DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO

NUEVAS LECTURAS

SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS
(ED.)

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS

DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO

Nuevas lecturas

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS
JUANRAMONIANOS

DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO

Nuevas lecturas

Soledad González Ródenas
(Ed.)

uhu.es Publicaciones

Diputación de Huelva

uhu.es PUBLICACIONES
BIBLIOTECA DE ESTUDIOS JUANRAMONIANOS
8

DATOS EDICIÓN

Primera edición en formato ebook: octubre 2022
Primera edición en formato papel: octubre 2022

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

© Soledad González Ródenas (Ed.)

I.S.B.N. (papel): 978-84-19397-31-7
EI.S.B.N. (pdf): 978-84-19397-32-4
EI.S.B.N. (epub): 978-84-19397-33-1

Depósito legal: H 34-2023

PAPEL

Papel
Cartulina Modigliani Bianca 260 g /
Offset industrial 90 g

Encuadernación
Encuadernación PUR

Printed in Spain. Impreso en España.

Diseño, Maquetación y Ebook
Art&maña Publicitaria (artimana.com)

CEP

Diario de un poeta recién casado, Nuevas lecturas / Soledad González Ródenas, Ed. – Huelva : Universidad de Huelva, 2022

370 p. ; 24 cm. – (Biblioteca de Estudios Juanramonianos; 8)
En Port.: Cátedra Juan Ramón Jiménez

ISBN (papel): 978-84-19397-31-7
eISBN (pdf): 978-84-19397-32-4
eISBN (epub): 978-84-19397-33-1

1. Jiménez, Juan Ramón, Camprubí, Zenobia – Diarios, ensayos, conferencias. – I. González Ródenas, Soledad. III. Universidad de Huelva. Cátedra Juan Ramón Jiménez -- IV. Título. – V. Serie
821.134.2 Jiménez, Juan Ramón

Obra sometida al proceso de evaluación de calidad editorial por el sistema de revisión por pares.

Publicaciones de la Univesidad de Huelva es miembro de UNE

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutivo de delito contra la propiedad intelectual.

Clique para mayor información

Cátedra Juan Ramón Jiménez
Zenobia Juan Ramón Jiménez Fundación
Diputación de Huelva

EL EBOOK LE PERMITE

Citar el libro
Navegar por marcadores e hipervínculos
Realizar notas y búsquedas internas
Volver al índice pulsando el pie de la página

Comparte #LibrosUHU
Únete y comenta
Novedades a golpe de clik
Nuestras publicaciones en movimiento
Suscríbete a nuestras novedades

ÍNDICE

Presentación 7

El diario juanramoniano: comunión y confusión
Jorge Urrutia 13

Zenobia y Juan Ramón escriben su *Diario de dos reciencasados*
Emilia Cortés Ibáñez 31

Juan Ramón, Amiel y el *Diario de un poeta recién casado*
Eloy Navarro Domínguez 49

Juan Ramón Jiménez, el mar en el diario sucesivo de un poeta
Alfonso Alegre Heitzmann 123

Intuición metafísica de la experiencia creadora en
Diario de un poeta recién casado
M.ª Luisa Amigo 153

Ecos budistas en *Diario de un poeta recién casado*:
Lo espiritual como transgresión en el horizonte de los ismos
Rosa García Gutiérrez 197

La ciudad invisible: Nueva York en
el *Diario de un poeta reciencasado*
Dionisio Cañas 225

Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez
Daniel Lecler 239

"Esto lo puedo contar, pero no cantar": Ironía y humor en el *Diario de un poeta recién casado*
Soledad González Ródenas 253

Diario de un poeta recién casado, breviario para veintisietes
José Antonio Expósito 275

Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, dos poetas en Nueva York
Julio Neira 291

Huellas de la moderna poesía y prosa poética de Inglaterra y Norteamérica en el *Diario de un poeta recién casado*
John C. Wilcox 323

Páginas italianas del *Diario* juanramoniano: poemas dispersos y traducciones
Maria Isabella Mininni 347

Presentación

Lo creo mi mejor libro —sigue Juan Ramón—.
No se pone viejo.

Más de cien años después de la publicación en 1917 del *Diario de un poeta recién casado*, resultan proféticas las palabras —arriba citadas— que Ricardo Gullón recoge en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Probablemente, también acertó el poeta cuando ya en los años cincuenta definía esta obra como "una cosa histórica, fuera de mí", pues, con la perspectiva que nos da el tiempo, podemos asegurar que su publicación fue, en efecto, un acontecimiento histórico que propició la apertura de la poesía del siglo XX a un sinfín de posibilidades expresivas hasta entonces insólitas en el género lírico. El desafiante viaje en barco a Nueva York, donde se celebró su matrimonio con Zenobia Camprubí el dos de marzo de 1916, supondrá para el futuro Premio Nobel el mayor reto de su existencia y un singular periplo que marcaría el resto de su vida y de su obra. Así, el *Diario de un poeta recién casado* —"breve guía de amor, por tierra, mar y cielo"—, al que siempre consideró su "mejor libro" y el único que escribió "de un tirón", también transformará, con su sorprendente novedad, el panorama de la lírica hispánica contemporánea. El verso libre, el poema en prosa, la extrema concisión conceptual, la reflexión metafísica, los apuntes vanguardistas, el coloquialismo, la ironía crítica y la integración directa de anglicismos y traducciones en la obra propia, lo convertirán en manual de referencia para la joven poesía española, al tiempo que Juan Ramón Jiménez deja atrás su melancolía de juventud y se adentra en una época de madura reflexión ética y estética, que tendrá en este libro el primer fruto en sazón de la poesía española moderna, que ya no modernista.

El presente volumen responde a la voluntad de celebrar la permanente actualidad de una obra que no agota sus lecturas y sigue siendo un referente cultural indiscutible de nuestra historia reciente. Fue en noviembre de 2017 —coincidiendo con el primer centenario de la publicación del *Diario de un poeta recién casado*— cuando Eloy Navarro, por

entonces director de la Cátedra Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Huelva, organizó el encuentro del que se recogen aquí las aportaciones de un buen grupo de estudiosos a los que unió, no solo la fascinación por la obra del poeta, sino también una provechosa y agradable amistad. En sus artículos se analizan los aspectos fundamentales que influyeron en su tiempo y cuya huella pervive aún en la poesía contemporánea. Jorge Urrutia se detiene en la complejidad de su configuración dentro del género diarístico y el mencionado Eloy Navarro profundiza con detalle en su relación con el célebre *Journal intime* de H.F. Amiel. Por su parte, Emilia Cortés expone las coincidencias y disensiones entre la obra que nos ocupa y el curioso diario paralelo que fue redactando Zenobia en un pequeño bloc de notas. También la vertiente metafísica y espiritual que supone el solitario hermanamiento del poeta con una fuerza de la naturaleza tan sugestiva y para él tan enriquecedora como el mar, será analizado en sus distintas actualizaciones —desde la filosofía al budismo— por Alfonso Alegre Heitzmann, M. Luisa Amigo y Rosa García Gutiérrez. Dionisio Cañas llamará la atención sobre la aprehensión de la ciudad invisible que subyace tras la inquietante realidad que para el poeta supone su encuentro con la gran urbe, asunto que lo llevará a la experiencia de distintas reacciones desde el malestar, que estudia Daniel Lecler, a la ironía y el humor de los que se ocupa Soledad González Ródenas.

Es también el *Diario de un poeta recién casado* un "punto de partidas" para las nuevas generaciones poéticas, particularmente la del 27, tal como estudian José Antonio Expósito y Julio Neira, al tiempo que supone un hito de la recepción de la lírica anglosajona en la española, asunto en el que incide John C. Wilcox en su ensayo. Por último, Isabella Mininni analiza la acogida en las letras italianas de la obra del moguereño, bien conocido en el país vecino gracias a la popularidad de su *Platero y yo.*

No quisiéramos concluir esta breve presentación sin tener un especial y afectuoso recuerdo para Michael P. Predmore, el más reconocido editor del *Diario* —citado innumerables veces a lo largo de este volumen—, que ya muy enfermo, no pudo asistir a este encuentro como hubiera sido su voluntad y poco después falleció el 23 de diciembre de 2017, casualmente coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez. Del mismo modo, tenemos presente la gentileza con la que Julio Neira, que nos dejó en mayo de este año, participó en aquel encuentro. A ambos rendimos tributo de admiración y homenaje.

Agradecemos, asimismo, la generosa colaboración de la Diputación de Huelva, la Universidad de Huelva, la Universidad Internacional de Andalucía y la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Moguer, en especial la de su director Antonio Ramírez Almanza y su documen-

talista Rocío Bejarano Álvarez. Del mismo modo, agradecemos muy especialmente la colaboración y el constante apoyo de Carmen Hernández-Pinzón, sobrina nieta del poeta, y la de Rosa García Gutiérrez, actual directora de la Cátedra Juan Ramón Jiménez. Vaya también nuestro reconocimiento al trabajo y el esfuerzo de Eloy Navarro para que aquel agradable encuentro tuviera lugar y sean hoy posible estas *Nuevas lecturas* del *Diario de un poeta recién casado*.

El diario juanramoniano: comunión y confusión

Jorge Urrutia

El concepto de *diario poético*, como se sabe, no es fácil de dilucidar ni en cuanto género ni por lo que se refiere a su posible función. De las dos palabras del nombre del posible género, la única de significado claro en apariencia es "diario" y, aún pudiera ofrecer alguna anfibología, como veremos en seguida.

En cuanto al segundo término del sintagma, recordaré tan sólo la indefinición habitual de los críticos ante conceptos como "prosa poética", "prosa lírica" "poema en prosa", "pequeño poema en prosa", "relato poético", "novela lírica", etc., pese al esfuerzo clarificador que hiciera Suzanne Bernard en su libro *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*[1], obra que sigue siendo imprescindible para acercarse a estas prácticas literarias. El temprano volumen de Guillermo Díaz Plaja *El poema en prosa en España. Estudio, crítica y antología*[2], es un buen ejemplo de cómo se evitaba marcar los límites. De manera que la expresión "diario poético" es, de entrada y en el mejor de los casos, sólo una aproximación, tanto en el sustantivo como en el adjetivo, pero también en el sintagma.

Por *diario poético* suele entenderse una producción que va avanzando cada día. Sin embargo, la experiencia lectora nos enseña que, ni los textos incluidos tienen por qué corresponder cada uno a una jornada, ni todas las jornadas presentar alguno.

Nada más abrir el *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, comprobamos que los dos primeros poemas en verso se fechan el 17 de enero, el siguiente el 18 y el cuarto el día 20, por lo que el 19 de enero no cuenta con texto alguno. El término "diario", pues, no significa la inevitabilidad del poema.

Es verdad que el 19 de enero escribe Juan Ramón Jiménez desde Madrid una carta a Zenobia, a quien no escribía desde cinco días an-

[1] Paris, Nizet, 1978. Véase también Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960.

[2] Barcelona, Gustavo Gili, 1956. Hoy contamos con Benigno León Felipe, *Antología del poema en prosa español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

tes. En ella le dice: "Salgo mañana para mi casa [se refiere a Moguer], donde estaré hasta el 27. El 27 a Sevilla y Cádiz"[3]. Se refiere luego a las numerosas obligaciones que debe cumplir antes de la partida al día siguiente, suponemos que en el tren nocturno de Andalucía. Aquellas actividades imprescindibles pudieran explicar que no escribiese ningún poema en esa jornada. En los famosos diarios de Amiel (conocidos en España sobre todo por el libro que sobre él escribiese Gregorio Marañón) o en los de André Gide, ambos en prosa, los vacíos de ese tipo son habituales. Un diario, pues, no exige, como acabo de decir, que se escriba diariamente.

Si la palabra "diario" y el sintagma "diario poético" no fueran una aproximación, el autor se habría visto obligado a incorporar cada día, al menos, un poema, y esto conduciría fácilmente a la idea de la escritura poética como oficio. Cuando Juan Ramón Jiménez concibe el *Diario de un poeta recién casado*, siente que su profesión (por ajena a su pensamiento que esta última palabra pudiera estimarse) era la de poeta y, por lo tanto, debería estar efectivamente obligado a escribir en todas y cada una de las jornadas, más allá de que desarrollase labores editoriales para la empresa Calleja. Cabe, por ello, que nos preguntemos también, dado que Jiménez siempre escribió mucho pero únicamente declaró un diario, si pudiera haber cerrado poemas que no figurasen luego en el libro que publicó en 1917.

Supongamos que el poeta escribiese algún poema o varios en los días en que no ofrece ninguno en el libro; deduciremos que habría hecho una selección según algún secreto designio determinante de qué poemas respondían o no a un posible criterio "diarista". De hecho, la nota final de *Diario de un poeta recién casado* considera explícitamente que es "un libro provisional", advierte también de que tal vez "lo corrija más" e, incluso, que "es posible que le quite las leves correcciones que ahora le he hecho".

El hispanista Michael P. Predmore, en su edición crítica publicada dentro de la colección Letras Hispánicas, incluye en anejo tres series de poemas que Juan Ramón Jiménez suprimió del manuscrito, dadas a conocer en su día por Gastón Figueira, por Antonio Sánchez-Barbudo y por Arturo del Villar. La suma de las tres series constituye un total de 91 poemas, equivalente al 37,4 % del actual libro de 243. Si considerásemos que Juan Ramón sólo hubiera escrito esos 243 más los 91 que pudieran añadirse, los que conocemos rechazados constituirían el 27,2 %

[3] Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y lira. Correspondencia (1913-1956)*, ed. María Jesús Domínguez Sío, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 758.

del total. Sé bien que Javier Blasco descubre errores en esas atribuciones y reduce su número pero, en cualquier caso, resulta indubitable que todos ellos pertenecen al período de escritura y al tono del *Diario*. Si, por los datos, sólo incluyó en su libro el 72,8% del total de los poemas que sabemos escritos durante o en torno del viaje a Nueva York (con todas las matizaciones que hace el profesor Blasco), nada nos impide pensar que escribió aún más de lo que conocemos.

Que Jiménez escribió en el período americano otros textos distintos de los que figuran en el libro se puede demostrar con el diario que, a su vez, llevaba su esposa Zenobia. Por ejemplo, en la entrada del lunes 20 de marzo de 1916, leemos: "Juan Ramón escribe la mar [muchísimo] en su diario, está en plena vena productiva"[4]. Sin embargo, en el *Diario de un poeta recién casado* no se incluye ningún poema correspondiente a ese día, aunque pudiera aparecer alguno con fecha cambiada. Por otra parte, varios poemas aparecen sin fechar y sin explicación de por qué no se datan.

No hay en la literatura española muchos diarios. Al lado del juanramoniano podemos situar el *Cancionero. Diario poético*, que Miguel de Unamuno escribiera desde el 26 de febrero de 1928 al 28 de diciembre de 1936, tres días antes de morir. Federico de Onís, el prologuista de la primera edición, indica que en el manuscrito hay correcciones que, a veces, "son debidas a una lectura posterior y [Unamuno] coloca donde puede las correcciones o adiciones y si no puede, tacha enteramente la poesía y la escribe de nuevo en otra fecha"[5].

El 3 de octubre de 1934, por ejemplo, numeró los poemas y, tras el 1650, incluyó una nota en la que afirma que los ha reordenado. Miguel de Unamuno, por lo tanto, demostraba interés en cómo quedase el conjunto, sin duda pensando en una posible futura edición.

Sé bien que son éstas preocupaciones menores, pero me justifica hacer ver que atribuimos habitualmente a los diarios publicados, y al diario poético también, una inmediatez y una entrega sincera ilusorias, aunque algo de ello ansiamos que exista en el libro de Juan Ramón Jiménez. En el mejor de los casos, un diario no es reacción ante la realidad, sino lo que el escritor desea que se suponga recuerdo de lo sucedido. Porque como dice Andrés Sánchez Robayna, al comentar el diario del escritor portugués Eduardo Prado Coelho, "en el Diario lo que cuenta no es un *yo* omnipresente (y omnicomprensivo) sino la mirada que alguien tiene de la realidad exterior, su interpretación del mundo –y del *yo* en él". Sánchez Robayna sabe lo que dice, porque es un poeta

[4] Zenobia Camprubí, *Vivir con Juan Ramón*, Madrid, Los libros de Fausto, 1986, p. 41.

[5] Miguel de Unamuno, *Cancionero. Diario poético*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 8.

español actual que lleva a cabo un diario apasionante del que ya nos ha dado tres entregas.

Siempre me refiero al diario impreso por voluntad de su autor, naturalmente. Así, hay un trabajo de revisión en el *Cancionero* que, aunque sin duda menor que en el del poeta de Moguer, no existió, en cambio, en lo que Unamuno denominaba su *Diario íntimo*, de 1897, escrito que pretendía privado y no publicable. Miguel de Unamuno, pues, mantuvo dos diarios en dos períodos diferentes con distinta función final.

Por cierto, es muy curioso que Juan Ramón Jiménez, en su afán por ser el primero o el único en innovar, dudase de que el *Cancionero* unamuniano pudiera subtitularse "Diario". Así, cuando Ricardo Gullón le comenta en sus conversaciones que ha recibido el libro del rector de Salamanca, le responde: "Aún no lo vi. Y me pregunto por qué le subtitularon *Diario poético*. Eso no es cosa de Unamuno, sino de Onís y sobra"[6]. Sin duda no le gustaba que otro escritor español de su época hubiera escrito también un libro que se titulase o subtitulase *Diario*, y deja caer que no es un término unamuniano, y permite, de paso, suponer que lo considera influencia suya. Sin embargo, tenía que conocer la existencia del *Diario íntimo*, pues, como escribe el P. Félix García en el prólogo a la edición fotográfica, de él "se tenían múltiples alusiones y referencias por parte del mismo Unamuno, a pesar de su deseo de que el Diario permaneciese en secreto, y por parte de sus amigos Corominas, Ilundaín, Arzadun, Clarín, y otros muchos a quienes Unamuno hizo repetidas confidencias y declaraciones del contenido"[7].

Entre ellos —añado yo— ni más ni menos que el bilbaíno Timoteo Orbe, uno de los maestros literarios del joven Juan Ramón en la Sevilla de fines del siglo XIX. Ese deseo de prevalencia marcará también sus relaciones con Antonio Machado en más de una ocasión.

Habría otra calificación posible de los diarios, que es la de autoconfesión, auntoconfidencia o autoexplicación, y a ello se pliega sin duda el temprano de Unamuno. ¿También en el de Juan Ramón Jiménez? Esta posibilidad, en la práctica, aleja el género de la exclusiva comprensión literaria y lo aproxima del *amateurismo* o, al menos, al rango de escrito privado. Es el diario en prosa que casi todos los jóvenes inician y pocos continúan hasta llegar a constituirlo (son casos extraños y señeros) en pieza literaria. Piezas literarias desde su concepción constituyen los ejemplos ya citados de André Gide o el continuado de Andrés Sánchez Robayna, quien acaba prescindiendo de indicar el día exacto en que escribe.

[6] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 125.

[7] Miguel de Unamuno, *Diario íntimo,* Prólogo-estudio del P. Félix García, Salamanca, Escelicer, 1970, pp. XIX-XX.

No debemos desdeñar la práctica que consideraríamos aficionada, porque si no hay afición no existe ni la poesía ni el poeta. ¿Podríamos decir, por ejemplo, que Vicente Aleixandre era poeta pero no tenía afición a la poesía? Estaríamos ante una clara contradicción. El aficionado a confesar o explicar su experiencia a través de un diario se vuelca cada mañana o cada noche sobre ese cuaderno que las adolescentes cierran incluso con un candadito, a veces con forma de corazón. ¿El candadito del corazón o el corazón que se cierra como si de un candado se tratase? No le demos muchas vueltas a esto, pero ya comprendemos que el diario que pudiera caer en nuestras manos consiste en un texto personal, secreto, íntimo, exclusivo. No se escribió para nosotros, sino tan sólo para el autor quien, en la mayoría de los casos, lo esconderá o, años más tarde, incluso lo destruirá. En el diario se fijó la primera pasión (no necesariamente la pasión primera), la primera reacción, el enfado en su estado inicial, el arrepentimiento no confesable. Sustituye (tal vez acompañe) al llanto o a la risa (más al primero). Cuando descansa en manos extrañas, cuando se da a conocer a un público mayor, no controlable, llegan los tachones, las censuras, las supresiones, las palabras que se dicen ininteligibles. Lo que se había escrito había nacido con intención de permanecer oculto; se esperaba que así fuera, pero unos ojos impúdicos se posaron en su generalmente descuidada caligrafía, unas manos sacrílegas copiaron lo escrito, y una mente, maligna o no, decidió publicar lo que se estima (¿con qué criterio?) publicable. Llegó, pues, la figura interpuesta y ya no sabemos lo que se escribió inicialmente ni lo que en verdad sucedió. Recordemos que, en el caso del emocionante y extraordinario, por varias razones, diario de Ana Frank, hubo incluso disputas judicializadas por los derechos de autor; no sólo se posaron sobre él, por lo tanto, las manos adolescentes.

