor en el lugar del escremento». ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere? (Jiménez, 1982, p. 13)”. Pero cómo no recordar el alma metafísica del Caeiro pessoano en esta frase que principia el libro: “Los dioses no tuvieron más sustancia que

la que tengo yo.” Quizás más que citas o intertextos son ecos que el poema absorbe de los textos y figuras que el poeta admira. En uno de sus últimos poemas, el poeta confiesa: “[...] Dame toda la pena / que hubieran ellos de sentir. / Yo solo, / quiero sentir la pena / de los otros [...] (Jiménez, 2006)”.

La construcción fluida del poema encadena palabras que remiten a paisajes semejantes, como se quisiera construirlos como un pintor: “Éden, oasis, paraíso, cielo” (Jiménez, 1982, p. 114), como si el paisaje imposible pudiese encontrar representación en algún término que aisladamente no guardase su totalidad.

Es escritura fluida como algunos elementos del paisaje que, aunque aparentemente lo congelemos en una tomada estética, está el río que corre, el viento que mueve los árboles, la luz que cambia al desplazar del sol y de la luna, el agua interferida de gravedad, las mareas. Espacio es transformación permanente, heraclitiano, donde todo lo sustancial cambia y, como dice Manuel Ángel Vázquez Medel (2009), de alguna manera lo esencial se queda.

[...] Nos encontramos ante una visión metafísica de la escritura poética —Juan Ramón diría que su *Diario* tiene una “metafísica que participa de estética”—. Metafísica, porque nuestro poeta piensa que hay una “realidad invisible” (título de otra de sus obras): algo que no percibimos con los ojos del cuerpo, pero que late y da sentido a la realidad. Por ello, la realidad manifestada en la multiplicad del mundo de las formas ha de ser trascendida hacia la esencia, lo que no tiene forma, lo que no tiene molde. Pero, —¡atención!— la metafísica juanramoniana no prescinde del mundo físico: parte de él, es inmanente en su arranque (y por ello llena de colores de olores, de rumores) y trascendente en sus consecuencias y hallazgos. [...] el ser humano es criatura de fronteras: su razón es fronteriza y su única posible lógica es lógica del límite, ese límite que ha explorado Juan Ramón, como pocos lo han hecho, en su poema *Espacio* (Medel, 2009, p. 65).

A veces, el paisaje marino es tomado por una luz que es, a la vez, sobrenatural y física, lo real es único y múltiple, en un juego de fusiones, de pliegues, multidimensional: “[...] Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella” (Jiménez, 1982, p. 11).

La construcción del fragmento a continuación se acerca conscientemente a la pintura, donde el bosque es el protagonista. No podemos olvidar que la pintura estuvo muy presente en las pretensiones del poeta cuando joven. La descripción se da en un movimiento de ida y venida, como si el poeta entrara y saliera del paisaje. A veces emplazado desde el interior, a veces desde la otredad, donde se puede vislumbrar un paisaje de campo, precisamente de Fuentepiña, que coincidentemente está registrado

también en una de sus primeras pinturas (“Casa de Fuentepiña”). El poeta llega a afirmar que escribe como se pinta: “Escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad” (Jiménez, 1990, p. 306).

Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, como colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melenas, e medrosos, extraños ondeajes, y entre ellos, por la sombra baja, honda, venía el rico olor del azahar de las tierras naranjas, grito ardiente con grillos blancos de muchachas y niños. ¡Un árbol paternal, de vez e cuando, junto a una casa, sola en un desierto (seco y lleno de cuervo aquel tronco huero, gris, lacio, a la salida del verdor profuso, con aquel cuervo muerto, suspendido por una pluma de una astilla, y los cuervos aún vivos posados ante él, sin atreverse a picotearlo, serios). (Jiménez, 1982, p. 16)