En ocasiones los críticos, como algún editor del *Diario de un poeta recién casado*, confunden los diarios poéticos o literarios con las novelas epistolares o con las confesiones. Incluso, hay quien cita, por ejemplo, junto al texto juanramoniano, la romántica novela *Obermann* (1804), de Étienne de Senancour. Mayor relación tiene con el de Elisabeth, Emperatriz de Austria-Hungría, más conocida como Sissi, iniciado a mediados de 1885 y cerrado en el invierno cuatro años posterior, pero sólo publicado en 1984 por la *Österreichische Akademie der Wissenschaften* (Academia Austríaca de Ciencias). En este caso —con su apariencia testimonial, con aire de intimidad y con una combinación de exquisitez y desgaire en la expresión, todo ello marcado con exactas indicaciones temporales— el diario poético permitió expresar, refugiado en el secreto y en el lenguaje de la poesía, aquello que resultaba indecible en la corte imperial: la soledad, los sentimientos amorosos y sociales, la disidencia política o el saberse una húngara

en la corte de Viena. El diario se ha convertido genéricamente en el enunciado temporal de lo indecible.

¿Pero no es acaso ésa la función de todos los diarios? Expresar lo indecible. ¿Y no surge acaso la poesía también de la intención de decir lo que no puede decirse, de la búsqueda de lo inefable? Pasando por encima de la obra poética de San Juan de la Cruz, ¿no es precisamente la persecución de lo inefable a lo que tiende Baudelaire, centra la poesía de Bécquer, hace casi incomprensible a Mallarmé, convierte a Verlaine en el maestro de una generación de poetas y sella el primer gran libro del simbolismo español, *Soledades*, edición de 1903, de Antonio Machado? Ya empezamos a comprender por qué Juan Ramón Jiménez decidió ensayar el diario como vehículo expresivo de su simbolismo; le proporcionaba la posibilidad de una escritura que enfrentase la realidad desde la individualidad más íntima y le permitía hacerlo plegándose al tópico del viaje como símbolo de la vida.

El lector tiende a ver el diario poético simplemente como una colección de poemas que el autor ha dejado caer sistemáticamente con el paso de los días, lo siente como notas de viaje, cuaderno de apuntes, escritura liberada. Pero quien acostumbre a llevar un cuaderno de viaje donde tome nota de lo que ve, lo que oye, lo que descubre o siente, conoce un sentido de la provisionalidad, de lo inacabado, que no aparece en el libro de Juan Ramón Jiménez. Con un cuaderno de notas diarias, podemos comulgar difícilmente desde el punto de vista literario, porque hay escritos inconexos, vueltas atrás, desorden, cierto caos que lo hace, para el lector ajeno, confuso. Pero en éste encontramos una estrategia ordenadora que nos permite comulgar con él.

Todo nos lleva a comprender, por el contrario, que este diario lírico juanramoniano es fruto de una elaboración, no tan férrea como la de otra organización poética, pero sin duda existente. Es seguro que se han corregido los poemas, algunos se han suprimido, otros fueron rehechos o añadidos. El último poema fechado del libro de JRJ es del 3 de octubre de 1916 y el colofón de la edición príncipe indica 20 de abril de 1917. Conociendo la obsesión correctora del poeta y que, sin duda alguna, él mismo cuidó la edición y corrigió las pruebas, no parece posible que lo llevara a cabo sin variantes, supresiones, añadidos o cambios de orden, diga lo que él quiera hacernos creer. Un poeta nunca descubre del todo su oficina, su modo de hacer. Y ni siquiera el poeta más realista, de lenguaje más cotidiano, deja de manejar instrumentos retóricos. Recordemos aquellos versos que se hicieron populares de Gabriel Celaya. En "La poesía es un arma cargada de futuro" asegura de sus poemas: "No es una poesía gota a gota pensada. / No es un bello producto. No es un fruto perfecto". Pero dos estrofas antes escribió: "Quisiera daros vida, provocar nuevos actos, / y calculo por eso con técnica, que puedo.

/ Me siento un ingeniero del verso y un obrero...". Eso es, el poeta posee una técnica que se manifiesta en el verso, en el poema, en el libro. Que no nos confundan ni la prosa ni el verso libre. Como dijo otro poeta, el verso, si es libre, no es verso y, si es verso, no es libre.

Juan Ramón aseguró que había conseguido un verso libre flexible gracias a la movilidad del barco en el mar. "Se diferenciaba del verso general moderno (Whitman, Claudel, etc.) —escribirá— en su arquitectura. Era libre, pero armonioso y arquitectural, con un ritmo de vuelo de pájaro o de mariposa que obedece a una ley como el canto mismo"[8]. La explicación es hermosa, pero poco útil. Los poemas del *Diario* suelen tener un ritmo impar que no se manifiesta en el corte versal y que, en ocasiones, tal vez aleatoriamente, rompe un verso par. Hay un tejido del ritmo, un encaje de hilos versales, que le permiten acercarse a la prosa y hacerle así fácil al poeta la introducción de los pequeños poemas en prosa.

Pero la estructura aparentemente abierta y, a la vez, aparentemente cerrada del diario ofrece un vehículo retórico en principio idóneo para confrontar lo íntimo con lo colectivo, al permitir la visión individual de lo que pudiera ser percibido y sentido por todos en el mismo momento. Del *yo* al *yo*, pasando por la mirada sorprendida e irónica, aunque domada, durante el tránsito.

Juan Ramón Jiménez estuvo siempre en una búsqueda permanente que, desde el punto de vista técnico, culminará en el que es el libro, para mí, sillar de la poesía española del siglo XX: *Piedra y cielo.* El *Diario* constituye una etapa por la que el poeta tenía que pasar para alcanzar la culminación de su ideología poética que estallará en los libros norteamericanos. La perfección técnica la obtendrá en *Piedra y cielo*, la culminación ideológica en *Animal de fondo* y *Dios deseado y deseante*. Creo que falta en el *Diario* la capacidad autogeneradora del propio libro, que estudié sobre *Piedra y cielo* en un ensayo reciente, y que demuestra la existencia de un universo poético propio como concepto, como lenguaje y, por lo tanto, como poética[9].

Surge una nueva pregunta: ¿A qué se debe que este libro que nos ocupa incluya poemas del 17 y del 18 de enero si el viaje sólo se inició en la tarde-noche del 20? A este último día corresponde un curioso poemita que tal vez exprese alguna duda sobre el nuevo rumbo que iba a adoptar la vida de Juan Ramón Jiménez, cuatro versos que respiran cierto fatalismo:

[8] Citado por Ricardo Gullón en la introducción a la edición de *Diario de un poeta recién casado*, con motivo del centenario del poeta, Madrid, Taurus, 1982, p. 14.

[9] Jorge Urrutia, "La creatividad poética. La práctica simbolista", *Atenea*, 515, Universidad de Concepción (Chile), 2017, pp. 13-27.

Clavo débil, clavo fuerte...
Alma mía, ¡qué más da!
Fuera cual fuera la suerte,
el cuadro se caerá.

Volveremos sobre este poemita tan inquietante. Por ahora, limitémonos a llamar la atención sobre el hecho de que el calificado a veces como un libro de viajes empieza antes de que el tren emprenda la marcha. Al terminar la lectura comprobamos que tampoco acaba cuando concluye el viaje, sino que el poeta aún incorpora poemas posteriores. No es, por lo tanto, el viaje real lo que poéticamente importa.

La preparación anímica del viaje, el deseo y la inquietud que produce, traen ya al libro una serie de componentes fundamentales. Primero la diferencia entre alma y cuerpo, entre sueño y realidad, entre interior y exterior, entre imaginar y tocar, incluso —si se me permiten los términos— entre erotismo y pornografía. Abrimos el libro y leemos:

¡Qué cerca ya del alma
lo que está tan inmensamente lejos
de las manos aún!

El simbolismo significa la preponderancia del interior sobre el exterior. Juan Ramón mismo observó que *Soledades* (1903), de Antonio Machado, fue el primer libro de la poesía española que proscribió lo anecdótico. El propio Machado defendió la preponderancia de lo interior sobre lo exterior en el poema, "Retrato", que abre *Campos de Castilla*: "A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente entre las voces, una".

Me he detenido varias veces en estos versos machadianos, para encontrar su origen en la "Introducción sinfónica" que abre las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, a quien Juan Ramón considera el paso intermedio del simbolismo español entre San Juan y él. La estrofa segunda del poema inicial de *Diario de un poeta recién casado* muestra, desde luego, una evidente influencia becqueriana:

Como una luz de estrella,
como una voz sin nombre
traída por el sueño, como el paso
de algún corcel remoto
que oímos, anhelantes,
el oído en la tierra;
como el mar en teléfono...

Los críticos suelen detenerse aquí en la modernidad de la referencia al teléfono, no en cambio en la alusión al cine, pues de ahí tuvo que tomar el poeta la idea de pegar el oído al suelo para saber si se aproxima el galope de una caballería. Pero a mí me interesa más escuchar la huella de Bécquer.

Lo becqueriano no está solo en el uso del "como", tan alejado de la poesía pura ("Como la brisa que la sangre crea", Rima IV; "Como en un libro abierto", Rima XLIV; "Como se arranca el hierro de una herida", XLVIII; "Como enjambre de abejas irritadas", Rima LXIII; "Como guardo el avaro su tesoro", Rima LXIV). Más que por la comparación, lo becqueriano está en la consideración del *tú* como algo inasible, según se presenta en la Rima X ("Los invisibles átomos del aire") y, sobre todo, en la Rima XV, donde el *tú* es un "Cendal flotante de leve bruma", "rizada cinta de blanca espuma", "rumor sonoro", "beso del aura", "onda de luz", "sombra aérea", "llama", "sonido", "niebla", "gemido del lago azul". Tenemos que deducir, claro es, que en el poema juanramoniano, el "yo", no puede ser sino, como en la rima becqueriana, "un ansia perpetua de algo mejor". Y desde esa ansia se plantea el libro.

Poco tiene que ver esta obra de Juan Ramón Jiménez con la literatura de viajes, salvo si nos quedamos en una lectura muy superficial, narcotizados por las fechas y los nombres de los lugares. Muy bien ha sabido ver Michael P. Predmore que éste es un libro simbolista.

El poeta decide emprender el viaje a Nueva York, ciudad tópica —como Moscú— en la literatura europea de la época, porque es un viaje tal vez definitivo. En la breve introducción al libro, fechada el 3 de septiembre de 1916, escribe que no se trata tanto de ir más lejos, sino más hondo y más alto. Su alma de viajero, dice, va a lo suyo. Y en el prólogo de Ricardo Gullón a la edición del centenario, leemos que "En el viaje interior el viajero no cesa de encontrar razones para autointerrogarse y averiguar cuál es la consistencia de sus sentimientos"[10].

Ya en *Estío*, libro anterior, un poema se titula "Viaje":

> Vamos hacia otra tierra,
> yo no sé si mejor... ¡Mejor! ¿Qué dicha
> aguarda? ¿De qué dicha me despido,
> buscándola... otra vez?
> ¡Melancolía
> de este vaivén constante y disgustado
> que se llama "mi vida"!

[10] *Op. cit.*, p. 33.

¡No importa! Tengo siempre
la vuelta. En la tranquila
soledad de la noche de verano,
la eternidad serena y sin salida,
—única novia fiel,
madre, hermana y amiga—,
camina a todas partes
conmigo, siempre idéntica y divina!

Teresa Gómez Trueba, la editora de ese libro en la edición de la *Obra poética* en la Biblioteca de Literatura Universal, anota con acierto que

> la crítica ha visto en este poema una premonición del viaje real de Moguer a Nueva York que Juan Ramón realizó poco tiempo después de escribir este libro. [...] Olvidando el substrato biográfico que pudieran tener algunos poemas, hay que hacer notar que lo expresado en éste está en plena consonancia con el resto del libro[11].

Tal vez deba pensarse, no que este poema responde al viaje a Nueva York, sino que el viaje a la ciudad estadounidense y el libro a que da lugar deben interpretarse en la línea del poema de *Estío.*

El poeta camina hacia otra tierra que no sabe si será o no mejor a ésta que conoce, y su vida la siente como un ir de acá para allá, un vaivén. Si decide emprender otro viaje ético-estético, esta vez sobre el apoyo real de la travesía a Nueva York, más allá de su peripecia vital amorosa, es porque se trata de un viaje que quisiese, de nuevo, definitivo. Como los constantes viajes machadianos, como *El paseo* de Robert Walser, que es, precisamente, de 1917. Estamos, pues, ante otro tópico literario de la modernidad. Esta vez claramente simbolista que Juan Ramón retrotrae a su sentido mítico que proviene de la *Odisea*. El viaje es la vida y emprenderlo se entiende como un nuevo nacimiento.

¡Alma mía
salida ahora de tu sueño, nueva,
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy
—como un recién nacido—
por este campo viejo que cruzaste
tantas veces...

[11] Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2005, t. I, p. 1473.

A partir de este momento se producirá una tensión dialéctica entre el niño y el adulto, el primero tenderá a permanecer, el segundo, en cambio, querrá seguir lo que ordena la razón y continuar viaje. Es una más de las varias tensiones que existen en el libro o, tal vez, una más de las manifestaciones de la única tensión del libro e, incluso, de la obra total del poeta: aquella que opone verdad interior y realidad, como explicita el final del primer poema del libro: "¡Oh, qué dulce, qué dulce / verdad sin realidad aún, qué dulce!".

Verdad sin realidad. Aquí me parece encontrar la almendra generadora del libro. El poeta vive la tensión entre el deseo y su consecución. ¿Qué es lo más importante? ¿Y, sobre todo, hasta qué punto lo segundo, la consecución del deseo, no desbaratará lo primero, el deseo en sí mismo? Es un tema que Juan Ramón —siempre convirtiendo la experiencia amorosa en experiencia poética— desarrollará en libros posteriores que ya he citado, pero que viene anunciándose decididamente, al menos, desde *Estío.* Así se explican aquellos versos que he tildado de enigmáticos que constituyen el poema V de *Diario de un poeta recién casado*. Sospecho que ese poema pudo escribirse en fecha distinta a la indicada, según práctica no rara en el poeta, según mostré cuando estudié el poema tercero de la *Segunda antolojía poética*.

El poema enigmático se corresponde con el XXV, que cierra la primera parte del *Diario:*

> La terrible amenaza
> es ésta:
> "Se caerá, sin abrir, la primavera".
>
> —¡Y no tendrá la culpa
> ella!—

Pese a su acertada mirada, sigue el poema, le cerrarán la puerta; pese a que su alma sea la más sana, le cerrarán la puerta "a su carne". Da igual el clavo, el cuadro se caerá. El fracaso resulta ineludible, inevitable. ¿Pero qué fracaso anuncia? ¡Curioso todo ello en un libro considerado de amor! La primavera, sin duda, alcanza aquí valor simbólico y se relaciona con el amor. Gullón, sin embargo, observó que sólo catorce poemas del libro se dedican al amor. Bien corto número.

No soy partidario de explicar la obra literaria en virtud de la biografía del autor. Entre otras razones porque no creo que el poema sea un confesionario. Me temo que Juan Ramón Jiménez estaría de acuerdo conmigo y digo "me temo" porque ello obligaría a plantearse si *Diario de un poeta recién casado* es más un paso atrás en su itinerario poético, al interesarse por la anécdota, que un paso adelante. Recordemos cómo el

poema "Otro jardín galante", que abre *Las hojas verdes*, nunca fue recogido por el autor, sin duda debido a estrofas como:

> No acabó el pecho de rosa
> de mostrar su rubí mágico
> al señor de barba negra
> que quería acariciarlo.

Ya podemos imaginarnos quién era el señor de barba negra. Francisco Garfias, en el prólogo a *Primeros libros de poesía* ofrece otros ejemplos.

El autor tuvo una opinión contradictoria de su propio libro, por un lado lo consideraba fundamental en la evolución de la lírica española y, por otro, le dio muchas vueltas a la idea de deshacerlo y recomponerlo de modo diferente. Cuando la editorial Signo, cuya dirección literaria desempeñaba Jiménez, compró los ejemplares de sus libros que quedaban sin vender en la editorial Calleja, los hizo encuadernar en tela azul oscuro y en la cubierta quedó como título, exclusivamente, *Diario de un poeta*, prescindiendo de cualquier alusión al casamiento. Sin duda alguna, el libro era de nuevo una investigación sobre los límites de la poesía y, como tal, según creo, tiene pasos atrás y pasos de avanzada, pero las dudas sobre el título desvelan hacia una crisis personal. Recordemos que en 1948 jugó con otro título posible que parece reconducir el libro hacia el mar, *Diario de poeta y mar* [...a y mar], pero que, oculto, pudiera encerrar un mensaje conciliatorio con Zenobia Camprubí Aymar, modificado de nuevo en 1957 con el neologismo "reciencasado".

En 1912 Antonio Machado había ya buscado una salida del simbolismo a través de un tratamiento de los presupuestos realistas. Se trataba de ensayar lo que, luego, en su *Teoría de la expresión poética*, Carlos Bousoño denominaría símbolo bisémico o disémico, es decir, la práctica de un poema que, aparentemente, permitiera dos lecturas paralelas, una de ellas realista. Lo estudié hace años, y luego en mi libro *Las luces del crepúsculo*, a través del análisis del poema "Pascua de Resurección", de *Campos de Castilla.*

Cuando Juan Ramón Jiménez leyó el libro de Machado tuvo, según dijo, "una estraña sensación de malestar". El libro, pese a lo que suele decirse, fue discutido en su tiempo, desde Juan Ramón Jiménez a Ramón Menéndez Pidal. Nada tiene de extraño que el de Moguer, a su vez, considerara cómo incorporar el realismo en la poesía simbolista. El poema en prosa que más se cita de *Diario de un poeta recién casado*, "La negra y la rosa", es un buen ejemplo del modo en que la realidad deviene símbolo: "Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente". La rosa se convierte en la conciencia del subterráneo.

La escritura del libro le permitía a Juan Ramón adentrarse en la relación entre el deseo y la realidad. En este caso, con un planteamiento erótico directo, podemos leer entre la mujer deseada y la mujer real. La oposición se anuncia, hemos visto, en el primer poema: cerca del alma y lejos de las manos.

Como el simbolismo juanramoniano une en un único concepto (por influencia de Bécquer) poesía, belleza, perfección, inmensidad, divinidad y sus distintas metáforas (que en parte provienen de la novela de Novalis), mar cielo, luz, sol, fuego, etc., el deseo, la mujer ideal, todo aquello que conforma su interior más íntimo, es el alma. No es inocente el poema CCXVI, "Elegía", en el que el poeta se confiesa creador del mar: "ahora que yo te estoy creando / con mi recuerdo vasto y vehemente". Pero poco antes, en el CXC, había dicho "No sé si el mar es, hoy / [...] mi corazón; si mi corazón, hoy / [...] es el mar". Creador y creación se hacen uno, como será después más claro en *Animal de fondo.* En *Eternidades*, dirá "Yo soy el mar donde se ha hundido / tu cuerpo".

Tiene también el poeta simbolista la obsesión por la frustración frente a lo concebido y lo obtenido. De ahí el famoso primer poema de *Piedra y cielo*: "No le toques ya más, / que así es la rosa". Es decir, no toques más el poema que lo has conseguido tan perfecto como una rosa, que es la flor más perfecta. Claro que la materialidad de la rosa o del poema o de la mujer ya los hacen imperfectos. El creador, el poeta, debe aprender sus límites. No todo es conseguible. Sólo los nombres, el signo. "El nombre conseguido de los nombres" se titulará el segundo poema de *Animal de fondo*, y cuando llegue a conseguir el nombre el poeta ya se fundirá por siempre con la poesía, con la belleza, con dios, con el mar:

> ahora yo soy ya mi mar paralizado,
> el mar que yo decía, mas no duro,
> paralizado en olas de conciencia en luz
> y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

Juan Ramón sabe bien que en la tradición poética occidental esta temática amatoria se inició en la poesía provenzal trovadoresca del amor cortés. En dicha tradición, el amor responde a una pasión razonada que obliga al amante a superar difíciles pruebas. Pero ello no quiere decir que la relación llegue a consumarse, sino que puede convertirse en un platonismo.

Pese a mis reticencias por la lectura biográfica, destaco la existencia de poemas en el libro que se refieren a tensiones habidas con Zenobia, más allá de los hechos cotidianos y de las descripciones de gentes y espacios de Nueva York que suelen señalarse (y a lo que, lamentable-

mente, no me podré referir aquí). Como el poema LXXXV, "Silencio", y otros.

> Hasta hoy la palabra
> "silencio",
> no cerró, cual con su tapa
> el sepulcro de sombra
> del callar.
> ¡Hasta hoy!,
> cuando en balde esperé
> que tú me respondieras,
> habladora!

El diario de Zenobia hace alusión a numerosas discusiones entre el matrimonio, cuando el período de luna de miel no lo haría presagiar. Sin embargo, la correspondencia anterior al viaje nos da a conocer que la relación entre ambos podía no ser fácil. Escribe Juan Ramón: "Aunque no hiciéramos vida de casados si tú no querías, por lo que ya me dijiste del peligro que había de perder un hijo en el mar, podríamos vivir bajo el mismo techo" (carta del 6 de enero); "Ya sabes [...] lo que pienso de nuestras relaciones de casados: que viviremos, si quieres o crees que así debe ser, como hermanos..." (carta del 9 de enero); "A mí no me importa que estemos como hermanos uno, dos, tres, cuatro meses, todo el tiempo preciso" (carta del 13 de enero).

Verdad sin realidad. Ya lo decía un poema. No voy a entrar a interpretar esas líneas epistolares de Juan Ramón, no quiero darles mayor importancia de la que pueda tener infundir tranquilidad a una joven novia inquieta. Lo que me interesa es que el poeta poetiza la relación y la reconduce. Acepta en este libro la anécdota personal como elemento del poema, no ya desencadenante y por ello ocultable, como en sus anteriores libros, sino integrable en el poema, materia de él. Declarable. Es la vida diaria la que entra en el libro y debe poetizarse, mitificarse. Algo después resolverá el problema real de conciencia que le produjo el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset convirtiéndolo en un problema de poética. Por eso también, Jiménez insiste en que *Diario de un poeta recién casado* es un libro del mar, de lo inmenso, de lo indecible, de la poesía. La amada ha desaparecido tragada por el mar.

Ello exigía un nuevo tratamiento del lenguaje y de la retórica, que es lo que intuye más que lee (Juan Ramón nunca supo inglés, Zenobia le traducía y comentaba algunos poemas) en los poetas norteamericanos. La revolución de Ramón de Campoamor, que había liquidado en la segunda mitad del siglo XIX el concepto de lenguaje poético específico, había sido desmontada por el Modernismo. La relación de Juan Ramón

con los distintos poetas de los Estados Unidos ha sido estudiada por José Luis Cano, Gullón o el propio Predmore, además de en el libro de Carmen Pérez Romero *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*; pero a Whitman lo leyó sin duda en la traducción de Armando Vasseur de 1910, y lo que sabía de historia de la poesía norteamericana probablemente lo había leído en la traducción del famoso libro de Fred Lewis Pattee: *Historia de la literatura de los Estados Unidos con indicaciones sobre los principios fundamentales que presiden a su desarrollo*, publicado por la revista *España Moderna* en 1906. En serio no se acerca a los poetas americanos de lengua inglesa hasta que Agustí Bartra no publique en México, el año 1951 su antología, en catalán, *Una antologia de la lírica nord-americana* y, por ello, se refiere abundantemente a ellos en sus clases de Puerto Rico, publicadas bajo el título *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953).*

Jiménez intuye que en la América de lengua inglesa se ha dado un paso adelante en relación con la gran poesía francesa del cambio de siglo. Entra en el poeta el lenguaje cotidiano, los objetos de la vida diaria cobran importancia, el entorno ciudadano más próximo; surgen los temas domésticos que en España no se tocaban desde el siglo XIX (salvo algunos ejemplos de Unamuno o de Enrique de Mesa), la retórica tradicional deja de pesar. Tampoco desde el siglo XIX, como fue el caso de Campoamor, estaba presente la ironía en el poema.

De hecho, *Diario de un poeta recién casado* no deja de tener similitudes con el desarrollo de la poesía de William Carlos Williams que culminará en la primera entrega de *Paterson*, en 1946. Pero Juan Ramón sigue un proceso inverso; no es que la realidad se vuelque en su poesía, sino que su poesía transforma la realidad.

Todo ello no rompe el camino de la poesía de Jiménez hacia una mística laica de factura simbolista, como demuestran sus libros, precisamente, americanos.

Diario de un poeta recién casado es, por todo ello, un libro lleno de sugerencias, clave en la evolución de la obra de Juan Ramón Jiménez, renovador de la poesía española y, como toda obra novedosa, reclama nuestra comunión, pero nos revuelve también en la confusión.

Zenobia y Juan Ramón escriben su *Diario de dos reciencasados*

Emilia Cortés Ibáñez

Desde que Zenobia y Juan Ramón se conocieron, el poeta supo de las aficiones literarias de ella, no porque Zenobia se empeñase en remarcarlas o presumiese de las mismas, simplemente estaban a la vista. Zenobia ya había publicado varios artículos, tenía otros muchos escritos inéditos, además de los diarios que había redactado en su juventud, antes de conocerlo a él. Textos y diarios que, como sabemos, vieron la luz en 2015[1].

De dominio público es que el tándem Zenobia-Juan Ramón comenzó en cuanto se conocieron, en cuanto él leyó la primera traducción que Zenobia hizo de Tagore; Juan Ramón vio que con este trabajo se abría ante él si no un camino, sí un sendero para llegar a ella. Y desde el principio se propuso no perderlo. No vamos a insistir en el difícil, complicado y doloroso —en multitud de ocasiones— reajuste de la pareja; solo tenemos que leer *Monumento de amor*[2], del que afortunadamente ya disfrutamos, para comprobar que la tarea no fue fácil para ninguno de los dos. Todas estas dificultades por las que atravesaron nos dan la dimensión, la fuerza, las profundas raíces de su amor, de su compenetración. Frecuentemente escuchamos que Zenobia es una mujer sometida; esperemos que, conforme vayan leyendo *Monumento* y demás publicaciones de Zenobia, la conozcan y se sitúen en la realidad.

A lo largo de la lectura de la correspondencia de la pareja vemos en muchas ocasiones a un Juan Ramón picajoso que lanza 'puyitas' a una Zenobia entregada a la traducción; en marzo de 1915 le escribe: "Claro es que usted no necesita ayuda para una cosa tan sencilla. Sin embargo, usted sabe que su sintaxis no es muy castellana. Esto no tiene, para

[1] Zenobia Camprubí, *Diario de juventud. Escritos. Traducciones*, ed. Emilia Cortés Ibáñez, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Centro de Estudios Andaluces, 2015.

[2] Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, *Monumento de amor. Epistolario y lira. Correspondencia (1913-1956)*, ed. M. Jesús Domínguez Sío, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.

la vida, naturalmente, la menor importancia, pero para escribir, sí"[3]. No traigo aquí estas palabras de Juan Ramón para marcar una nota negativa en su figura, sino para que veamos que, desde el principio, la escritura, la sintaxis —no solo la traducción— estaban muy presentes en sus vidas. Debo decir que esta actitud crítica del poeta respecto a la escritura de Zenobia no la he vuelto a ver en ninguno de los textos a los que he tenido acceso.

Posiblemente, el trabajo de traducción compartido que llevaron a cabo animó al poeta a que también compartiesen escritos más personales, así lo vemos en la carta que le escribe el 2 de enero [de 1916]: "Una de las cosas que vamos a hacer al momento (casados ya se puede, ¿verdad?) es el cuento de tu infancia, dictado por ti y escrito por mí (no por nada sino porque sea de los dos) en trocitos breves de prosa pura. ¿Quieres?"[4]. Nunca lo escribieron. El contenido de este "cuento de tu infancia" al que se refiere el poeta está recogido por Zenobia en sus escritos, incluidos en *Diario de juventud. Escritos. Traducciones.*

Lo que sí escribieron fue su diario de bodas. Lo hicieron cada uno por su lado: el *Diario de un poeta* de Juan Ramón y el Diario de Zenobia. El de Juan Ramón, con numerosas ediciones, es bien conocido por el público; el de Zenobia apareció de manera incompleta en 1978, en la revista *Nueva Estafeta*, y nuevamente en 1986[5]. Uno de los muchos proyectos de Juan Ramón, que no vio realizado durante su vida, fue la fusión de estos dos diarios individuales en uno solo bajo el título de *Diario de dos reciencasados*, que vio la luz en 2012.

En la "Introducción" a la edición de este Diario ya adelanté mi opinión de que Zenobia estaba escribiendo su Diario ante la solicitud del poeta:

> [...] es un Diario escrito con premeditación, con ello quiero decir que no está escrito de manera espontánea, porque lo necesite espiritualmente —que es como suelen escribirse los Diarios: para acompañar o sosegar el alma—, sino que, al escribirlo, ejecuta un plan, cumple un requerimiento que le ha sido hecho [...]. No hay duda, queda muy claro en la última entrada, correspondiente al 14 de agosto: "Cuando se va [mamá] me quedo escribiendo días

[3] *Ibid*., p. LIX.

[4] *Ibid*., p. 733.

[5] Arturo del Villar, "Diario de Zenobia Camprubí recién casada", *Nueva Estafeta*, 1 (diciembre 1978), pp. 45-54 y Zenobia, *Vivir con Juan Ramón*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Los libros de Fausto, 1986, pp. 31-99.

> atrasados en mi diario. Me propongo escribir mucho en estos días, porque debo tener quince en agosto y sólo tengo cinco hechos el día 14"[6].

Zenobia dice "días atrasados" "porque debo tener quince en agosto", expresa la obligación de escribir. Este fragmento es la confirmación de la sospecha que ya aparece en la primera entrada, la del 4 de enero; en ella escribe desde el presente lo que está por venir, no lo ya realizado: "En los ocho días sucesivos Olga y yo traducimos *La fuerza bruta*". Debería haber escrito "tradujimos", "hemos traducido" o expresiones similares; sin embargo afirma con rotundidad "traducimos", emplea un presente para referirse no a algo realizado en el pasado sino a unos hechos todavía por venir. Y así fue porque, por su correspondencia de estos días, sabemos que la mayor parte del tiempo la dedicó a dicha traducción. Más adelante, el 21 de marzo, indica: "Como escribo estos tres días de un tirón me he equivocado con la monotonía del encierro. El lunes se enviaron casi todas las participaciones que se terminaron el martes y Miss Sargent no vino hasta hoy, digo ayer *porque escribo el miércoles* [la cursiva es mía]"[7].

Este escribir desde el presente, no el pasado reciente —del día— sino el lejano de días anteriores o, incluso, lo que está por venir, la lleva a cometer equivocaciones en las fechas de entrada. De ello tenemos sobradas muestras: 30 y 31 de marzo; 18 y 19, 20 y 21, 22 y 23, 24 y 25 de mayo; 27 y 28 de junio; y 3 y 4 de julio. Todo ello refuerza lo recogido —y ya indicado— el 14 de agosto, "me quedo escribiendo días atrasados en mi diario". Zenobia se sienta a escribir varias entradas de un tirón, una detrás de otra, como si escribiese una tarea o los deberes, una escritura que ha sido encomendada, solicitada o decidida con antelación, un tiempo atrás.

Tres años después de aparecer *Diario de dos reciencasados*, en 2015, se publicó el *Diario de juventud* de Zenobia, escrito en 1905-1911. El hecho de que Zenobia ya hubiese llevado un Diario antes de casarse, además de la lectura del mismo, nos lleva a pensar que el mandato de la escritura del Diario de bodas quizás no le venga del poeta, sino que surja por iniciativa propia, por su necesidad de recoger, de dejar constancia del importante acontecimiento que se iba a dar en su vida. En cualquier caso, es un hecho dispuesto con antelación.

[6] Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, *Diario de dos reciencasados*, ed. Emilia Cortés Ibáñez, Huelva, Universidad de Huelva/Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, 2012.

[7] *Ibid.*, p. 83.

Antes de introducirnos en el Diario, debo aclarar que lo que se pretende con la presente exposición es encontrar coincidencias, paralelismos o divergencias entre lo escrito por los dos autores.

El Diario de Zenobia está recogido en una agenda, *Daily Reminder. 1916* (Boston Safe Deposit and Trust Company. 100 Franklin Street, Boston). A diferencia de parte de su epistolario, el Diario está escrito en español y salpicado de palabras inglesas, también alguna francesa. Juan Ramón escribe el suyo en cuartillas, como acostumbraba. Los dos Diarios son distintos, diferentes como opuestos son sus autores: ella, mujer práctica; él, poeta. Muchas de las entradas de Zenobia son de extensión reducida, no así las de Juan Ramón, poemas en verso y prosa.

Georges May afirma que: "El diario íntimo típico es frecuentemente interrumpido y retomado después de un intervalo más o menos largo"[8], y así ocurre con Zenobia y Juan Ramón. Zenobia comienza su escritura el martes, 4 de enero de 1916, hacía veinte días que había llegado a Nueva York, y termina el 14 de agosto, en Madrid; son un total de ciento cincuenta y cinco entradas, algunas de ellas muy cortas. No escribe todos los días, durante los meses de enero y febrero lo hace de manera irregular y en junio con cierta regularidad. Abril y mayo son los dos únicos meses completos, con treinta y treinta y una entradas respectivamente. Juan Ramón empieza su Diario unos días más tarde de lo que lo hizo Zenobia, el 17 de enero, y la última fecha en la que escribe es la del 1 de julio, cuando llegan a Madrid.

Partiendo del *Diario de un poeta reciencasado*, edición de Predmore[9] encontramos doscientas dieciséis entradas/poemas, ordenadas en V partes[10]. Hay una VI parte escrita en España, después del viaje, en la que recoge recuerdos de Norteamérica —no aporta fecha, solo localización—, que no forma parte del diario íntimo[11].

En sus entradas Zenobia no nos indica el espacio, solo la fecha y el día de la semana; el lugar en el que escribe tenemos que averiguarlo a través del contenido. Sin embargo, Juan Ramón siempre nos sitúa en el espacio y en el tiempo de manera muy precisa: "En tren, 21 de enero, madrugada", "De San Juan a Moguer, en coche, 21 de enero", "New York, cuarto vacío, entre baúles cerrados, 6 de junio, noche", "A bordo, 7 de junio", etc.

[8] George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 172.

[9] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2009.

[10] I, 25 poemas; II, 30; III, 100; IV, 41; V, 20.

[11] Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, p. 36.

Como ya sabemos, Juan Ramón dejó perfectamente diseñado su *Diario de dos reciencasados*: "Al mismo tiempo los 2 diarios. El de Zenobia antes, como índice de hechos. El mío luego, como comentario espiritual. (No hechos. Comentarios)[12]". Imperativo que hemos observado al organizar los dos Diarios.

Arrancamos de la entrada de Zenobia y sigue la de Juan Ramón con la misma fecha, si la hay. Vemos la reacción de cada uno de ellos ante una misma circunstancia: "Ella escribe el hecho o la situación tal y cómo ocurre —una visita, un paseo, una conversación, un paisaje...—; él, lo que le sugiere"[13].

No siempre escriben en los mismos días, cuando ella no lo hace, son las entradas del poeta las que mantienen el hilo cronológico. Así ocurre desde el principio; las entradas inexistentes de Zenobia entre el 9 y el 28 de enero, por ejemplo, están ocupadas por las del poeta, todavía en España. Del 1 al 12 de febrero Zenobia no escribió en su Diario y Juan Ramón, embarcado hacia Nueva York, se entrega por completo al mar:

> El mar de olas de zinc y espumas
> de cal, nos sitia
> con su inmensa desolación[14].

Lo mismo ocurre durante el viaje de regreso a España, del 8 al 18 de junio, no hay una sola entrada de Zenobia; por ese motivo estos días están ocupados únicamente por las entradas de Juan Ramón. En otras ocasiones —del 4 al 6 y del 14 al 18 de mayo, etc.—, es el poeta quien no las presenta.

Obviamente, en este Diario de los dos, no se incluye íntegro el Diario de Juan Ramón porque lo que se ha intentado es mantener un equilibrio de extensión entre las dos aportaciones. Nos encontramos con dos Diarios distintos, diferentes igual que diferentes son sus autores; el nexo entre los dos será el contenido, el tema que recogen sus entradas ya que la forma externa, tal y como estamos viendo, es distinta.

Deteniéndonos en el contenido, vemos que Zenobia solo incluye tres entradas antes de la llegada de Juan Ramón a Nueva York, y las dedica a recoger su trabajo de traducción, sus viajes y las relaciones con sus amigos norteamericanos. La entrada del sábado, 12 de febrero, em-

[12] Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, *Diario de dos reciencasados*, *op. cit*., p. 43.

[13] *Ibid*., p. 34.

[14] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit*., p. 122.

pieza directamente: "Llega Juan Ramón"[15], y tarda una semana entera en retomar el Diario.

Nada tienen que ver las escuetas tres entradas de Zenobia con los cincuenta y seis bellos poemas que nos brinda Juan Ramón, desde que empieza su redacción en Madrid, el 7 de enero, hasta que llega a Nueva York el 12 de febrero. La primera semana del poeta en esta ciudad no queda recogida ni por él ni por Zenobia. Y, cuando reanudan la escritura, Zenobia cita los hechos: "Juan Ramón y yo pasamos el sábado y el domingo en casa de Ethel"[16]; Juan Ramón, ese mismo día, escribe:

> Te deshojé, como una rosa,
> Para verte tu alma,
> Y no la vi[17].

Realmente es como lo indicó el poeta: "El de Zenobia antes, como índice de hechos. El mío luego, como comentario espiritual".

Debemos reconocer que Zenobia, siempre hermética en cuanto a hablar de sus sentimientos, cuando recoge la llegada del poeta a Nueva York, muestra cómo está él: "Juan Ramón parece inquieto, conmovido y contento a un tiempo"[18]. Y a continuación incluye las actividades que lleva a cabo para los preparativos de la boda —compras, visita a la modista que le cose el traje de novia, etc.— y para la venta de los productos que han traído tanto ella como el poeta; Juan Ramón, por su lado, aprovecha para visitar editoriales y ofrecernos el paisaje de estos lugares en sus poemas. Y, ya juntos, almuerzan en los clubs de moda con amigos.

Zenobia recoge su boda con un escueto "Me casé"[19], Juan Ramón no la menciona. En esta entrada del día 2, Zenobia no nos dice cómo se encuentra, no habla de cómo se siente su corazón. Sí recoge lo externo: las personas que asistieron al enlace y todas las flores que les esperaban cuando llegaron a su habitación del National Arts Club. Incluso se detiene en el vestido que se pone al quitarse el traje de novia; pero nada de sentimientos.

Cuando dos días después, el 4 de marzo, recién llegados a Boston, tienen su primer disgusto de casados, Zenobia lo capta así: "Juan Ramón y yo tuvimos nuestro primer disgusto y después nos dio mucha

[15] Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, *Diario de dos reciencasados*, *op. cit*., p. 50.

[16] *Ibid*.

[17] *Ibid*., p. 51.

[18] *Ibid*., p. 50.