2.2 LOS PAISAJES SUPERPUESTOS

En el “Fragmento tercero” el poeta andaluz construye un juego de espejos donde los paisajes de Miami y Sitges se superponen. Como láminas transparentes, una sobre la otra, el mar mediterráneo es mar de la Florida, mar re-emplazado en el espacio, mar desplazado en el tiempo (Medel, 2003): “«Y para recordar porqué he venido», estoy diciendo yo. «Y para recordar porqué he nacido», conté yo un poco antes, ya por La Florida. «Y para recordar porqué he vivido», vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo” (Jiménez, 1982, p. 36). Dos mares se superponen, dos paisajes se conectan como una mirada al *aleph* borgiano, donde dos plazas y dos plazos se realizan bajo la pluma maestra de poeta andaluz. Aquí se superponen dos lugares, dos tiempos, dos lenguas:

¡Mi presentimiento! Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. [...] ¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España (Jiménez, 1982, p. 37).

En el siguiente fragmento se establece la “trayección” (Berque, 2009), neologismo creado por Agustín Berque que es la percepción de un paisaje desde/a partir de otro. En el idioma japonés está la palabra *mitate*, que significa “ver en tanto que”. El poeta ve las marismas de La Florida en cuanto las marismas de Moguer. Al hablar las estrellas del cielo americano hace con que la “trayección”, el ir y venir entre estos dos paisajes, se

establezca. Las estrellas de esta marisma son las garzas de aquella. Los paisajes separados en el espacio se juntan en el tiempo del poema.

En noches de excursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas, en sus congregaciones palpitantes de las marismas de lo inmenso azul, como a las garzas blancas de Moguer, en sus congregaciones palpitantes por las marismas de lo verde inmenso. ¿No eran espejos que guardaban vivos, para mi paso por debajo de ellas, blancos espejos de alas blancas, los ecos de las garzas de Moguer? Hablaban, yo lo oí, como nosotros. Esto era en las marismas de La Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo (Jiménez, 1982, p. 52).

Juan Ramón frecuentemente utiliza la sinestesia en sus poemas, para superponer paisajes andaluces a los paisajes americanos. Un perro que ladra evoca a otros perros que evoca a otros lugares. El perro que ladra en Coral Cables trae las visiones de Moguer, de Sevilla, de Madrid. El ladrido de perro borra el espacio y el tiempo, el sonido de aquí es y no es el sonido de allá.

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Cables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye; y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; y alrededor, después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si dejáramos serlo. Y si dormimos, qué abandonada queda la otra realidad (Jiménez, 1982, p. 121).

El sim-bólico y el dia-bólico se presentan en los paisajes juanramonianos a través de la empatía o de la indiferencia. Leonardo Boff (1998) hace una interesante dicotomía entre el simbólico y el diabólico como representación de los opuestos. La naturaleza guarda estas dos realidades, presentándose como armónica, matemática y perfecta en toda su esencia, pero tanto el reino vegetal como el animal pueden ser competitivos, implacables y terribles si contemplados desde otra mirada.

En Juan Ramón Jiménez la representación de estos dos opuestos se dan frecuentemente. El mismo mar que se presenta sim-bólico en unos momentos puede ser dia-bólico en otros, o plegarse uno sobre el otro en una des-harmonía. En *Monotonía*, poema que aparece en *Diario de un Poeta Recién casado*, el mar provoca un sentimiento dia-bólico, de hondo pesar y tristeza. El poema se alterna entre el estado del alma del poeta y el paisaje percibido:

El mar de olas de zinc y espumas / de cal, nos sitia / con su inmensa desolación. / Todo está igual —al norte, / al sur, al este, al oeste, cielo y agua—, / gris y duro, / seco y blanco. / ¡Nunca un bostezo / mayor ha abierto de este modo el mundo! / Las horas son de igual

medida / que todo el mar y todo el cielo / gris y blanco, seco y duro; / cada una es un mar, y gris y seco, / y un cielo, y duro y blanco. / ¡No es posible salir de este castillo / abatido del ánimo! / Hacia cualquier parte —al oeste, / al sur, al este, al norte—, / un mar de zinc y yeso, / un cielo igual que el mar, de yeso y zinc, / —ingastables tesoros de tristeza—, / sin naciente ni ocaso... (Jiménez, 1917, p. 45)