[19] *Ibid*., p. 56.

pena y nos quisimos más[20]". El poeta, con la misma fecha del 4 de marzo, nos ofrece el siguiente "comentario espiritual":

> Bebimos, en la sombra,
> nuestros llantos
> confundidos...
>
> Yo no supe cuál era
> el tuyo.
> ¿Supiste tú cuál era el mío?[21]

Aunque Zenobia nos tiene acostumbrados a velar su intimidad, en algunas ocasiones abre una rendija para que sepamos cómo va su relación con el poeta: "Juan Ramón y yo tenemos un gran disgusto y luego mayor comprensión y mucho más cariño verdadero"[22]. "Descansamos un rato y Juan Ramón me quita la tristeza del cansancio siendo muy bueno conmigo"[23]. "Volvemos a casa por la noche muy contentos de estar el uno con el otro sin necesidad del mundo de fuera"[24]. "Juan Ramón es muy bueno conmigo y pasamos la caída de la tarde muy agradablemente juntos"[25]. "Juan Ramón y yo nos quedamos ya juntos toda la velada, escribiendo, leyendo, conversando y queriéndonos mucho"[26]. "J.R. y yo pasamos una tarde trágica leyendo o haciendo ver que lo hacemos. A las 6.30 estalla la tormenta pero luego nos desahogamos, nos entendemos y nos queremos mucho"[27]. "Juan Ramón bastante antipático"[28]. "J.R. me hace muy feliz"[29].

Mientras Zenobia recoge los paseos de la pareja por Boston, el poeta nos habla de los sentimientos que la ciudad y su paisaje provocan en su alma. Un mismo hecho, el cambio de hotel, es recogido de diferente manera por cada uno de ellos. Zenobia: "Nos gustó mucho. Fuimos

[20] *Ibid.*, p. 58.
[21] *Ibid.*, p. 59.
[22] *Ibid.*, p. 75.
[23] *Ibid.*, pp. 89-90.
[24] *Ibid.*, p. 107.
[25] *Ibid.*, p. 114.
[26] *Ibid.*, p. 118.
[27] *Ibid.*, p. 126.
[28] *Ibid.*, p. 159.
[29] *Ibid.*, p. 200.

por el equipaje y nos vinimos enseguida al Somerset"[30]. Juan Ramón: "El idilio tiene ya otro lecho. Son ya tres en cuatro días y todos parecen eternos"[31].

Una vez terminados los días de retiro de la pareja, a causa de una pequeña enfermedad de Juan Ramón, este "Se encuentra con la sensación de primavera en el aire a pesar de que todo el campo está blanco"[32]. Ya conocemos el habitual despliegue de actividades de la incansable Zenobia, por lo que, rápidamente, se incorporan a la vida de Boston: atienden a mil amigos y mil invitaciones, visitan lugares destacados de la ciudad, disfrutan de paseos en trineo, asisten al teatro, van a la Biblioteca, realizan compras en librerías, reciben regalos de boda...

Todo este derroche lleva a Juan Ramón a escribir: "¡Qué angustia deprimente esta de hacer las cosas aprisa, de no poder hacerlas despacio! Lo último que sería en el mundo sería turista. [...] Hoy: el espectáculo de la primavera nevada, al mediodía, de un lado a otro, con la lengua fuera, sin entrar, sin poder entrar en el alma de las cosas [...][33]".

Aquí, en Boston, la pareja se hace las fotografías que hoy tenemos como fotografías de la boda pero que en realidad no lo son. Las que se hicieron vestidos de boda, cuando salieron de la iglesia el día en que contrajeron matrimonio, debieron de perderse en el baúl estropeado en la bodega del barco, de regreso de Nueva York. En Boston los fotografió Garo —también poeta—, que "[...] retrata a Juan Ramón con gran interés y muchas veces, después de adivinar por inspiración propia que es poeta[34]".

Ya en Nueva York, Zenobia pasa la gripe, una de las muchas que sufrió a lo largo de su vida, y se queda en su habitación del hotel, sin sus habituales correrías. El poeta, encantado, tampoco sale y se entrega a su Diario, "está en plena vena productiva"[35] y escribe:

> Miss Conciencia
>
> La primavera dentro; pero no, esta vez, románticamente, dentro del alma (en el corazón), dentro de la alcoba. La *gripe* del amor achica el mundo, lo retrae hasta cuatro metros alrededor del lecho [...]. ¡Bendita enfermedad leve

[30] *Ibid.*, p. 59.

[31] *Ibid.*, p. 62.

[32] *Ibid.*, pp. 68-69.

[33] *Ibid.*, p. 72.

[34] *Ibid.*

[35] *Ibid.*, p. 81.

> que permite, en Nueva York, estarse ¡un día entero! en casa [...]. Sí. La alcoba es hoy como un jardín, con arbustos llenos de florecillas y de rubios brotes tiernos, con finos pajarillos alegres [...][36].

Constantemente vemos el paisaje en las entradas de Juan Ramón, ya sea campestre o urbano. El subir, acompañado por Zenobia y Yoyó, al edificio Woolworth, le lleva a escribir: "¡Oh qué cielo más nuevo —¡qué alegría!—"[37].

Zenobia sigue recogiendo solo hechos. La muerte de Enrique Granados y su esposa a bordo del *Sussex*, el 24 de marzo de 1916, es conocida por Zenobia el día 27, fecha en que la incluye de manera muy sucinta: "Mrs. Sánchez Wilcox me da la noticia del *Sussex*". Nada más. Juan Ramón, en cambio, dedica un poema a los Granados, recoge sentimientos y también el día 27, de madrugada, escribe:

> ¡Tanto mar con luna amarilla
> entre los dos, España! —tanto mar, mañana,
> con sol del alba...—[38]

Ya en estos primeros tiempos del matrimonio es habitual verlos en casa —en el hotel— realizando actividades que serán constantes durante toda su vida en común: atienden su abultada correspondencia, además de escribir "las poesías de J.R. en inglés y español"[39].

Frecuentemente van a comer o cenar al Cosmopolitan Club, siempre acompañados por conocidos o amigos, y en ocasiones por motivos de trabajo. Zenobia solo incluye la nómina de acompañantes, pero el poeta va más allá y, cáustico, bajo el título de "Cosmopolitan Club", escribe: "¡Horrible vejez la del snobismo! —Sí, es la misma, esté usted segura, Miss Sargent; la misma. La misma, con su cara de ceniza, sus grandes gafas redondas, su disfraz blanco de viuda y su gran adormidera roja en el vientre, hinchado por el concentrarse de la carne que presiente el gusano último...—[40]".

Hay más clubs y personas recogidos, con actitud crítica, por la lupa de su pluma, así lo vemos en "Las viejas coquetas": "[...] están

[36] *Ibid.*, p. 82.

[37] *Ibid.*, p. 87.

[38] *Ibid.*, p. 94.

[39] *Ibid.*, p. 99.

[40] *Ibid.*

todas, con dientes de oro, afeitadas, arrugadas, pecosas, pañosas, cegatas, depilado vello perdurable, que, como es sabido, le crece, con las uñas, a los muertos; descotadas hasta la última costilla o la más prístina grasa, llenos hombros y espalda milenarios de islas rojas y blancas, como un mapa de los polos"[41]. En "Author's Club": "Creí siempre que en New York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como éste, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo Madrileño, a pesar de estar en un piso 15, casi a la altura del Parnaso"[42]. En "National Arts Club"[43] o en "Colony Club": "Se encoje uno sin querer, entrando. Pero... ¿aquí vamos a tomar el café, con tantos loros? ¡Que se viene el techo abajo, por Dios!..."[44].

La visita y cena de la pareja en Chinatown lleva a Juan Ramón a escribir, bajo el título "Pesadilla de olores": "[...] Unas veces es olor a gallinero —¡oh angustiosa comida de nido del Barrio chino!—; otras, a literatura judía —¡oh actriz suicida!—; otras, a grasa de todas las latitudes..."[45].

Recogen sus agradables ratos en Riverside Drive, sus horas en la ciudad de Huntington adonde van a visitar amigos y donde la tormenta nocturna, que incluye Zenobia, le hace escribir a Juan Ramón: "Dentro, el reloj, se oye, por el hueco de la escalerita blanca, abajo, donde antes hemos leído y tocado el piano viejo. —¡Qué paz habrá en las cosas solas, libro, flores, rescoldos!—"[46].

Y no olvidan sus paseos por Central Park y el estanque que llevan a Zenobia a escribir: "[...] seguimos el borde solitario y alejado del rumor de la ciudad, embebidos en el encanto de la hora de la gran superficie lisa y llena de luz del agua y de las orillas esfumadas grises. Intensamente felices"[47]. Y en palabras de Juan Ramón:

> No, no, nosotros dos no somos
> nosotros dos, que estamos
> aquí, viendo ponerse el sol granate
> entre el verdor dorado

[41] *Ibid.*, p. 117.

[42] *Ibid.*, pp. 122-123.

[43] *Ibid.*, pp. 156-157.

[44] *Ibid.*, p. 183.

[45] *Ibid.*, p. 104.

[46] *Ibid.*, p. 149.

[47] *Ibid.*, p. 135.

en que cantan, en ramo, sobre el río
los inconstantes pájaros[48].

El Domingo de Ramos, con la asistencia de Zenobia a misa, su largo recorrido por Manhattan, viendo y reuniéndose con amigos y clientes, para terminar con cena en el Cosmopolitan Club, lleva al poeta a exclamar:

¿Domingo?

...Este domingo
no es mío. Nada sé
de esto que llaman aquí gloria[49].

Llega la primavera y la pareja, por la noche, pasa con frecuencia por Washington Square para ver cómo retoñan los magnolios. Los dos recogen un hecho de tan poca importancia que lleva a Juan Ramón a escribir: "Desde que está aquí la primavera, todas las noches venimos a ver este árbol viejo, bello y solitario", precioso poema bajo el título "El árbol tranquilo"[50].

El 5 de mayo, viernes, Zenobia y Juan Ramón visitan el Museo Hispánico y a su dueño, Mr. Huntington. El poeta firma en la columna, donde lo han hecho otras personas destacadas, Zenobia también estampa su firma:

Cavaré en la roca viva
hasta que la sola flor
que saca del barro el cielo
me llegue hasta el corazón.
Juan Ramón Jiménez
6 de mayo de 1916
Zenobia Camprubí de Jiménez

El hecho queda recogido en el Diario de Zenobia[51], no así en el del poeta.

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*, p. 115.

[50] *Ibid.*, pp. 124-125.

[51] *Ibid.*, p. 145.

Cuando en mayo viajan a Washington, pasan parte del viaje en la plataforma del tren, disfrutando del paisaje y, según Zenobia: "[...] El país se hace cada vez más frondoso y, desde que pasamos el espléndido parque de Phila[delphia], vamos como por un país encantado"[52]. Y de este paisaje el poeta escribe: "[...] El mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, que atan con su paz amena y cantada de pájaros, en medio de la vida, más que los jardines públicos, que los puertos, que los museos..."[53].

La visita a Washington, a los lugares y edificios más destacados es motivo para que el poeta escriba sobre ellos, además de la "Nota a Miss Rápida": "Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno"[54].

Continúan a Filadelfia y Zenobia nos hace una relación precisa de todos los lugares visitados. Conocer el Metropolitan lleva a Juan Ramón a detenerse en el *Retrato de niño*, atribuido a Velázquez, y a escribir: "Caen hojas secas en este rincón solitario, y el cuadro se sume a veces en una arboleda de oro, malva y rosa, con lágrimas colgadas, que está en su fondo, tras su fondo..."[55].

En junio, próximo el regreso a España, Zenobia va a Essex Fells para pasar el día con su hermano Jo y con Ethel, "en donde paso un día feliz de campo sintiendo sólo que no esté Juan Ramón, que no ha querido venir"[56]. La entrada correspondiente de este día, escrita por el poeta, la titula "Ausencia de un día" y en ella le dice a Zenobia:

> Ahora, soñar es verte,
> y ya, en vez de soñar,
> vivir será mirar
> tu luz, hasta la muerte[57].

Todos los encargos realizados, los baúles y paquetes son llevados al puerto, con antelación para embarcarlos, y lo que Juan Ramón ve son: "Incesantes barcos de todas clases, justificadores del oleaje sin tregua,

[52] *Ibid.*, p. 161.
[53] *Ibid.*, p. 162.
[54] *Ibid.*, p. 165.
[55] *Ibid.*, p. 178.
[56] *Ibid.*, p. 181.
[57] *Ibid.*, pp. 181-182.

pasan, vienen, van agriando sus verdes, endulzando sus carmines, dorando sus amarillos. La realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo, y no se oye rumor molesto alguno sino en lo inconsciente"[58].

Llega el día de la salida, 7 de junio, y Zenobia incluye hasta nueve personas que acuden a despedirlos, además de recoger todos los regalos que reciben. Frente a esta entrada, la de Juan Ramón, titulada "Despedida sin adiós": "Mar amarilloso con espumas sucias, en un leve fermentar, como de gaseosa de limón. [...] Salida dura y fría, sin dolor, como una uña que se cae, seca, de su carne; sin ilusión ni desilusión"[59].

Zenobia no escribe en el viaje de regreso, Juan Ramón suple con creces esta ausencia de entradas:

> A las dos de la tarde: Un movible y luciente brocado verde plata.
> A las seis y media: Los valles de espumas blancas se llenan de rosas.
> A las siete y cuarto: Agua alta y verde. Antecielo de nubarrones azul cobalto. Cielo gris. Trascielo de oro.
>
> Lo azul se queda atrás, abierto en plata viva.
> [...]
> El cuerpo va, soñando,
> a la tierra que es de él, de la otra tierra
> que no es de él. El alma queda y sigue
> siempre por su dominio eterno[60].

Llegan a España y Zenobia, tan realista, vuelve a escribir: "Vista mágica de Cádiz y de la bahía, Rota, Chipiona"[61]. Y Juan Ramón, el poeta:

> No sé si el mar es, hoy
> —adornado su azul de innumerables
> espumas—,
> mi corazón; si mi corazón, hoy
> —adornada su grana de incontables
> espumas—,
> es el mar.

[58] *Ibid.*, pp. 184-185.

[59] *Ibid.*, pp. 186-187.

[60] *Ibid.*, pp. 188-189.

[61] *Ibid.*, p. 189.

[...]
A veces, me ahoga el mar el corazón,
hasta los cielos mismos.
Mi corazón ahoga el mar, a veces,
hasta los mismos cielos[62].

El poeta también se detiene en Cádiz: "En el botón de oro de mi puño, Cádiz, un poquito más pequeña que es, se refleja toda, tacita de oro, ahora. Está en mi orito redondo, como en su mundo, con su torre de Tavira, con su mar y su cielo completos por el círculo"[63].

La estancia en Sevilla, para Zenobia es compras y correrías; para Juan Ramón es algo muy distinto: "...La tarde va cayendo, y como una mantilla negra, el anochecer viene sobre Sevilla; y la luna, roja igual que un clavel, asoma entre su nuca, fresca con el río, y el cielo hondo de su pelo"[64].

Para Zenobia, Moguer es un conjunto de "calles blancas"; para Juan Ramón, Moguer es "Madre":

Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar; que aunque las olas
de tus años se cambien y te muden,
siempre es igual tu sitio
al paso de mi alma[65].

Inmersos en la familia y en el pueblo, Zenobia se adapta a este contexto nuevo para ella. Suben todos a la azotea. Para Zenobia, "La vista y la hora inmejorables..."; para él:

De la azotea —blanca, rosa, malva—
miramos, juntos, el pasado
y el porvenir; el mundo
que hemos dejado y al que vamos[66].

Durante la estancia de la pareja en Moguer, es Zenobia quien acude a su Diario; Juan Ramón, apenas. Ella ofrece la nómina de personas, lugares, objetos, detalles. Él, de sentimientos:

[62] *Ibid.*, p. 190.
[63] *Ibid.*, p. 194.
[64] *Ibid.*, p. 197.
[65] *Ibid.*, pp. 199-200.
[66] *Ibid.*, p. 201.

¡Qué bien le viene al corazón
su primer nido!
[...]
...¡Y con qué desazón
vuelve a dejarlo, pobre y desvalido![67].

Los meses de julio y agosto son recogidos por Zenobia, lo que nos permite conocer el día a día de la vida del matrimonio: su paso por el Hotel de Roma, los días que viven en la Residencia de Estudiantes mientras montan su hogar, la incorporación del poeta al trabajo con Calleja y la de ambos a la vida sociocultural madrileña. Zenobia, con sus precisiones, nos mantiene informados de todo, también de su trabajo con los cuentos y, ¿cómo no?, de sus apuros económicos. Reconoce que "Juan Ramón está un poco ansioso por cuestiones de dinero"[68] y es directa al decir: "Le confieso a J.R. que lloro porque me atormentan las deudas"[69].

Como hemos visto al comienzo de lo que aquí traemos, el poeta marcó la pauta de estos Diarios: "El de Zenobia antes, como índice de hechos. El mío luego, como comentario espiritual". Muchos años después, en enero de 1952, es Zenobia quien recala en la escritura de ambos: "Tú y yo somos el reverso de la medalla escribiéndonos: tú me cuentas todo lo de tu vida afectiva y lo que pasa tengo que deducirlo, mientras que yo te cuento todo lo que pasa y tú tienes que deducir lo demás"[70].

Terminamos con palabras de Juan Ramón: "¡Pero *yo te he visto* y me he podido unir a ti en tu espacio y tu tiempo, Zenobia mía!"[71]; "¡Yo que me recluí en ti para todo y tú me bastabas! Así, cuando no te tengo, todo me falta"[72].

Y es que Zenobia, como sabemos, fue el centro del mundo de Juan Ramón.

[67] *Ibid.*, pp. 205-206.

[68] *Ibid.*, p. 221.

[69] *Ibid.*, p. 223.

[70] Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, *Monumento de amor*, *op. cit.*, p. 1121.

[71] *Ibid.*, p. 1077.

[72] *Ibid.*, p. 1074.

Juan Ramón, Amiel y el *Diario de un poeta recién casado*

Eloy Navarro Domínguez

La publicación en 1917 del *Diario de un poeta recién casado* constituye sin duda un hito decisivo en la literatura española del siglo XX por la extraordinaria influencia que el libro hubo de ejercer en la poesía de las siguientes décadas. El *Diario* alumbra efectivamente una nueva expresión poética en medio de la confluencia de diferentes géneros, tradiciones poéticas y lenguajes artísticos; todo ello sobre la base del relato de un viaje por tierra y mar que lo es también, a su vez, de un proceso de transformación interior[1]. Pero, sobre todo, una buena parte de la singularidad del libro se debe a su explícita vinculación con el diario íntimo, un género que apenas había sido cultivado en España hasta ese momento y que a la altura de 1917 se encontraba ya, paradójicamente, en trance de perder el favor del que había gozado desde la publicación en 1883 del primer volumen de los *Fragments d'un journal intime* de H.F. Amiel. Esta deliberada vinculación del libro con el género del diario íntimo no deja de resultar llamativa, y no solo por la fecha de su publicación, sino también por tratarse de una obra que, lejos de constituir una prolongación de tendencias del pasado, señala, por el contrario (en su condición de "punto de partidas"), nuevos caminos a la poesía española de la época.

Parece, por tanto, necesario (y a ese objetivo van encaminadas las siguientes páginas) intentar determinar el sentido que la estructura y el título de diario presentan a la altura de 1917 en el libro de Juan Ramón, algo que, a nuestro juicio solo es posible mediante la reconstrucción de la relación del poeta con la literatura diarística en fechas anteriores a la composición del *Diario*, tanto en lo que concierne a sus primeros tanteos en el género como a las lecturas que hizo de H.F. Amiel y de otros autores de diarios a lo largo de esos años.

[1] Véase a ese respecto la interpretación dada por Michael Predmore en *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El "Diario" como centro de su mundo poético* (Madrid, Gredos, 1973) y en su edición del *Diario de un poeta reciencasado* (Madrid, Cátedra, 1998).

Poesía y diarios

La particular combinación de escritura poética y escritura diarística que encontramos en el *Diario de un poeta recién casado* es el resultado del proceso de confluencia entre ambos géneros que se da en las literaturas europeas a lo largo del siglo XIX[2]. Al auge que experimenta el diario en ese siglo hay que unir la tendencia a la interpretación biográfica de la literatura que se observa en el mismo período, la cual fomentará el interés del público por la vida privada de los autores, y hará que se publiquen textos de carácter íntimo —epistolarios y diarios en volúmenes póstumos presentados a modo de "reliquias"— como en el caso de *Journal, lettres et poèmes* (1862) del poeta francés Maurice de Guérin (1810-1839). Ese interés condiciona asimismo la publicación de textos que inicialmente no fueron concebidos como tales diarios, como el *Journal d'un poète* (1867), de Alfred de Vigny (1797-1863), y, en última instancia, la composición de poemarios que son presentados como diarios, como *Aus dem Tagebuch eines Dichters* (1863), del poeta alemán Philip Mainländer (1841-1876), o *The Poet's Journal* (1863), del norteamericano Bayard Taylor (1825-1878), en las que el fragmentarismo del diario se superpone ya al que es propio del poemario.

En este proceso tendrá una importancia decisiva la publicación póstuma en 1883 de los *Fragments d'un journal intime*, una selección del diario que Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) escribió, en un monumental ejercicio de autoinspección, a lo largo de la mayor parte de su vida. En el diario de Amiel quedaría minuciosamente reflejada no solo la compleja personalidad del autor (marcada, como es sabido, por una singular dificultad para relacionarse con las mujeres), sino también una serie de conflictos de carácter filosófico, moral y estético que anuncian ya la crisis de fin de siglo. Por esa misma razón, el modelo de diario confesional propuesto por Amiel acabaría siendo adoptado con entusiasmo en la última década del XIX y la primera del XX, dejando además una profunda huella en otros géneros literarios, como la novela, en cuya técnica habría de influir notablemente.

No obstante, sobre todo el *Journal* de Amiel contribuyó poderosamente a la naturalización del diario como género literario, haciendo que numerosos textos de esa índole escritos a partir de entonces lo fueran ya desde un primer momento con la intención de ser publicados en vida de sus autores. En ese sentido, las cualidades poéticas de la prosa

[2] Resumo en los párrafos que siguen lo expuesto anteriormente en Eloy Navarro Domínguez, "Diarios y poetas: confluencias entre escritura poética y escritura diarística anteriores al *Diario de un poeta recién casado*", en Margarita García Candeira (ed.), *Poesía cada día*, Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2022.

de Amiel (autor él mismo de varios libros de poesía) y su especial sensibilidad hacia la naturaleza, acabarían además propiciando la lectura de los diarios íntimos como textos esencialmente poéticos, lo cual reforzaría la especial vinculación que se establecería a partir de entonces entre ambos géneros. Esta identificación daría lugar finalmente a dos fenómenos relacionados entre sí: por un lado, la publicación de series compuestas de poemarios y diarios, como *Les Cahiers d'André Walter* (1891) y *Les Poésies d'André Walter* (1892), de André Gide; y, por otro, la transferencia de elementos técnicos de la prosa del diario a la poesía, tal como se puede observar en *A.O. Barnabooth, ses oeuvres complètes, c'est-à-dire: un conte, ses poésies et son journal intime* (1913), de Valery Larbaud.

En contraste con ese proceso, en España apenas encontramos muestras del género del diario íntimo, y menos todavía de diarios de poetas, con la excepción de las pocas hojas escritas por Bécquer en su diario adolescente de 1852. En cualquier caso, tras la aparición del *Journal* de Amiel, los principales defensores del género en España fueron Clarín y Pardo Bazán, dos novelistas especialmente atentos a la evolución del pensamiento y la literatura finiseculares y, a la vez, tempranos conocedores del ginebrino. Ambos no solo defendieron la legitimidad del diario como género literario, sino que, advirtiendo el potencial renovador que ofrecía en el ámbito de la novela, incorporaron puntualmente elementos diarísticos en algunos de sus textos narrativos. Finalmente, habrían de ser los autores del fin de siglo quienes abrazarían el género con más entusiasmo, como se pondría de manifiesto en el breve diario (no conocido hasta 1957) en el que Unamuno daba cuenta de su crisis espiritual de 1897, o en la concepción abiertamente diarística de alguna de las primeras obras de Azorín, como el *Diario de un enfermo* (1901).

Amiel en España

Ese es, pues, el contexto general en el que hay que situar el *Diario de un poeta recién casado.* Pero antes de abordar el análisis de la relación de Juan Ramón con la literatura diarística, conviene detenerse previamente en algunos aspectos de la escasamente estudiada recepción de Amiel en España.

Como se ha señalado anteriormente, los *Fragments d'un journal intime* aparecieron publicados en dos volúmenes, fechados respectivamente en 1883 y 1884[3], los cuales recogían una selección de las diecisiete

[3] Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime, précédés d'une étude par Edmond Scherer*, 2 vols., Paris, Sandoz et Thuillier, 1883-1884.

mil páginas que, repartidas en ciento setenta y tres cuadernos (doce volúmenes en la edición completa de 1976-1994[4]), componían el diario que el profesor ginebrino, fallecido en 1881, había estado escribiendo regularmente a lo largo de más de cuarenta años. El conjunto fue editado por un amigo del autor, Edmond Scherer, que escribió un estudio introductorio, y por una discípula, Fanny Mercier, que se había convertido en heredera legal del diario en virtud del testamento del autor (quien la consideraba su "viuda") y la cual estuvo a cargo de la selección de los textos[5].

El éxito del libro fue inmediato y las ediciones y traducciones se fueron sucediendo con celeridad a lo largo de los años siguientes, en gran parte impulsadas por el libro de Berthe Vadier, *Henri-Frédéric Amiel*, étude *biographique* (1886)[6], que iniciaba la serie de los numerosos estudios y comentarios acerca del autor que se publicarían en la última década del siglo XIX y las primeras tres décadas del siguiente. El gran interés despertado por Amiel en ese período se debía no solo a lo insólito de su obra, sino también a la particular conexión que establecía en esta con la visión del mundo engendrada por una crisis de fin de siglo que empezaba a manifestarse ya por esas fechas en distintas facetas del pensamiento, la literatura y las artes. La sostenida autoinspección psicológica del diario convertía en centro de gravedad del texto al yo del autor, que, alienado en cierto modo de su medio social y consciente a la vez de su valía intelectual, mostraba además una psicología en cierto modo enfermiza, especialmente en su difícil relación con las mujeres, que lo hacía extraordinariamente atractivo para el imaginario finisecular. Así, la personalidad que se podía deducir del diario de Amiel se convertiría en modelo para no pocos personajes literarios de la época, al hilo de la progresiva influencia que las convenciones formales del diario acabarían ejerciendo, como elemento renovador, en la novela de esos años. Además, el lirismo intimista que afloraba en los fragmentos del diario que habían sido seleccionados por Fanny Mercier constituyó asimismo un poderoso reclamo para cierto público femenino, un fenómeno que hay que relacionar igualmente con el abundante número de

[4] Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 12 vols., ed. Bernard Gagnebin y Philippe Monnier, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976-1994. Un útil panorama crítico sobre la historia textual del *Journal* y sobre la crítica acerca del mismo puede consultarse en Philippe Monnier, "Le dossier Amiel: bilan et perspectives d'un siècle de recherches", *Romantisme*, 32 (1981), pp. 91-100.

[5] La primitiva edición sería objeto de una revisión en 1887, en la que, como recordará Bouvier en su introducción a la edición de 1922, se corrigieron fechas, se eliminaron veintiún fragmentos y se añadieron alrededor de treinta.

[6] Berthe Vadier, *Henri-Frédéric Amiel, étude biographique,* Paris, Fischbacher, 1886.

mujeres que habrían de emprender la traducción de la obra en diferentes lenguas poco después de su publicación.

Sin embargo, la estimación de los *Fragments* de Amiel empezó a declinar progresivamente en las primeras décadas del siglo XX, en consonancia con los cambios políticos, sociales y culturales de la época, que transformaron radicalmente el contexto en el que había germinado el subjetivismo del diario del ginebrino. Además, la edición publicada en 1922 por Bernard Bouvier, alumno y depositario de los manuscritos a la muerte de Mercier[7], que prescindía de las modificaciones efectuadas por esta y añadía hasta doscientos sesenta nuevos fragmentos (entre ellos algunos procedentes de los esbozos anteriores a 1847), ofrecía una versión más ajustada de la escritura original del diario (publicado todavía como selección de fragmentos), e igualmente de la personalidad del propio autor, del que mostraba ahora una imagen menos idealizada que la que emergía de las páginas de la primera edición. De ese modo, desprovisto del aura que lo había acompañado desde 1883, el sensible héroe intelectual del fin de siglo acabaría por quedar invalidado como tal en tanto emblema de un mundo caduco que estaba siendo arrollado por el empuje vitalista de la cultura del período de entreguerras, que lo dejaría finalmente reducido a la categoría de simple caso de timidez patológica.

Las primeras menciones al autor suizo en España no fueron especialmente favorables. En un pasaje de un artículo de 1886, "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", en el que se refería a los vínculos de la novela francesa con la poesía simbolista y decadente, Juan Valera mencionaba como ejemplos los casos de la novela-diario *La course* à *la mort* (1885), de Édouard Rod, y, asimilándolo con este último a la condición de novela decadente, el propio diario de Amiel:

> Las palabras decadencia y decadente, que hemos citado, merecen explicación. Hay una poesía nueva, que llaman decadente, y muchos poetas que componen de esta poesía [...]. A este género de poesía responden en prosa, y como novelas, el *Diario íntimo*, de Amiel, y la *Carrera a la muerte*, de Eduardo Rod [...]. Sus héroes son unos enfermos, locos, maniáticos, egoístas, desgraciados: la vida para ellos es una pesadilla; el despertar, morir, si bien para caer en perpetuo sueño; y la psicología, patología[8].

[7] Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime,* ed. Bernard Bouvier, Genève, Georg, 1922.

[8] Juan Valera, "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", *Revista de España,* 447 (1886), pp. 480-497, p. 491.

Ese mismo año, basándose en el artículo que Paul Bourget le había dedicado a Amiel en sus *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886)[9] Clarín se refería a al ginebrino en sendas reseñas, poniéndolo como ejemplo de autoanálisis[10], y al año siguiente en una tercera reseña dedicada a *Los pazos de Ulloa* (1886), donde, en contraste con la personalidad de Parco Bazán, se refería a "esas introspecciones psicológicas que llevó al extremo el ya célebre catedrático ginebrino Enrique Federico Amiel"[11]. Además, Clarín siguió mencionando a Amiel al referirse a los personajes de determinadas novelas en las que se anunciaba de un modo u otro la superación del naturalismo, como *Realidad,* de Galdós[12].

Clarín aprecia la singularidad y modernidad de la visión del mundo de Amiel, en quien ver personificado, como había hecho Bourget, el espíritu del fin de siglo y, sobre todo, intuye la influencia que habría de tener en la literatura contemporánea, tal como se pone de manifiesto en el folleto *Apolo en Pafos*, donde, al lamentar el estancamiento de la poesía española contemporánea, echa de menos "[los] extravíos de un Richepin, *satanismos* de un Baudelaire, *preciosismos psicológicos* de un Bourget, quietismo de un Amiel y hasta la procesión caótica de simbolistas y decadentes"[13].

Además, aunque no deja de rechazar el "quietismo" del autor, Clarín se siente atraído por el *Journal* como texto, destacando el potencial literario que a su juicio presenta el género. Así, en una reseña de 1888 de *Treinta años en París,* de Alphonse Daudet, el crítico defendía los diarios frente al rechazo que Brunetière había manifestado en esas fechas por la "literatura personal":

> Hay muchos fenómenos y secretos de psicología, de psicología estética principalmente, y otros de relaciones privadas, que nunca podrían ser conocidos sin la literatura de las memorias, diarios, confesiones, etc. [...] Y respec-

[9] Paul Bourget, "Henri-Frédéric Amiel", en *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886, pp. 251-304.

[10] Clarín, "*Los amores de una santa*" y "Las 'humoradas' de Campoamor", *Nueva campaña (1885-1886)*, Madrid, Fernando Fe, 1887, pp. 21 y 23.

[11] "Los pazos de Ulloa", en *Nueva campaña (1885-1886)*, Madrid, Fernando Fe, 1887, pp. 215-237, p. 219.

[12] "*Realidad*, novela en cinco jornadas, por D. Benito Pérez Galdós", en *Ensayos y revistas: 1888-1892*, Madrid, Manuel Fernández Lasanta, 1892, p. 305.

[13] *Apolo en Pafos (interview)*, Madrid, Fernando Fe, 1887, p. 85. El interés de Clarín por Amiel como autor se manifiesta asimismo en el artículo "A muchos y a ninguno", *La Ilustración Ibérica*, 01/01/1887.

> to de memorias y diarios, yo no veo más límite que el de la importancia del autobiógrafo, y en ciertos casos el arte de su pluma. A un hombre que escriba muy bien sus memorias se le puede tolerar que él no sea un gran personaje; y a un gran personaje se le puede perdonar que escriba mal sus memorias. El *Diario* de Amiel, contra el cual tanto han escrito el mismo Brunetière y otros, es obra digna de vivir, por su índole singular y por lo que enseña al que sabe reflexionar; esto a pesar de que el profesor ginebrino no hizo en el mundo casi nada más que enamorar y estarse quieto[14].

En cualquier caso, el aprecio de Clarín por Amiel se hace más visible conforme el propio autor va asimilando el espíritu finisecular a lo largo de los años 90, quizá como resultado ahora de una lectura personal y más atenta del *Journal* al margen de la interpretación de Bourget, que le hace apreciar la figura del mismo autor sobre el que antes había chanceado. Así, en una conferencia de 1897, que apareció resumida en el diario *El Globo*, encontramos: "[E]n Amiel, bien leído, se advierte una riqueza de observación psicológica verdaderamente admirable. Y en la última parte de su libro, cuando se muere él, también aparece el nuevo espíritu"[15].

Sin embargo, la huella de Amiel en Clarín no parece haber sido especialmente importante, más allá, en todo caso, de haberlo confirmado en la tendencia a la profundización del análisis psicológico de los personajes que muestran sus relatos y novelas escritas con posterioridad a su primer contacto con el ginebrino, y de haber avivado en él su interés por el diario como técnica narrativa.

Pero si en autores como Clarín la posible influencia de Amiel resulta algo tardía y superficial, no se puede decir lo mismo de quienes inician su trayectoria literaria en la década de los 90, y lo hacen desde la plena asimilación de las tendencias intelectuales y estéticas del fin de siglo. Tal es el caso de Unamuno, quien ya citaba al ginebrino en 1895 en las páginas de *En torno al casticismo* que aparecieron publicadas ese año en

[14] Clarín, "Alfonso Daudet. *Treinta años de París*", *La Ilustración Ibérica*, 07/04/1888 a 15/11/1888. Recogido en *Mezclilla*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1889; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mezclilla--0/html/ff43fbc4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_14_.

[15] "Conferencia de D. Leopoldo Alas", *El Globo*, 13/12/1897. Citado por Yvan Lissorgues, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas "Clarín" (1875-1901)*, Oviedo, Gea, 1996, p. 310.

La España Moderna[16], si bien el momento en el que se da una identificación más estrecha del autor con Amiel es durante su crisis espiritual de la primavera de 1897, en la que Unamuno escribe los cuatro cuadernillos que, descubiertos por Armando Zubizarreta en 1957, fueron publicados por primera vez en 1970 con el título, que faltaba en el original, de *Diario íntimo*[17]. Allí, el autor daba cuenta del proceso de transformación espiritual que experimentaría a lo largo de dicha crisis por medio de un texto breve y de estructura menos ordenada que el de Amiel, aunque, en una de las entradas del diario, brevísima pero ciertamente significativa, lo invocaba entre las figuras bajo cuya advocación ponía el texto: "Leopardi, Amiel, Obermann"[18].

A diferencia de otros contemporáneos, Unamuno llevó a cabo una lectura profunda, y, como se ve, devota de los *Fragments*, contribuyendo además notablemente a dar a conocer al autor en España, siendo él, de hecho, quien prestó a José González Alonso el ejemplar de los *Fragments* utilizado para la primera traducción española, que salió de las prensas de La España Moderna en 1900[19]. Este episodio aparece mencionado por el autor en una carta publicada en 1927 en la revista *Alfar* y dirigida al amielista cubano Juan de la Luz León, que acababa de publicar ese año su libro *Amiel o la incapacidad de amar* (1927) con prólogo de Salvador de Madariaga[20], carta en la que Unamuno explicaba las razones de su alejamiento del ginebrino después de su fervor inicial:

> Cuando Bouvier [...] me envió la segunda edición, se me aclaró el fondo del misterio de ese hombre. Y le comprendí como pocos. Porque yo enterré a tiempo a mi Amiel. A los veintisiete años me casé, como Amiel se habría casado, y mi mujer me ha dado ocho hijos y con el sentimiento de la paternidad el de la filialidad hacia ella. Es mi madre como lo es de mis hijos. Pero en Amiel, en

[16] Miguel de Unamuno, "En torno al casticismo", *La España Moderna*, VII.LXXVI (1895), p. 28.

[17] Armando Zubizarreta, "Aparece un diario inédito de Unamuno", *Mercurio Peruano*, 260 (1957), pp. 182-189; Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, pról. e introd. del P. Félix García Madrid, Escelicer, 1970.

[18] Cerezo Galán considera que lo que une los tres nombres es su "pesimismo trascendente", Pedro Cerezo Galán, "El pesimismo trascendente", en María Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 261-290.

[19] H.F. Amiel, *Diario íntimo de Henri Frédéric Amiel*, trad. J. González Alonso, Madrid, La España Moderna, 1900.

[20] Juan de la Luz León, *Amiel o la incapacidad de amar*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

> el fondo calvinista, no suena la filialidad —no siente a Dios como Padre—, y por eso no siente la paternidad. [...] Amiel me ha preocupado siempre. Y es que yo me he librado de él, y antes de leerle. Su problema sexual, fisiológico —en el que se quedaría un freudiano— encierra un problema más hondo metafísico o, mejor, religioso. El Dios asexual de Calvino, ni Padre ni Madre, le predestina a terrible soledad. [...] Mas por otra parte, no creo que esté en lo cierto mi amigo Madariaga al decir que Amiel fue incapaz de crear. Se creó a sí mismo, se nos dejó en su Diario [...][21].

Unamuno no solo se alejó de Amiel, sino también del género del diario íntimo como tal, (dejó de escribir en el suyo en torno a 1902)[22], pues el caso del ginebrino le había mostrado lo peligrosa que podía llegar a ser la dependencia del género, tal como reconocería ya en 1904, al defender en el artículo "A lo que salga" su condición de escritor "vivíparo":

> Y así, deberíamos escribir y hablar siempre al tino de la hora que pasa, a la buena de Dios. Mala cosa es esclavizarnos a nada escrito.
>
> Tan mala creo esta esclavitud que, habiendo intentado por dos o tres veces empezar un diario, otras tantas lo he dejado. No quería hacerme el hombre del diario, es decir, el esclavo de su diario [...] La lectura del *Journal intime*, de Amiel, me ha producido este triste efecto; el malogrado —¡y tan malogrado!— ginebrino se pasó la vida empollando su único huevo[23].

No obstante, Unamuno siguió citando a Amiel en diferentes artículos y libros, como *Del sentimiento trágico de la vida* (donde lo incluía entre los "hombres de carne y hueso, ejemplares típicos de esos que tienen el sentimiento trágico de la vida"[24]) y *La agonía del cristianismo*, y

[21] Miguel de Unamuno, *Epistolario americano (1890-1936)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 516-517.

[22] Para la historia del texto del diario unamuniano véase la edición con correcciones y reproducciones de los cuadernillos en Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, ed. Etelvino González López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

[23] "A lo que salga" en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1964, vol. I, pp. 605-619, pp. 615-616.