En otro poema del mismo libro, escrito en prosa y dedicado al pintor valenciano Joaquín Sorrola, el mar que se presenta es luminoso y alegre. Las descripciones son casi como las los paisajes marinos de unos de los maestros de paisaje en la pintura, Joseph Mallord William Turner, nombrado directamente en el texto. El cielo, el mar, la luminosidad del crepúsculo, todo es armonía caprichosa y resplandeciente, es sim-bólico. Su mirada es mirada contaminada por los colores y técnica de este pintor inglés vinculado al romanticismo. Por un lado, el cielo se va graduando por el crepúsculo, se diviniza: “[...] El cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo solamente, sin llegar al amarillo.” Por otro lado la parte líquida del paisaje también se metamorfosea y se intensifica en su *liquecencia* : “Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más fluido, se levanta el cielo, él se baja, más líquido [...]” (Jiménez, 1917, p. 66). Al final del poema, con la llegada de la noche, el discurso va ganando tonos melancólicos, se va dia-bolizando. La escena se va descoloriendo, perdiendo la nitidez y fuerza que en algunas horas antes era la plenitud de lo bello “[...] ¡Nunca una tarde se ha apagado tanto! El cielo baja de nuevo y el mar sube, y nos deja tan pequeños como el día. Otra vez la angustia por el horario, la niebla, la nariz fría, el poco trecho, el menos... [...]” (Jiménez, 1917, p. 68). El estado sim-bólico del paisaje te lleva a trascender la realidad, te mitiga el posible malestar de un emplazamiento. El dia-bólico te devuelve a la realidad, al peso de sus límites.

El discurso metalingüístico revela que el poeta escribe como si pintara, como se el cambio de luminosidad se le bloqueara la pena/pincel, el poema/pintura, se le quitara el “don” de la creación:

[...]Volvemos a no llegar nunca, a empujar las horas con la imaginación, navegando a un tiempo, en dos barcos, a maldecir del mar igual, aburrido, soso, el eterno mármol negro veteado de blanco, ¡sí, mármol!, a un lado y otro del barco pesado, del oso este maloliente... El papel se me cae... Ya no sé escribir... (Jiménez, 1917, p. 68).

El binomio sim-bólico/dia-bólico se va a manifestar también en el paisaje de *Platero y yo* y en *La carbonilla quemada* a través de la empatía en uno y la indiferencia en el otro. Dos escenas muy tristes en donde el emplazamiento interfiere para intensificar la atmósfera de la brutalidad, dureza y violencia de lo cotidiano. Aunque el acto de lo policía en *El perro sarnoso* sea cruel y deshumano, la empatía del paisaje con el perro es

sim-bólica, de acercamiento y complicidad. En la *Carbonerilla quemada*, el paisaje ejerce el papel dia-bólico, de indiferencia y distancia al dolor físico de la niña y al dolor psicológico de la madre. El dios panteísta, el dios paisaje, no siente el dolor del mundo:

En la siesta de julio, ascua violenta y ciega, / prendió el horno las ropas de la niña. La arena / quemaba cual con fiebre; dolían las cigarras; / el cielo era igual que de plata calcinada. / ...Con la tarde, volvió —¡anda, potro!— la madre. / El pinar se reía. El cielo era de esmalte / violeta. La brisa renovaba la vida... / La niña, rosa y negra, moría en carne viva. / Todo le lastimaba. El roce de los besos, / el roce de los ojos, el aire alegre y bello: / —“*Mare, me jeché arena sobre la quemáira. / Te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca / ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían, / mare, y yo te yamaba, y tú nunca benía!*” / Por el camino —¡largo!—, sobre el potrillo rojo, / murió la niña. Abiertos, espantados, sus ojos / eran como raíces secas de las estrellas. / La brisa jugueteaba, ensombrecida y fresca. / Corría el agua por el lado del camino. / Ondulaba la yerba. Trotaban los pollinos, / oyendo ya los gritos de los niños del pueblo... / Dios estaba bañándose en su azul de luceros (Jiménez, 1970, p. 163).