[24] Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida,* en *Obras completas,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1959, vol. XVI, p. 36.

aunque no volvió a escribir un diario íntimo como tal, se sirvió de las posibilidades que ofrecía el diario en *De Fuerteventura a París*: *diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* (1925) y en el *Cancionero,* "diario poético" escrito entre 1928 y 1936, e incluso en *Cómo se hace una novela* (1927), donde el autor se refiere de nuevo a Amiel, mostrando el mismo rechazo que había manifestado anteriormente a la esclavitud que suponía en su opinión la dedicación al diario, pero encareciendo a la vez el valor vital de esa misma dedicación:

> Y ¡ojo con caer en el diario! El hombre que da en llevar un diario —como Amiel— se hace el hombre del diario, vive para él. Ya no apunta en su diario lo que a diario piensa, sino que lo piensa para apuntarlo [...]. Contar la vida ¿no es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla? ¿No vivió Amiel su vida íntima contándola? ¿No es su *Diario* su vida?[25]

Si el interés de Unamuno por Amiel y el diario fueron permanentes debido a la naturaleza de su visión del mundo y a su propia inclinación a lo confesional, en otros autores contemporáneos ese mismo interés fue, en cierto modo, circunstancial, como habría de serlo también la fase de subjetividad extrema por la que, de un modo u otro, atravesaron la mayor parte de los autores del fin de siglo y que solo habría de sobrevivir en el autor vasco. Tal es el caso de Azorín, quien, como ha estudiado Monserrat Escartín, derivó el interés generacional por el diario hacia el ámbito de la novela en *Diario de un enfermo* (1901) y, en última instancia, también en *La voluntad* (1902). La huella de Amiel en el joven Martínez Ruiz fue inmediatamente percibida por sus críticos, quienes supieron apreciar la adecuación entre el modelo elegido y la visión del mundo de los jóvenes del fin de siglo:

> *La voluntad* se parece más a las confesiones de Juan Jacobo o al *Diario de Amiel*, o a los interesantísimos libros de Anatole France, *Pierre Nozier* [sic], por ejemplo, que a cualquiera de esas narraciones fingidas, poemas prosaicos a que damos el nombre de novelas. Pero en este caso el nombre importa poco. *La voluntad* es un libro interesantísimo, en el cual los hechos externos de su héroe o protagonistas, Azorín, significan poco; lo que nos seduce y atrae es la vida psíquica, los estados de alma

[25] *Ibid,* vol. X, p. 912.

> por que pasa aquel personaje, en el cual parece que se resume y simboliza el espíritu de la juventud intelectual contemporánea[26].

Aunque en los conocidos artículos sobre la generación del 98 que publicaría en 1913, Azorín desviaría en exclusiva hacia Unamuno la influencia del ginebrino ("Sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel"[27]), lo cierto es que sus contemporáneos (que no podían conocer el diario íntimo del vasco) vieron en el recurso al diario en las obras del de Monóvar y, sobre todo, en el carácter autobiográfico de las mismas hasta *Las confesiones de un pequeño filósofo*, una influencia directa de Amiel, hasta el punto de que Andrés González Blanco lo llamaría el "Amiel de la generación actual"[28].

Pero junto a la recepción de Amiel que acabamos de observar en autores como Unamuno o Azorín, es necesario asimismo llamar la atención sobre otro tipo de recepción, esta de carácter más periodístico, que empieza a darse ya en los años noventa, cuando el autor aparece mencionado en las críticas y reseñas de autores como "Fray Candil" (Emilio Bobadilla) o "Zeda" (Francisco Fernández Villegas), quienes, esta vez sí, parecen haber leído el original y no solamente el citado estudio de Bourget. Este desempeñará, no obstante, un importante papel en la difusión de una de las frases por las que Amiel será recordado durante generaciones (incluso el propio Juan Ramón se hará eco de ella en *El modernismo*) y en la que, como es sabido, el autor venía a afirmar que un paisaje es un estado de alma. De hecho, es posible rastrear la lectura de Bourget en las distintas versiones de dicha frase que encontramos en la prensa, pues, en su estudio, el crítico francés ofrece una versión distinta a la del original de Amiel. En cualquier caso, la frase en cuestión acabará haciendo fortuna y, si al principio es utilizada sobre todo en la crítica de arte, al final acabará apareciendo en todo tipo de textos, convirtiéndose en un tópico de uso común, tal como acabará siendo notado por los mismos críticos que lo habían introducido, como el propio "Fray Candil": "Recordará usted lo que dijo Federico Amiel y que se ha repetido luego hasta la saciedad: todo paisaje es un estado del alma"[29].

[26] "Zeda" [Francisco Fernández Villegas], "*La voluntad,* por José Martínez Ruiz", *La Lectura,* II.2 (1902) pp. 264-266, p. 264.

[27] Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. II, p. 911.

[28] Andrés González Blanco, "Revista Bibliográfica, *Almas que pasan.* Últimas prosas de Amado Nervo. Madrid, 1906", *Nuestro Tiempo*, 86 (1906), pp. 465-480, p. 472, n. 2.

[29] "Desde mi Celda", *El Día,* 19/07/1917.

Un ejemplo de la progresiva vulgarización que experimenta en España la figura de Amiel será el libro *Don Quijote en los Alpes* (1907), de Alberto Insúa, obra primeriza y heterogénea, a caballo entre la crónica de viajes y el ensayo, en la que, entre textos de inspiración azoriniana, apunta ya el futuro narrador galante[30]. El grueso del libro lo ocupa, sin embargo, un ensayo misceláneo sobre Amiel que se inicia con un párrafo que por sí mismo ofrece toda una radiografía de la recepción española del autor suizo hasta esas fechas:

> Comencé en Ginebra la lectura del *Diario Íntimo* de Amiel. No era para mí un libro desconocido. Ya en España tuve noticias del mismo; pero vagas noticias bibliográficas, de las que permiten hacer pensar que hemos ahondado en lo que sólo superficialmente conocemos. ("¿El *Diario Íntimo* de Amiel? ¡Ah! sí... Un libro de confesiones, sincero, encantador... Bourget habla de él..." ¡Cuántos libros hemos leído así! Pequeña vanidad de vanidades...)[31].

El estudio en cuestión está compuesto por cinco secciones en las que el autor resume su interpretación personal de la obra de Amiel y la de diferentes críticos, incorporando además textos de carácter más anecdótico, como una entrevista con Berthe Vadier y el relato de un encuentro, seguido por una excursión alpina, con un antiguo alumno del ginebrino. El libro deja entrever la fascinación que en el autor ejerce el personaje, al que considera maestro de la "generación intelectual" y cuyo estilo aflora en alguna ocasión en el propio texto:

> Y hoy —cuento en mis notas de viaje, a 13 de noviembre de 1906, en Ginebra—, a las cinco de la tarde, me encaminé hasta allí. El de hoy ha sido un día obscuro de frío y de ventisca. Las ondas del lago han tenido un relieve nervioso, sobre el que los cisnes, indiferentes, pasearon su blanca majestad, mientras las gaviotas aletearon a ras del agua y sobrenadaron frívolas e irresolutas[32].

Sin embargo, a pesar del espacio que ocupa en el conjunto del libro, el tratamiento de la figura de Amiel, a quien Insúa no deja de conside-

[30] Alberto Insúa, *Don Quijote en los Alpes,* Madrid, Imp. de la Rev. de Archivos Bibl. y Museos, 1907.

[31] *Ibid.,* p. 105.

[32] *Ibid.,* p. 165.

rar como un elemento más del paisaje suizo (él mismo reconoce haber leído el *Journal* estando ya en Ginebra), no parece ser más que una consecuencia de la concepción casi periodística del libro, por lo que no es de extrañar que este recupere en los últimos capítulos su estructura original de relato de viajes y derive inevitablemente hacia lo anecdótico.

De distinta naturaleza es, sin embargo, el *Amiel* de Salvador Albert, publicado en 1919 en catalán[33], aunque su contenido había sido ya anticipado en español en 1917 en las páginas de *El Imparcial*[34]. El libro, que pretendía ofrecer un resumen del pensamiento del ginebrino, al que presentaba todavía como un "mártir de lo ideal"[35], incorporaba los habituales tópicos acerca de Amiel (autoinspección, timidez, soledad, inacción, estoicismo, pánico a la escritura más allá del diario, sensibilidad a la naturaleza, etc.), pero añadiendo, además, dentro de la interpretación espiritualista que el autor hacía del ginebrino, una interesante vinculación con el hinduismo. Desde ese punto de vista, el autor había percibido en Amiel una "sed inextinguible de santidad"[36] dentro de una religiosidad heterodoxa que tendría como centro el propio individuo y que conduciría a un proceso de autodivinización, tal como habría expresado el propio Amiel: "Ser divino, tal es el fin de la vida"[37].

El libro de Albert sería saludado en 1918 como la primera contribución al conocimiento de Amiel en España en una reseña de Andrés González Blanco[38], quien declaraba haber estado, junto con Azorín, Unamuno e Insúa, entre los únicos que hasta ese momento se habían referido al autor. En otra reseña, Valentí Camp consideraba a Amiel una figura de transición, percepción esta en la que abundaría igualmente en una tercera reseña Gabriel Alomar, quien interpretaría en clave vitalista la espiritualidad autotélica apuntada por Albert al considerar el quietismo del ginebrino, a quien vinculaba a la tradición estoica, como una fase destinada a dar paso al vitalismo nietzscheano:

> Acude a mi memoria la sugestión del nombre de otro gran solitario: Nietzsche, heredero también de la tradición

[33] Salvador Albert, *Amiel,* Barcelona, La Revista, 1919.

[34] Salvador Albert, "Amiel", *Los Lunes de El Imparcial,* 23/07/1917, 30/07/1917 y 03/08/1917.

[35] 23/07/1917.

[36] *Ibid*.

[37] 30/07/1917.

[38] Andrés González Blanco, "Enrique Federico Amiel (A propósito de un libro catalán sobre este pensador)", *Nuestro tiempo*, 233 (1918), pp. 159-168.

> estoica. Esos tres solitarios encarnan momentos bien diversos de la lucha con el dolor: Leopardi, el abandono, el desconsolado y cierno soliloquio; Amiel, la victoria personal; Nietzsche, la conversión del dolor en arma de agresión y triunfo. ¿No representa precisamente Nietzsche una etapa posterior del arianismo, la etapa de acción zoroástrica, más allá de la etapa de contemplación búdica? Pues esa es también la representación del tránsito desde Amiel a Nietzsche[39].

La reseña de Alomar resulta particularmente reveladora en relación con el cambio radical que estaba experimentando el interés por Amiel en la España de esos años, un interés que irá desplazándose progresivamente desde su pensamiento y desde la particular forma de escritura del *Journal* hacia su biografía y su psicología. En ese sentido, y más allá de las observaciones circunstanciales del historiador Deleito y Piñuela (1879-1957) en *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea* (1923), donde le dedicaba un breve capítulo que no pasa de ser una síntesis del prólogo de Scherer[40], será en el mencionado libro del diplomático y ensayista cubano José de la Luz León (1892-1981), *Henri-Frédéric-Amiel o la incapacidad de amar* (1927), donde mejor habría de manifestarse esa nueva orientación[41]. De la Luz, que incluye una selección de fragmentos del diario traducidos por él mismo, declara no estar interesado en el pensamiento de Amiel, y centra su atención casi exclusivamente en la dimensión psicológica del personaje, especialmente en lo que se refiere a su conocida timidez. Para ello reconoce haber aprovechado la publicación en 1922 de la nueva versión de Bouvier,

Pero tan interesante o más que el contenido del libro es quizá el prólogo de Salvador de Madariaga, quien juzgaba a Amiel como autor desde una perspectiva abiertamente vitalista, concluyendo que, al no haber pasado del diario, el ginebrino había demostrado estar incapacitado para la creación literaria:

> Su alma, bastante sensible para acumular el inmenso tesoro de sensaciones estéticas que constituye su diario,

[39] Gabriel Alomar, "Amiel, por Salvador Albert", *Los lunes de El Imparcial*, 02/04/1922, p. 12.

[40] José Deleito y Piñuela, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Editorial Minerva, 1923.

[41] José de la Luz León, *Henri-Frédéric Amiel o la incapacidad de amar*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

> no mereció del espíritu creador la anunciación fecundadora que vivificase aquel tesoro transformándolo en obras de arte. Amiel vivió, pues, su larga vida en perpetua fase de desasosiego. En lo mental como en lo físico, se consumió en perpetua virginidad[42].

La cuestión de la vitalidad y la sexualidad de Amiel condicionaba, pues, el juicio de Madariaga sobre el diario y su autor, a quien consideraba un "[c]aso típico de insuficiencia masculina", expulsándolo así del ámbito de lo literario, donde hasta ese momento había ejercido una importante influencia, al mostrarlo como un ejemplo de "impotencia" literaria: "Hombre, sufrió incapacidad de amar. Artista, sufrió incapacidad de crear"[43].

En realidad, esta nueva percepción de Amiel había empezado a afectar a la estimación del *Journal* entre los autores españoles desde mucho antes[44]. Ramón Pérez de Ayala, que en su juventud había sucumbido igualmente a la seducción de Amiel, escribía lo siguiente a propósito de la difícil composición del *Journal* en el prólogo de *Política y toros* (1918), que reunía artículos de 1917:

> Cuando he aquí que en la sucesión de lecturas aleatorias, lecturas que no obedecen a ningún propósito de interés inmediato ni de estudio, se me antojó releer el *Diario íntimo*, de Amiel, que tenía casi olvidado. Amiel, un hombre agraciado con los dones más selectos del espíritu y animado de un anhelo infatigable de crear, arrastró una vida dolorosa y estéril, porque en trance de crear se lo impedía el escrúpulo de totalidad y perfección. ¡Una de las formas de la tragedia espiritual! Amiel, antes de aventurarse a dar nada a la estampa, quería agotar todos los aspectos y noticias del asunto que traía entre manos y expresar sus pensamientos con absoluta perfección. Este escrúpulo, que todos los escritores honestos sienten, y que me impedía dar cima a mi modesto trabajo, suele producirse con gestos tímidos y humildosos[45].

[42] Salvador de Madariaga, "Prólogo" a José de la Luz León, *op. cit.*, pp. 8-9.

[43] *Ibid.*, pp. 9-10.

[44] Incluso en 1913, Enrique Gómez Carrillo se refería ya al autor como "el soporífero Amiel" en su artículo "París. La moda de mañana en pintura", *El Liberal*, 11/04/1913.

[45] Ramón Pérez de Ayala, *Escritos políticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 30.

Así pues, a la altura de 1917, Amiel es, pues, ya un autor "olvidado" en el terreno literario, arrastrando tras de sí el prestigio del que el diario íntimo había gozado hasta ese momento, tal como explicaría años más tarde Antonio Marichalar:

> Todos hemos leído ese *Diario*. Fue lectura obligada hace unos años. Hoy, sin embargo, sospecho que son pocos los que releen —y menos los que leen— sus páginas. Sus tomos han pasado a la segunda fila de nuestras bibliotecas, al tiempo que se arrinconaban esos sentimientos más individualistas que los que hoy pueden dominarnos: el gusto por la introspección, el supersticioso fervor hacia la obra de arte, la obsesión de los clásicos por ser clásicos, el prestigio sentimental y estético del paisaje, etc. Prueba plena: ¿cuántos son los que escriben hoy su diario?[46]

El artículo de Marichalar tenía como objeto la conferencia pronunciada por Gregorio Marañón en la Residencia de Estudiantes el 20 de junio de 1931 con el título "Amiel. Un estudio sobre la timidez", que resultaba para el crítico sorprendentemente inactual a esas alturas ("Júzguese la sorpresa, la expectación causada por el doctor Marañón cuando anunció una conferencia sobre Amiel, en estos momentos") y que aparecería ampliado al año siguiente en el conocido ensayo del mismo título[47].

Aunque dentro de la misma visión psicobiológica en la que se situaba De la Luz (para lo cual se apoya igualmente en la desmitificadora versión de Bouvier), Marañón ofrece una interpretación diferente a la expuesta por Madariaga, diagnosticando en Amiel una timidez "por supervirilidad", motivada por el hecho de que el autor no habría podido encontrar una figura femenina que cumpliera con sus expectativas, condicionadas en gran medida por la figura materna, el "ideal femenino inaccesible —según Marañón— que le impidió amar"[48].

Marañón, que se refería al *Journal* como "[e]sa monstruosa marmita sin válvulas [...] donde se quemó a fuego lento e implacable durante toda su vida"[49]), daba cuenta asimismo del cambio producido en la es-

[46] Antonio Marichalar, "Un hombre de letras", recogido en *Mentira desnuda* (1933), *Ensayos literarios*, ed. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, p. 165.

[47] Gregorio Marañón, *Amiel. Un estudio sobre la timidez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

[48] Gregorio Marañón, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, vol. V, p. 208.

[49] *Ibid.*, p. 178.

timación del público a finales de los años veinte: "El *Journal Intime* ya no puede ser hoy, como lo era hace veinte años, el confidente y el breviario moral, una especie de Kempis laico, de tantas y tantas generaciones de hombres y, sobre todo, de mujeres jóvenes [...]. El valor ético de Amiel ha bajado, es cierto, pero por ello mismo ha subido el que tiene como documento humano inapreciable"[50]. Para ello, aducía su propia experiencia personal, como autor en su adolescencia de un "diario muy amieliano" resultado de su lectura del *Journal*:

> Yo mismo, que leí tanto el *Diario* primitivo, en la mocedad, que tanto me hizo pensar, que tanto influyó tal vez, en mi posición espiritual de adolescente; yo mismo, cuando comparo mi Amiel de entonces con el de ahora, me hace el efecto de un apóstol intachable e intangible al que un día hubiéramos sorprendido saliendo de un burdel de arrabal[51].

El *Amiel* de Marañón, publicado como estudio psicológico en unas fechas en las que el *Journal* había perdido ya toda actualidad, contribuyó así a sentenciar definitivamente el prestigio de Amiel en las letras españolas, que, una vez reducido a la categoría de caso patológico, le dedicarían una escasísima atención desde entonces. El libro, de ese modo, cerraba el proceso de recepción, apreciación, cuestionamiento y olvido del ginebrino en España, en el que inevitablemente hay que situar el acercamiento de Juan Ramón al género y, por supuesto, la composición del *Diario de un poeta recién casado.*

Juan Ramón y la literatura diarística

El diario de 1903

El *Journal* de Amiel está sin duda detrás del contexto literario en el que se da la primera aproximación conocida de Juan Ramón al género, el breve diario que escribió en Madrid entre el 28 de octubre y el 27 de noviembre de 1903. Dado a conocer inicialmente por Ricardo Gullón en 1988[52], el diario ha sido objeto recientemente de una espléndida edición

[50] *Ibid.*, p. 183.

[51] *Ibid*.

[52] Juan Ramón Jiménez, "Diario íntimo", ed. Ricardo Gullón, *Peña Labra*, 64-65 (1988), pp. 47-71.

a cargo de Soledad González Ródenas que, además de corregir errores importantes de la de Gullón, incluye el facsímil de este junto a unos muy útiles apéndices[53].

Antes de estudiar su contenido, es necesario recordar que tanto Sanz Manzano como González Ródenas han llamado la atención sobre un documento, conservado en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, en el que Juan Ramón se refiere a un diario de adolescencia que tal vez habría desaparecido en el allanamiento del piso del poeta en 1939 y que habría sido escrito por este entre los 12 y los 18 años[54]. El arranque del diario en cuestión habría coincidido por tanto con su ingreso en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María, donde, como recuerda Campoamor, el poeta llegó a manifestar en alguna ocasión una cierta vocación religiosa e incluso su voluntad de hacerse jesuita[55]. Por ello mismo, tal vez cabría especular con una posible relación de ese primer diario de adolescente con la práctica del "examen general" diario o "pausa ignaciana", propuesta en los *Ejercicios espirituales* por San Ignacio de Loyola, autor él mismo, como es sabido, de un *Diario espiritual* escrito entre 1544 y 1545[56]. El examen de conciencia en cuestión consistía en una recapitulación pormenorizada de los acontecimientos del día, tal como recoge el tercero de los cinco puntos que Loyola prescribía para su realización: "El tercero demandar cuenta al ánima desde la hora que se levantó hasta el examen presente, de hora en hora o de tiempo en tiempo: y primero del pensamiento, y después de la palabra, y después de la obra, por la misma orden que se dijo en el examen particular"[57]. De hecho, un autoexamen similar es lo que Juan Ramón parece proponerse al comienzo del diario de 1903:

[53] Juan Ramón Jiménez, *Diario íntimo*, ed. Soledad González Ródenas, Sevilla, Athenaica / Cátedra Juan Ramón Jiménez, 2022.

[54] Documento J-1 139 (1), Véase Mª Ángeles Sanz Manzano, "Juan Ramón y Zenobia escritores de diarios", en Emilia Cortés Ibáñez (ed.), *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí*, Huelva, Diputación Provincial, 2008, pp. 345-346, y Soledad González Ródenas, "El Diario y los diarios de JRJ: 'punto de partidas' para la ordenación de su obra completa", en Margarita García Candeira (ed.), *Poesía cada día*, Huelva, Universidad de Huelva, 2022.

[55] Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí: años españoles (1881-1936)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2016, p. 38.

[56] Agradezco la información sobre este aspecto de la religiosidad jesuita a don Armando Agüero, del Centro Arrupe de Sevilla.

[57] Ignacio de Loyola, Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús: en su texto original, Barcelona, Imprenta y Librería de Subirana Hermanos, 1900, p. 25.

> No sé por qué se me ha ocurrido hoy la idea de llevar cuenta corriente de mi cuerpo y de mi alma. ¿Es que hoy me he sentido más feliz que de ordinario? ¿Es quizás la tristeza elegante del otoño? ¿O acaso un presentimiento negro? No sé. Pero lo cierto es que desde ahora me propongo escribir todas las noches las emociones y los paisajes de los días de mi vida.[58].

Sin duda, tras el azaroso período transcurrido entre los 18 y los 21 años (incluidas sus recientes "aventuras de toca blanca"[59]), Juan Ramón era, a la altura de 1903, muy otro del joven colegial de unos años antes, pero, a la vista de lo detallado de la relación que hace de su vida diaria en las páginas escritas en ese año, no se puede descartar que en estas sobrevivieran aún algunos elementos técnicos del diario perdido del adolescente, y que este primer ensayo de diario hubiera interferido de una u otra forma en la inevitable recepción por parte del poeta del modelo plasmado en el *Journal*.

En ese sentido, resulta inevitable preguntarse por la posibilidad de que Juan Ramón leyera a Amiel en fechas anteriores a la redacción del diario de 1903, sobre todo teniendo en cuenta que el único ejemplar de los *Fragments* que se conserva en la biblioteca de Moguer, y en el que nos detendremos más adelante, es de una edición de 1911.

El poeta afirmaría en 1931 a Guerrero Ruiz (mientras este le ayudaba a redactar una nota autobiográfica para la proyectada antología de la lírica española contemporánea de Maravall y Santeiro), que había leído el *Journal intime* en Lausana en 1901:

> 1899. El "Modernismo". Vuelve a Moguer y de allí va a Francia, donde pasa un año (Pirineos, Burdeos). Desde allí hace viajes frecuentes con los médicos amigos suyos a Suiza y al Norte de Italia, viajes que ejercen sobre él una gran influencia. En Burdeos, en la biblioteca del Dr. ... encuentra el *Mercure de France*, al que se suscribe, y lee todos los libros del Simbolismo, que adquiere y luego trae a Madrid, siendo sus ejemplares los que devora la generación suya y lleva Antonio Machado para luego venderlos por las librerías, quedándose él sin ellos. Lectura de Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, algo después. Lecturas

[58] Juan Ramón Jiménez, *Diario íntimo*, ed. Soledad González Ródenas, *op. cit.*, p. 31. Todas las citas, tomadas de esta edición.

[59] *Ibid*.

> de Amiel (estando en Lausanne), que influye en su obra, y de los poetas italianos D'Annunzio, Carducci, que tiene gran influencia en él, aunque la gente no lo ha visto. Pascoli. (Época de gran creación: *Rimas*, *Arias Tristes*, etc.) [1 de enero de 1931] [60].

Más allá del reconocimiento de la influencia de Amiel, a la que nos referiremos más adelante, no resulta fácil fechar las lecturas del *Journal* a las que se refiere el texto, ya que, aunque Palau admite sin más el viaje a Lausana[61], lo cierto es que a la habitual confusión de fechas y lugares sobre ese período que encontramos en los testimonios de Juan Ramón, hay que añadir que no hay ni un solo dato que avale la presencia del poeta en esa ciudad (que, por lo demás, estaba a más distancia de Burdeos que la misma Madrid), una presencia que, de hecho, es rechazada de plano por Campoamor[62]. Ello no significa, sin embargo, que Juan Ramón no hubiera podido leer a Amiel en Francia. A ese respecto hay que recordar que, en su libro sobre la biblioteca del poeta, Soledad González Ródenas sugiere que el posible "robo" por parte de Antonio Machado de los libros traídos por Juan Ramón de Francia podría explicar que falte de la biblioteca de Moguer el ejemplar de Amiel que supuestamente habría leído en Lausana en 1901, pues el único ejemplar del diario que se conserva en Moguer corresponde, como se ha indicado, a una edición de 1911[63]. Desde luego, si aceptamos una lectura de Amiel en esos años, resultaría más plausible que Juan Ramón la hubiera hecho, como en el caso de tantas otras obras que impresionaron al joven poeta, en Castel d'Andorte, donde es posible que el culto psiquiatra que era el Dr. Lalanne pudiera haber tenido un ejemplar del diario del ginebrino, quizá por simple interés profesional.

Campoamor, por su parte, asegura que Juan Ramón leyó los *Fragments* en casa del doctor Simarro[64], aunque en el Fondo Simarro de la Biblioteca Complutense no se conserva en la actualidad ningún ejemplar. No obstante, tampoco sería descartable que, dada su especialización en Psiquiatría, Simarro hubiera sentido igualmente un interés de carácter profesional por la figura de Amiel, interés similar, por otro lado, al que

[60] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, ed. Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1998, vol. I., p 104.

[61] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974, p. 168.

[62] *Op. cit*., p. 116.

[63] Henri-Fréderic Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Genève, Georg & Cie., 1911.

[64] *Op. cit*., 113.

mostraría años más tarde Gregorio Marañón. En ese sentido, y habida cuenta de la función que desempeñó Simarro en esos años como nexo entre Juan Ramón y la Institución Libre de Enseñanza, tampoco se debe olvidar la relación que Amiel mantuvo con Julián Sanz del Río, con quien coincidió en Heidelberg y con el que se carteó hasta su fallecimiento[65]. Amiel, que se refirió de manera bastante elogiosa a Krause en diversas ocasiones[66], apareció citado en su vertiente pedagógica en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, quedando su proximidad al krausismo resumida así por Adolfo Posada: "Amiel habría sido en España, a su manera íntima, un krausista"[67].

Así pues, aunque no conste ninguna mención a Amiel por parte de Juan Ramón en esas fechas, y más allá de la poco verosímil lectura del *Journal* en Lausana en 1901, lo cierto es que el poeta, como no podía ser de otro modo, estuvo sin duda expuesto a la recepción del ginebrino en España antes de octubre de 1903, aunque no sabemos en qué grado, ya que la redacción del diario en ese año no implica necesariamente una lectura previa del ginebrino, pues, como se ha señalado, el poeta ya había escrito otro diario en su adolescencia, cuando casi con toda seguridad ignoraba la existencia del ginebrino.

Anteriormente se han analizado los casos de Unamuno, cuyo diario de 1897 no fue conocido hasta mucho más adelante, y de Azorín, que trasladó la influencia de Amiel al terreno de la ficción narrativa en *Diario de un enfermo* (1901) y, en parte, en *La voluntad* (1902). Sin embargo, en lo que respecta a la práctica del diario íntimo como género hay que decir que el modelo de Amiel tardó algún tiempo en ser asimilado en

[65] Véase Miguel A. Pérez Priego, "El género literario del *Diario de un poeta recién casado*", en *Actas del Congreso: Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120, p. 106. Sobre la relación de Amiel con el krausismo véase Pierre Jobit, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine: I. Les Krausistes. II. Lettres inédites de D, Julián Sanz del Rio*, Paris-Bordeaux, 1936, vol. II, p. 28; Pablo de Azcarate, *Sanz del Rio (1814-1869). Apunte biográfico por F. Giner de los Rios. Documentos, Diarios y Epistolario*, Madrid, Tecnos, 1969. Véase asimismo Fernando de los Ríos, *Ciencia y conciencia: conferencias, discursos y ensayos*, La Habana, Universidad de La Habana, 1956, pp. xxviii-xxix y Julián Marías, "El pensador de Illescas", en *Ensayos de teoría*, Barcelona, Barna, 1954, pp. 239-264.

[66] *26 avril 1852*. — [...] "Lu une partie du livre de Krause, *Urbild der Menschheit*, qui répondait à merveille à ma pensée et à mon besoin; en général ce philosophe exerce toujours sur moi une impression bienfaisante; sa sérénité intime et religieuse gagne et envahit. Il donne la paix et le sentiment de l'infini", Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime, précédés d'une étude par Edmond Scherer*, 2 vols., Paris, H. Georg, 1887, vol. I, p. 45.

[67] Adolfo Posada, "Krause, Amiel, Sanz del Río", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, LIV.847 (1930), pp. 345-8, p. 346.

las letras españolas de la época, un medio que nunca había sido especialmente propicio para su cultivo. De hecho, todavía en 1905, en una reseña a la novela de Francisco Navarro Ledesma *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes*, Andrés González Blanco se lamentaba de ello a propósito de la defensa que del género autobiográfico había hecho en su día Emilia Pardo Bazán en el prólogo a *Los pazos de Ulloa* (1886): "¡Qué lamentable pobreza nos cerca en este orden! Ni un buen Diario íntimo tenemos, aunque sea triste el decirlo; apenas *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla fueron una adivinación y preparación de todo lo que puede hacerse en este género"[68].

Sin embargo, como recuerda Sanz Manzano[69], uno de los espacios literarios en los que el interés por el género se había hecho más patente en la época había sido precisamente la revista *Helios* (1903-1904), donde se publicarían entre 1903 y 1904 "Hojas de vida" de Santiago Rusiñol[70], "Dietario de un alma", de Alejandro Sawa[71], "De mi diario", de Carlos Navarro Lamarca[72] y "Del libro de una vida" de José Ortiz de Pinedo[73]. A tales ejemplos añade acertadamente González Ródenas el texto "Notas de un sentimental", de Bernardo G. de Candamo[74], que el autor presenta como extraído del diario de un poeta suicida, y en el que, sin nombrarlo, se cita a Amiel: "Es un estado de alma cada

[68] Andrés González Blanco, "Revista bibliográfica. Los libros del Centenario", *Nuestro Tiempo,* 56 (1905), pp. 148-168, p. 166. Sobre la presencia del diario en la literatura española véase Daniela Corrado, *Le journal intime en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2000. Casi cuarenta años después de la de González Blanco, en una reseña a *Desde la última vuelta del camino* (1944), Esteban Salazar Chapela se refería así a lo escaso de la literatura autobiográfica escrita por españoles: "El género memorias, primo carnal de las confesiones y pariente nada remoto a veces del diario íntimo, es género muy poco español. Amiel no hubiera podido nacer en Extremadura, ni Rousseau en las Vascongadas, ni Havelock Ellis (por citar a un anglosajón de inusitado desparpajo íntimo...) en Alcalá. Esas cosas nunca las dicen los españoles. El español, si se ha confesado alguna vez, lo ha hecho siempre de rodillas y en voz bajita, es decir con un cura; en público y por escrito, aventando su intimidad a los cuatro vientos, jamás". Esteban Salazar Chapela, "Pío Baroja: Desde la última vuelta del camino", en Francisca Montiel Rayo (ed.), *Reseñas, artículos y narraciones*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2007, p. 67.

[69] María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez: (estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 74-75.

[70] *Helios,* I.I (1903), pp. 64-68.

[71] *Helios,* II.X (1903), pp. 284-290; II.XI (1903), pp. 436-448, II.XI (1903), pp. 570-576, y II.XIV (1904), pp. 4-11.

[72] *Helios,* II.X (1904), pp. 26-31.

[73] *Helios,* II.XI (1904), p. 234-239.

[74] *Helios,* II.XIV (1904), pp. 14-20.

paisaje"[75], lo cual prueba, si no necesariamente la lectura del *Journal* por parte de su autor, dada la popularidad de la frase en la época, sí al menos el conocimiento de la figura del ginebrino[76]. Por otro lado, hay que mencionar que la revista incluye otros textos diarísticos como el fragmento anónimo (incluido en el "Glosario") "Del diario de una niña"[77], los fragmentos del diario de Barbey D'Aurevilly publicados por las mismas fechas en *La Renaissance Latine*[78], una reseña de la novela diario *Claudina en la escuela*, de Colette y Willy[79], y sendas alusiones a otras novelas diario como *Corazón. Diario de un niño* de Edmundo de Amicis[80], y *Cuartel de inválidos* (1903) de Rafael Pamplona[81].

Sanz Manzano interpreta así la relación de la composición del diario de Juan Ramón con el contexto anteriormente descrito:

> Juan Ramón no vio en la omnipresencia de este tipo de escritura autobiográfica una moda a seguir por imposición del gusto imperante, sino que acogió su arraigo en la literatura española de principios de siglo con el entusiasmo propio de quien encuentra un cauce perfecto para satisfacer las necesidades de expresión que tenía por entonces. Se concluye, por tanto, que el poeta recibe y asimila una tradición; no se deja arrasar, sin más, por ella[82].

La observación es oportuna, toda vez que, a diferencia de otros contemporáneos suyos, que se iniciarían en la práctica del género de la mano de Amiel, sabemos que Juan Ramón ya había tenido una experiencia anterior en su diario de adolescencia, una circunstancia que

[75] *Ibid.*, p. 18. "He entresacado al azar de un cuadernito de notas esos ligeros apuntes. Su autor era un poeta idealista que realizó en un día de tedio el supremo acto irremediable"), Bernardo G. de Candamo, "Notas de un sentimental", (*ibid.*, p. 14).

[76] La única mención expresa a Amiel que encontramos en *Helios* es una reseña en la que se compara el libro de R. Blanco Fombona *Más allá de los horizontes*, con el *Journal*. José Gil Fortoul "Más allá", *Helios* II.XI (1903), pp. 486-496.

[77] *Helios,* II. XII (1904), p. 328.

[78] "Todo esto, que parece escrito por cualquiera de nosotros —los ojos hacia el ensueño—, nos va acariciando por dentro con su perfume de secreto romántico, de intimidad triste y lírica. En el tormento de estas cosas pequeñas está toda la gracia de nuestras vidas, de nuestras horribles vidas de artistas!", *Helios* II.XX (1903), pp. 381-382, p. 382.

[79] *Helios,* II IX (1903), p. 248.

[80] *Helios,* I.I (1903), p. 96.

[81] *Helios*, II.XIV (1904), pp. 50-52.

[82] *Op. cit.*, p. 219.

podría haber influido en el modo en que el autor habría de acabar procesando la influencia de fondo ejercida por Amiel en España.

En cualquier caso, la presencia de textos de naturaleza diarística en las páginas de *Helios*, cuya selección supervisaba Juan Ramón con especial atención, plantea inevitablemente la cuestión de si fue el interés del propio Juan Ramón por el diario lo que propició la publicación de tales textos o si, por el contrario, fueron esos mismos textos los que lo animaron a hacer él mismo un ensayo en el género, quizá con la intención de publicarlo en la misma revista, al igual que acabarían haciendo otros miembros vinculados a su redacción como Navarro Lamarca y Ortiz de Pinedo, una intención en cualquier caso que habría dejado sus huellas, como ya advirtiera Sanz Manzano, en la utilización en el texto de una serie de fórmulas ("vosotros") en las que el autor se dirige a un supuesto público lector[83].

En ese sentido hay que llamar la atención sobre la simultaneidad cronológica del comienzo del diario de Juan Ramón, el 27 de octubre, con la publicación del primero de los textos diarísticos que hemos mencionados (el de Rusiñol no se puede considerar estrictamente tal), como es el "Dietario de un alma", de Alejandro Sawa, que aparece en *Helios* en el mismo mes de 1903, si bien, como recuerda Sanz Manzano, databa del 1 de enero de 1901[84]. El texto de Sawa continúa en tres entregas, dos en 1903, y una última 1904, que serían incluidas más adelante en *Iluminaciones en la sombra* (1910), obra cuyo carácter diarístico ya fue percibido en su día, como Luque Amo ha estudiado recientemente[85], por algunos de sus contemporáneos, como Valle-Inclán (que lo consideraba "un diario de esperanzas y tribulaciones"[86] y destacado después por críticos como Iris M. Zavala quien lo habría considerado "[u]n diario donde conviven pasiones y nostalgias" [87] o Andrés Trapiello, para quien se trataría del "primer gran diario de intimidad literaria de la literatura moderna española"[88].

[83] *Ibid.*, p. 218. "Ya sabéis cómo oyó Fausto la campana de la noche de Navidad" (*ed. cit.*, p. 62), "¿Habéis observado qué tristeza tienen esas ventanas iluminadas —amarillas— en las tardes de invierno?" (*ibid.*, p. 66).

[84] *Op. cit.*, p. 219.

[85] Álvaro Luque Amo, "*Iluminaciones en la sombra*: el diario de Alejandro Sawa en la literatura española", *Estudios Románicos*, 28 (2019), pp. 307-316.

[86] Dictinio Álvarez Hernández, *Cartas de Rubén Darío,* Madrid, Taurus, 1963, p. 71 (citado por Luque Amo, p. 308).

[87] Iris M. Zavala, "Estudio preliminar", en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra,* Madrid, Alhambra, 1977, pp. 2-64, p. 47.

[88] Andrés Trapiello, "Introducción", en Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra,* Madrid, Nórdica, 2009, pp. 13-23, p. 22.

De ese modo, se puede decir que Juan Ramón empieza a escribir su diario coincidiendo con el momento en que se publica en *Helios* la primera entrega del que sería el primer diario íntimo de carácter literario (es decir, concebido, a diferencia del de Unamuno, para ser publicado) de la moderna literatura española. Aunque no es posible determinar el modo en que dicha circunstancia podría haber influido en Juan Ramón, lo cierto es que en su diario encontramos una mención a Sawa que refleja la admiración que sintió el joven poeta por él y que ofrece una imagen muy diferente a la del desastrado bohemio retratado por Valle-Inclán:

> Y ya cerca del mediodía entran Alejandro Sawa y Ortiz de Pinedo. Sawa y yo nos estrechamos las manos con verdadera efusión. Hace tiempo que éramos amigos. Sawa es encantador y su limpieza me admira. Es elegante en su gesto y en su decir. Y es soberbio. Nos cuenta muchas cosas. Y lee de maravillosa manera unos versos divinos de Vicaire y nos recita de memoria unos versos milagrosos del grande y pobre Verlaine[89].

En las entregas del "Dietario de un alma" publicadas en *Helios* apunta ya el carácter misceláneo que tendrá *Iluminaciones en la sombra*, visible en el tratamiento de temas de carácter filosófico y en el comentario sobre cuestiones de actualidad, desde una perspectiva marcadamente regeneracionista, que lo aproxima a veces más a la crónica periodística que al diario como tal[90].

El texto de Juan Ramón, más lírico, carece por el contrario de ese componente ensayístico y su contenido se entrelaza de hecho con el de la poesía del autor en esas fechas, tal como han advertido González Ródenas[91] y Gullón, quien vio en él "fragmentos paralelos, análogos en expresión y sentimiento, a los poemas que el autor escribía en ese momento"[92]. Efectivamente la prosa del diario de Juan Ramón adquiere unas innegables tonalidades líricas que destacan especialmente en la descripción de los escasos elementos de la Naturaleza que el poeta encuentra en la ciudad y tiende más a la expresión de sentimientos y emociones. Por un lado, el poeta muestra una evidente nostalgia de su

[89] Ed. cit., p. 51.

[90] Véase Luque Amo, *op. cit*., p. 309.

[91] Ed. cit., pp. 18-19.

[92] Gullón, ed. cit., p. 47. Véase asimismo Sanz Manzano, *op. cit.*, pp. 217-218.

medio nativo (que aparece habitualmente personificado en la figura de la madre), y, por otro, se lamenta recurrentemente de su condición de soltero, motivada, según aduce, bien por la falta de comprensión que muestran para con él las mujeres que lo rodean, o bien por la imposibilidad (reciente aún el episodio de la hermana Amalia en el Sanatorio del Rosario) de haber llevado a término otras relaciones anteriores:

> ¡Quién tuviera una novia, muy bella, muy buena y muy triste, una novia que sintiera toda la pena de mi alma y toda la pena del jardín y del sol...! [...] Quién pudiera tener una mujer divina como Sita, enamorada hasta su corazón, una mujer fragante y bella y tierna, que diera la vida y la alegría por el amor del amor! [...] Desfilan ante mí fantasmas de mujeres que me amaron. ¡Tanta blancura que pudo ser para mí, tanta fragancia! Y estoy solo. Y siento mucha angustia, y me echo a llorar[93].