En el capítulo XXVII de *Platero y yo*, un perro callejero que sufre los malos tratos del mundo, resabiado de golpes y gritos de los humanos y, además, de los propios perros, era figura cotidiana en la casa del huerto. El dia-bólico se presenta en la falta de empatía del guardia que le dispara con una escopeta cargando todo el escenario con el horror de la violencia, de la maldad y de la muerte. Pero el paisaje, junto con todos los otros elementos del escenario, se solidarizan con el perro, haciendo con que el sim-bólico se manifieste en comunión con el perro muerto:

[...] Un velo parecía enlutecer el sol; un velo grande, como el velo pequeñito que nubló el ojo sano del perro asesinado. Abatidos por el viento del mar, los eucaliptos lloraban, más recientes cada vez hacia la tormenta, en el hondo silencio aplastante que la siesta tendía por el campo aún de oro, sobre el perro muerto (Jiménez, 1985, p. 68).

2.3 EL AMARILLO COMO FILTRO DE LA MIRADA.

El amarillo se impone en cuanto color y atmósfera en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Este color tan despreciado en la historia, asociado a herejes, prostitutas y traidores. Es el color con que Giotto di Bondone, pinta la capa de Judas en unos de los frescos de la *Cappella degli Scrovegni*, en Padua. Está asociado a la codicia, por el oro; a las enfermedades, por la fiebre amarilla. Pero también a la ceguera. Jorge Luis Borges, en el relato “El otro”, que inicia los relatos de “El libro de arena”, asocia el amarillo a la pérdida de la visión. En un banco de plaza se encuentran los dos Borges: el anciano de Cambridge y el joven de Ginebra, emplazados en el espacio, pero des-emplazados en el tiempo (Medel, 2003). Cuando el anciano, al final del diálogo, le comenta que le vienen a buscar, el joven Borges se sorprende: “—¿A buscarlo? [...] —Sí. Cuando alcances mi

edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano” (Borges, 1989, p. 14). Para Borges, la ceguera gradual es un paisaje amarillo y crepuscular.

El paisaje andaluz pintado de amarillo va a encontrar eco al otro lado del atlántico, en la región grapiúna, donde Jorge Amado, como se abriese un paréntesis en su prosa morena, poetiza el amarillo del bosque de cacao. En los dos hay una clara contaminación de la luz del sol en los seres y cosas que toca o refleja. Las cosas y seres como espejo del color emanado por la estrella:

Os cacauzeiros se fecham em folhas grandes que o sol amarelece. Os galhos se procuram e se abraçam no ar, parecem uma árvore subindo e descendo o morro, a sombra de topázio se sucedendo por centenas e centenas de metros. Tudo nas roças de cacau é em tonalidades amarelas, onde, por vezes, o verde rebenta violento. De um amarelo alourado são as minúsculas formigas pixixicas que cobrem as folhas dos cacauzeiros e destroem a praga que ameaça o fruto. De um amarelo desmaiado se vestem as flores e as folhas novas que o sol pontilha de amarelo queimado (Amado, 1992, p. 124).

Los árboles se fusionan en abrazo, o en rizoma, formando desde la mirada de lejos la imagen de un árbol/cierro, árbol/montaña, árbol/paisaje. El breve elogio al amarillo de los bosques de cacao deja aparecer, por entre la maravilla y el deleite visual, la serpiente: “*A papa-pinto desperta, estira seu dorso cor de gema de ovo, parece uma vara de metal que fosse flexível*” (Amado, 1992, p. 124). Hay amenaza y peligro bajo el mimetismo amarillento de la culebra; también la condición y características de los hombres que trabajan para los terratenientes: “*E até a terra, barro que o verão transformou em poeira, tem um vago tom amarelo, que se prende e colore as pernas nuas dos negros e dos mulatos que trabalham na poda dos cacauzeiros*” (Amado, 1992, p. 124).

En Juan Ramón Jiménez el amarillo es el sol andaluz que, como el mar, es presencia constante en toda su producción: En el poema Primavera Amarilla la alegría y la tristeza están bañadas por la luz omnipresente del sol:

Abril venía, lleno / todo de flores amarillas: / amarillo el arroyo, / amarillo el vallado, / la colina, / el cementerio de los niños, / el huerto aquel, donde el amor vivía. // El sol unguía de amarillo el mundo, / con sus luces caídas; / ¡ay, por los lirios áureos, / el agua de oro, tibia; / las amarillas mariposas / sobre las rosas amarillas! / Guirnaldas amarillas / escalaban los árboles; / ¡el día era una gracia perfumada de oro, / en un dorado despertar de vida! / Entre los huesos de los muertos / abría Dios sus manos amarillas (Jiménez, 1998, p. 87).

La belleza amena de las flores, del vallado, de la colina se chocan con lo sublime del cementerio y del huerto donde ya no existe el amor. Este día lleno de gracia y de

olores guarda en peso de los huesos de los niños muertos. El *locus amoenus* y el *locus horribilis* se solapan en más un juego de superposiciones de poeta andaluz.

A modo de comparación entre Juan Ramón y Jorge Amado, el sol andaluz se hermana con el sol grapiúna en una paradoja amarilla. “El sol unjía de amarillo el mundo / con sus luces caídas” (Jiménez, 1998, p. 87), dice Juan Ramón en el poema Primavera amarilla, que luego modifica para Sus manos amarillas, en su proceso de constante reconstrucción. Jorge Amado dice, en São Jorge dos Ilhéus: “*Caem gotas de sol através dos cacauzeiros. Vão rebentar em raios no chão, quando batem nas poças de água lhe dão um colorido de rosa-chá. [...] Há todos os tons de amarelos na tranqüilidade da manhã nas roças de cacau*” (Amado, 1992, p. 124). Es el sol que, a través de su amarillo, enseña la belleza, la amenaza, la desigualdad y la muerte. Tanto en el escritor grapiúna cuanto en el poeta andaluz el amarillo va a cargar con el peso de su historia. Aunque en la mayor parte del discurso lo que se resalte es la luminosidad, el brillo y la belleza del color, en el trasfondo se deja evidente su herencia nefasta.

A modo de cierre, puede afirmarse que la poética juanramoniana del paisaje revela una concepción radicalmente dinámica del espacio literario. El paisaje deja de ser fondo descriptivo o marco escenográfico para convertirse en instancia constitutiva del sujeto poético. No se trata, en Juan Ramón Jiménez, de representar la naturaleza, sino de pensarla cualitativamente, atravesarla metafísicamente y reconstruirla como espejo de conciencia.

Desde Góngora hasta Machado, el recorrido andaluz aquí propuesto muestra que el paisaje ha sido motor, no mero acompañamiento, del discurso lírico. Sin embargo, en Juan Ramón se produce un desplazamiento decisivo: el paisaje ya no es únicamente objeto de contemplación ni escenario simbólico de estados anímicos, sino espacio de superposición, de re-emplazamiento constante. El poeta exiliado no pierde su paisaje originario; lo interioriza hasta convertirlo en filtro perceptivo universal. Moguer se proyecta sobre Nueva York, Sitges dialoga con Miami, el Atlántico se espeja en el Mediterráneo. La memoria no reconstruye el paisaje: lo re-crea en acto, lo actualiza en cada enunciación.

Espacio constituye, en este sentido, la culminación de una escritura que asume su carácter procesual y palimpséstico. Allí el paisaje se vuelve flujo heraclíteo: las imágenes se encadenan como mareas, los elementos naturales se funden en una unidad dinámica donde lo físico y lo metafísico coexisten sin escisión. La realidad invisible —esa sustancia esencial que late bajo la forma— no anula lo sensible; lo intensifica. La palabra poética

deviene así lugar de tránsito entre lo inmanente y lo trascendente, entre el límite y su superación. Asimismo, la categoría cromática del amarillo, entendida como atmósfera y como memoria lumínica, confirma que el paisaje juanramoniano es también una fenomenología de la percepción. El color no es simple adjetivación, sino vibración ontológica que tiñe el mundo y al sujeto que lo mira. Bajo esa luz, el sim-bólico y el dia-bólico se solapan, el *locus amoenus* y el *locus horribilis* se interpenetran, revelando que toda experiencia paisajística implica una tensión constitutiva entre armonía y desgarramiento.

El paisaje juanramoniano aparece en sus escritos como el paisaje en la naturaleza misma. Natural, fluido, sin más técnicas o estrategias que el propio discurrir del pensamiento. Su profunda sensibilidad para captar la belleza del entorno real y del espacio recordado le coloca entre los pocos escritores que traspasa los límites de la palabra escrita, haciendo con que la percepción del lector a través de sus filtros, sea una experiencia trascendente y reveladora. El paisaje juanramoniano no está allí: el paisaje “es”.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- BLANCO, Mercedes. Lienzo de Flandes: las soledades y el paisaje pictórico. In: *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo De Oro (AISO)*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1996. p. 266-274.
- BOFF, Leonardo. *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- GLISSANT, Edouard. *Tratado Del Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre, 2006.
- GUILLÉN, Claudio. Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 77-92, 1992.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. John Beverley, Ed. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Tercera Antología Poética (1898-1953)*. 2ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1970.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Espacio*. Madrid: Editora Nacional, 1982.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Anaya, 1985.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología comentada*. Antonio Sánchez Barbudo ed. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Ideología*. Antonio Sánchez Romeralo ed. Barcelona: Anthropos, 1990.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Segunda Antología Poética (1898-1918)*. Jorge Urrutia, Ed. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. Poemas Inéditos de Juan Ramón Jiménez. *TONOS*, n. 12, Disponível em: <https://sl1nk.com/8mSRf>. Acesso em: 18/08/2018.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Madrid: Ediciones Anaya, 1964.

MACHADO, Antonio. *Poesía y prosa: Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*. Sevilla: Alfar, 2003.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. *El poema único: estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación de Huelva - Servicio de Publicaciones, 2005.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. El poema Espacio, de Juan Ramón Jiménez: Un monumento de la conciencia poética moderna. In: NEBRIJA, E. A. D. e ESPAÑOL, A. A. D. P. D. (Ed.). *Actas del Congreso Encuentros con Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español, 2009. p. 62-74.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Declaração de Autoria:

George Hamilton Pellegrini Ferreira, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de conflito de interesse:

Os autor declara que não há conflito de interesse.

Este preprint fue presentado bajo las siguientes condiciones:

- Los autores declaran que se obtuvieron los términos necesarios del consentimiento libre e informado de los participantes o pacientes en la investigación y se describen en el manuscrito, cuando corresponde.
- Los autores declaran que la preparación del manuscrito siguió las normas éticas de comunicación científica.
- Los autores declaran que son conscientes de que son los únicos responsables del contenido del preprint y que el depósito en SciELO Preprints no significa ningún compromiso por parte de SciELO, excepto su preservación y difusión.
- Los autores declaran que los datos, las aplicaciones y otros contenidos subyacentes al manuscrito están referenciados.
- El manuscrito depositado está en formato PDF.
- Los autores declaran que la investigación que dio origen al manuscrito siguió buenas prácticas éticas y que las aprobaciones necesarias de los comités de ética de investigación, cuando corresponda, se describen en el manuscrito.
- Los autores declaran que una vez que un manuscrito es postado en el servidor SciELO Preprints, sólo puede ser retirado mediante solicitud a la Secretaría Editorial deSciELO Preprints, que publicará un aviso de retracción en su lugar.
- Los autores aceptan que el manuscrito aprobado esté disponible bajo licencia [Creative Commons CC-BY](#).
- El autor que presenta el manuscrito declara que las contribuciones de todos los autores y la declaración de conflicto de intereses se incluyen explícitamente y en secciones específicas del manuscrito.
- Los autores declaran que el manuscrito no fue depositado y/o previamente puesto a disposición en otro servidor de preprints o publicado en una revista.
- Si el manuscrito está siendo evaluado o siendo preparando para su publicación pero aún no ha sido publicado por una revista, los autores declaran que han recibido autorización de la revista para hacer este depósito.
- El autor que envía el manuscrito declara que todos los autores del mismo están de acuerdo con el envío a SciELO Preprints.