Pero junto a la expresión de emociones, el diario ofrece al mismo tiempo un recuento bastante detallado (quizá por inercia del diario de adolescente al que nos hemos referido anteriormente) de la vida cotidiana de Juan Ramón durante el período en que lo redacta. En él se distinguen tres ámbitos de relaciones humanas y literarias: la proximidad del poeta a Luis Simarro, su intimidad con los Martínez Sierra y, por último, la publicación de la revista *Helios,* debiéndose incluir aquí las reuniones en casa de Carlos Navarro Lamarca y Santiago P*érez* Triana. Con esos tres ámbitos se relacionan la mayor parte de las visitas, paseos, conversaciones y lecturas que el poeta, en ocasiones de manera muy escueta, va registrando en las páginas de su diario. En ese sentido, el texto contiene elementos que se podrían considerar más propios del dietario que del diario íntimo como tal, aunque la simple consignación de hechos concretos acaba dando pie a que el autor manifieste sus juicios y opiniones sobre tales hechos y exprese los sentimientos y emociones que estos suscitan en él. El resultado de todo ello es una heterogeneidad de registros que no siempre resulta armónica, como se puede apreciar, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

> Hay en este jardín unos árboles de un verde claro y gris que parecen nevados de nieve verde, parecen árboles canos; sus hojas blanquiverdes, son como una nevada primaveral. Y sobre este árbol, los otros, que tienen sol

[93] Ed. cit., pp. 78, 85 y 104.

> en el corazón. —A casa de Simarro. —Leo una crónica de Bonafoux; después un artículo de Cejador. Este señor Cejador—. Aprovechando una relativa admiración que se le ha dado —por erudito— dice muchas tonterías[94].

Además, el texto de Juan Ramón incorpora una serie de elementos contradictorios; por un lado, aquellos que apuntan a la voluntad del autor de publicar el texto, como la existencia de un borrador y una versión en limpio[95], o el mencionado uso del "vosotros", y, al mismo tiempo una serie de alusiones personales ("Entra ese mantequero de Navarro Lamarca [...]. Parece mentira que uno tenga amigos tan idiotas"[96]) que lo harían impublicable. De todo ello resulta un texto vacilante, entre el diario íntimo literario, concebido para su publicación, y el diario íntimo real, destinado como tal a quedar inédito.

Para entender el sentido de estas vacilaciones y contradicciones es necesario estudiar el texto en función de su relación con los otros que Juan Ramón escribe por las mismas fechas. Efectivamente, un examen de los textos aparecidos en esa época en *Helios* y en otras publicaciones nos muestra en muchos de ellos rasgos inequívocamente diarísticos. Así, ya en "Cosas tristes", publicado en *Revista Ibérica* en agosto de 1902, el poeta hace un recuento de distintas escenas que ha contemplado a lo largo de un día en el Sanatorio del Rosario:

> ¡Esta tarde vinieron unas niñas más feas y más mal vestidas! [...] En la monotonía de esta tarde gris, el sol, poco antes de ponerse, ha mandado un rayo de oro al jardín [...]. Ya anochecido, llegó una mujer muy enferma, enlutada y seria [...]. La madre está ahí en un cuarto cercano al mío; son las dos de la mañana y aún no ha apagado su luz[97].

Más ejemplos se pueden encontrar en el conjunto de textos recogidos por Sánchez Trigueros en su edición de las *Obras Completas* bajo el título de *Hojas doloridas*, y especialmente en las "Páginas dolorosas", publicadas originalmente en la sección "Poemas en prosa" de *Helios* en

[94] Ed. cit., p. 82.

[95] Véase González Ródenas, ed. cit., p. 26.

[96] Ed. cit., p. 67.

[97] Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, vol. II, t. 3, pp. 19-21.

1903[98], donde, entre evocaciones de escenas y breves relatos, encontramos otros textos de factura igualmente diarística:

> ¡Cuánta tristeza siento y qué cansancio tan grande de la vida y de las rimas y de las flores y de todo, pensando en el pobre niño que he visto esta tarde! [...] Un buen amigo mío, que conoce bien mi corazón, me ha traído hoy, sonriendo, un divino retrato de Verlaine [...]. Y he puesto mis labios sobre el retrato y, cerrando los ojos, en silencio, he dejado un beso muy largo y muy tierno en la frente ancha cargada de ensueño sobre la melancolía fina de la mirada [...]. Hoy, día de los muertos, habrán llevado aquella corona grande y los faroles de plata vieja al nicho de mi padre[99].

A ese respecto hay que aclarar que la supuesta data que aparece al final de "Páginas dolorosas", "Burdeos, 1901", se refiere solo al último de los fragmentos y ni siquiera funciona como tal data, puesto que se está refiriendo en realidad a un recuerdo que el autor sitúa en Burdeos y que, de hecho, había sido tratado como tal en un texto, "La corneja (De un libro de Recuerdos)" que había sido publicado en el número anterior y que incluía al final una falsa data similar ("Burdeos, Sanatorio de Castel d'Andorte, 1901")[100].

Junto con los textos de *Hojas doloridas* hay que contar igualmente con las páginas escritas por Juan Ramón para el "Glosario" de *Helios,* que participan del carácter de crónica de actualidad propio de la sección, según la presentación que de la misma hace la redacción en el primer número:

> Este cuaderno en blanco será desde hoy el libro de memorias de la redacción. En él escribiremos diariamente nuestras impresiones —íntimas y sinceras— acerca de las cosas ocurridas. A última hora, todos los meses arrancaremos para llevarlas a la imprenta las páginas más sabrosas:

[98] *Helios,* I.VI (1903), pp. 303-311.

[99] Ed. cit., pp. 30-33.

[100] Ed. cit., pp. 22-26. El texto en cuestión, que incluye al final una falsa data similar ("Burdeos, Sanatorio de Castel d'Andorte, 1901") y que se apoya efectivamente en un "recuerdo" del autor, presenta, de hecho, numerosos elementos en común con el fragmento de las "Palabras dolorosas", especialmente las menciones a Musset y a Bécquer a propósito del cementerio.

> pocas o muchas, según los hechos y nuestro humor. Este cuaderno en blanco será desde hoy el libro de memorias de la redacción[101].

Se trataría, por tanto, de una suerte de diario colectivo, a la vez íntimo y público, que, como tal, fue vinculado en su momento por Pilar Celma con el propio diario de Amiel[102]. Debido a las características de la sección, los textos publicados por Juan Ramón en el "Glosario" derivan con frecuencia hacia la crónica de actualidad cultural, como en el caso de la visita de Rubén Darío a España (XXIII y XXIV[103]), el centenario del *Quijote* (XIX y XX), etc., e incluso la de sucesos, como la que se refiere al accidente de tren del Najerillas (VI). Sin embargo, esos mismos textos, que están escritos con frecuencia en primera persona y en los que en algún caso el autor se nombra a sí mismo (III), hacen alusión a acontecimientos conocidos de su vida en esos años, como el escándalo de su relación con la monja Amalia Murillo (IV) o la muerte de Mercedes Roca, la esposa de Simarro, el 11 de agosto de 1903 (XI) a los que el propio Juan Ramón alude en su diario. De hecho, alguno de los textos del "Glosario" parece sacado del mismo diario: "Primeros días de junio. Tengo el corazón destrozado porque una mano cruel ha roto el idilio más bello de mi vida. Y como estos días no hay en mí más que un amargo recuerdo ahogado en lágrimas, he de hablaros de mi pena, y he de escribirla en verso y en prosa y en el horizonte, con miradas tristes"[104].

Por otro lado, en el "Glosario" encontramos también textos que el propio Juan Ramón incorpora a su diario, como la carta de Rubén Darío (XVI) o el poema dedicado al hijo de Santiago Pérez Triana, Sunny (XXI).

La contigüidad entre el diario íntimo y los textos de *Helios*, así como la coincidencia en el uso de recursos diarísticos en estos últimos, nos muestran que, más allá del diario de 1903, la literatura diarística del joven Juan Ramón debe ser entendida como un complejo de textos formado por el propio diario, algunas prosas de *Hojas doloridas* (especial-

[101] *Helios,* I.I (1903), p. 92.

[102] "Desde este punto de vista, cabría ensayar una lectura de las notas del 'Glosario' desde la moda —muy poco estudiada todavía— de la literatura confesional; moda con enorme trascendencia y operatividad en todo el fin de siglo desde —y esta es solo una de las vías— el diario de Amiel", María Pilar Celma Valero, "Los 'glosarios' de *Helios*, microcosmos estético e ideológico modernista", *Anales de la literatura española contemporánea*, 15.1/3 (1990), pp. 235-252, p. 236, n. 5.

[103] Sigo la numeración de Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. cit., vol. II, t. 3, pp. 49-80.

[104] Ed. cit., IV, p. 52.

mente "Cosas tristes" y "Páginas dolorosas") y algunas de las entradas del "Glosario" de *Helios.* En ese sentido, parece como si, precisamente al haber decidido, en octubre de 1903, adoptar el marco genérico del diario (quizá, como se ha sugerido antes, por la inercia del diario de adolescente) y someterse a las convenciones del mismo (recuento de lo ocurrido en el día, datación precisa, etc.), Juan Ramón hubiera acabado frustrando él mismo su propósito de escribir un diario íntimo literario, un proyecto que, sin embargo, habría sobrevivido, precisamente por la ausencia de tales constricciones genéricas, en las *Hojas doloridas* y en el "Glosario" de *Helios.*

En cualquier caso, Juan Ramón acabó finalmente abandonando su diario, ya fuera por las causas que menciona González Ródenas (su progresivo abatimiento emocional y su escasa propensión a la prosa narrativa[105]), o por la incomodidad que parecía sentir con el cultivo de un género cuya virtualidad poética era capaz de extraer mejor en los textos más libres de *Helios.* Sin embargo, a pesar de no haberlo concluido, Juan Ramón mencionó el "Diario íntimo" como proyecto de publicación en el apunte "Habla el poeta", publicado en *Renacimiento* en 1907[106], y, como recuerda González Ródenas, pensó en algún momento en recuperar los que él mismo llamó "trozos buenos" del diario dentro del conjunto de sus primeras prosas[107].

Sea como fuere, lo cierto es que el modelo del diario íntimo parece desempeñar un papel importante en los inicios de la prosa poética de Juan Ramón, una prosa que irá desprendiéndose progresivamente de ese mismo modelo para encaminarse (frente a otros géneros ensayados previamente por el poeta como las crónicas, los cuentos o los "recuerdos") hacia el poema en prosa, del que, de hecho, estaban ya cerca los textos breves de las *Hojas doloridas* (algunos de ellos publicados precisamente en la sección "Poemas en prosa" de *Helios*) y del "Glosario", en un proceso de transición en el que habría que contar asimismo con las reminiscencias diarísticas que todavía es posible apreciar (XXIII, XXXVI y XLVI) en la primera serie homogénea de poemas en prosa de Juan Ramón que son las *Palabras románticas*.

Se podría decir, por tanto, que el poema en prosa de Juan Ramón surge en gran medida bajo el signo del diario íntimo y que, después de evolucionar independientemente como tal en libros como *Baladas para*

[105] Ed. cit., p. 22-23.

[106] Juan Ramón Jiménez, "Habla el poeta", *Renacimiento,* 8 (1907), pp. 422-426, p. 425.

[107] Ed. cit., p. 17.

después o en los *Poemas en prosa* de entre los años 1913 y 1916[108] (una época en la que, como se verá más adelante, Juan Ramón muestra un especial interés por los diarios), se reintegrará con total naturalidad al género en el marco del *Diario de un poeta recién casado*.

En cualquier caso, la lectura de Amiel, incierta antes de 1903, pero, como veremos, verificable documentalmente en torno a 1911-1913, será decisiva en este proceso, no solo por su influencia en la visión del mundo y de sí mismo que dejará en el poeta en esos años, sino también por la influencia que tendrá en la evolución de la prosa poética del autor, tal como, de nuevo, acabará poniéndose de manifiesto en el *Diario*.

"Ese admirable Amiel"

Las primeras menciones que Juan Ramón hace de Amiel las encontramos hacia 1911, en el contexto de la relación que el poeta mantuvo entre 1903 y 1913 con Luisa Grimm (1878-1960)[109]. Juan Ramón había conocido a Luisa, hija de una familia hispanonorteamericana y casada con un empresario mexicano de origen español, en casa de los Martínez Sierra, pero la intimidad que surgiría entre ambos se vio complicada por los problemas matrimoniales de Luisa, tal como hubo de ponerse de manifiesto en su rechazo a la intención de Juan Ramón de dedicarle una sección de *Pastorales*. Interrumpida tras el regreso de Juan Ramón a Moguer en 1905, la relación entre ambos se reanudaría de forma epistolar después del divorcio de Luisa en 1907 por medio de lo que María Martínez Sierra denominó una "correspondencia tirada y sentimental"[110]. Desde Inglaterra, donde acabaría instalándose, y ocasionalmente desde Suiza, donde estuvo residiendo un tiempo para someterse a un tratamiento, Luisa escribió numerosas cartas (alguna con largos párrafos en inglés) que, junto con las que el poeta le envió desde Moguer, dan fe de una amistad "espiritual" a distancia, pero también de la

[108] Tal como recuerda Jensen en su edición, un índice manuscrito de Juan Ramón sitúa los textos de *Poemas en prosa* entre 1913 y 1916. Julio Jensen, "Introducción" a *Poemas en prosa II y III,* en Juan Ramón Jiménez, *Obra completa,* ed. cit., p. 279.

[109] Agradezco a la inagotable generosidad de Carmen Hernández-Pinzón la consulta de las cartas de Luisa Grimm a Juan Ramón. La relación de Juan Ramón con Luisa ha sido estudiada con especial detalle por Howard Young en "Luisa and Juan Ramón", *Revista de letras,* 23-24 (1974), pp. 469-486; "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review,* 44.1 (1976), pp. 1-26; y "La fina y dulce Luisa", *Unidad II,* Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000, pp. 25-36.

[110] Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramon Jiménez y los Martínez Sierra, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, 1961, p. 102.

voluntad por parte de Juan Ramón de materializar en algún momento la relación. Sin embargo, después de un encuentro fallido en Madrid en 1913 tras la llegada de Juan Ramón, la relación fue languideciendo progresivamente, hasta desaparecer prácticamente después de que el poeta conociera a Zenobia en el verano de ese año.

La huella que Luisa dejó en la poesía de Juan Ramón en esos años no solo se pone de manifiesto en las cartas del poeta o en las dedicatorias que encontramos algunos de sus libros, como la de *La soledad sonora* (1911)[111], la de los "Tercetos melancólicos" de *Melancolía* (1912), que se verá más tarde, o el poema "A Luisa, enviándole unas rosas blancas" de *Laberinto* (1913), sino también en la propia expresión poética de algunos de los libros escritos en esos años y no publicados entonces, como *La frente pensativa*. En ese sentido hay que recordar que, como han estudiado, entre otros, Young en los artículos mencionados y González Ródenas[112], Luisa ejerció una indudable influencia en el decisivo acercamiento de Juan Ramón a la literatura en lengua inglesa, influencia que se ve ampliamente reflejada en no pocas de sus cartas, en las que le habla al poeta de autores anglosajones, por alguno de los cuales habría de mostrar más adelante una especial admiración, como Blake, Shelley, Byron, Keats, Tennyson, Dowson, Thompson, Alice Meynell, Poe, Swinburne, Whitman, Pater, Meredith, Symons, Yeats y Synge[113].

En ese mismo contexto de intercambio intelectual, las cartas de Luisa no solo mencionan a autores anglosajones, sino también a autores de otras literaturas, como D'Annunzio, Samain o, finalmente, el propio Amiel.

La mención a Amiel aparece en una carta que Luisa escribe en la primavera de 1911, mientras se encuentra con su hija en Suiza para seguir un tratamiento médico cuya naturaleza no llega a especificar y que la llevará finalmente a establecerse en Territet, pueblo situado en las afueras de Montreux y a unos treinta kilometros de Lausana.

En una de las cartas, tras referirse a Walter Pater, Luisa escribe:

> Amiel's Journal Intime is another book I like. Amiel is buried in a charming spot in the little Clarens cemetery with a yew-tree at his head and a stone bearing these words:

[111] "A Louise Grimm / honda, fina y dulce / entre todas las mujeres".

[112] *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 115-118.

[113] Una tarea que, como es sabido, continuará más adelante la propia Zenobia, cuyo perfil, por lo demás, coincide en más de un aspecto con el de Luisa.

> "Celui qui sème pour l'esprit
> Moissonnera de l'esprit la vie éternelle".
> The tomb is covered with ivy of which I took a leaf for you but it dried up before I sent it —No place could be sweeter than the Little Clarens cemetery covered as it was with the early spring flowers under the shade of its dark pines and cypresses. I often wish you were here to see it all with me— but console myself with the thought that I should then be deprived of your delightful letters.

En otra carta se refiere a una nueva visita a la tumba:

> El jueves pasado fui a Clarens expresamente para esta hoja de hiedra de la tumba de Amiel. No pude sacar fotografía de la tumba como quería porque quedaba en la sombra de un inmenso pino —grata sombra le aseguro después de un sol abrazador [sic] de las 3 de la tarde. Cómo le gustaría a Vd. Juan Ramón ese rincón tan florido y fresco —*lleno* de muertos— flores, árboles y verdor, con una vista tan preciosa. El elegante Dent du Midi que se levanta como una aspiración realizada!

El interés de Luisa por Clarens, situado a unos escasos cuatro kilómetros de Territet, frente al lago Lemán, estaba motivado sin duda por la veneración que ella misma declaraba sentir por Lord Byron, quien, movido a su vez por la presencia del pueblo en la *Nouvelle Héloïse*, había pasado por allí en 1816, dedicándole después algunas estrofas (99-104 del Canto III) del *Childe Harold*, obra cuya lectura, por cierto, le será recomendada por Luisa a Juan Ramón en una de sus cartas. Además, Clarens era, efectivamente, el lugar que Amiel después de haberlo visitado en diferentes ocasiones, había elegido para ser enterrado, tal como aparece registrado no solo en el diario, donde se refiere al cementerio del pueblo como su "Oasis", sino también en el correlato poético del mismo que es el poemario *Jour à Jour* (1880)[114].

Luisa no solamente le envió a Juan Ramón (según se puede apreciar en el papel de una de sus cartas) la hoja de hiedra, sino que además volvió a la tumba del ginebrino con un encargo que el propio poeta, que por entonces intentaba por todos los medios salir de su aislamiento en Moguer, le había hecho en una carta datada allí en la primavera de 1911:

[114] Henri-Frédéric Amiel, *Jour à Jour. Poésies intimes*, Paris, G. Fischbacher, 1880.

> Lo que más me molesta aquí —escribe Juan Ramón— es el ruido de este país, donde hasta el sol parece que grita. Quién pudiera vivir, por ejemplo, en ese Clarens que debe ser tan silencioso, la postal que usted me mandó me lo dice. Aunque fuera muerto, como Amiel, ese admirable Amiel, pues sin duda que en el silencio de la muerte yo quemaré flores. Le envío unas hojas de rosas para que cuando vuelva usted a Clarens las ponga por mí y por usted sobre la tumba. ¿Sonreirá él desde el cielo de Apolo de Suiza?[115]

Luisa debió de cumplir el deseo de Juan Ramón[116], según él mismo daría a entender posteriormente en el encabezamiento de los "Tercetos melancólicos" de *Melancolía* (1912): "A / Luisa / vida de mis sueños, gala de mi amor, / por un ramo de rosas que llevó en mi nombre —y en el / suyo— a la tumba de Amiel, en el 'Oasis' de Clarens".

A ese respecto es necesario recordar un pasaje del libro de Guerrero Ruiz, fechado el 4 de junio de 1931:

> Volvemos al saloncito y me dice que han encontrado estos días en uno de los cajones un paquete de cartas, muy interesantes, que va a enseñarme [...]. De entre ellas sale una tarjeta de Viriato Díaz Pérez que tiene, junto a un retrato de Alfredo de Musset, la hoja de hiedra cogida de la tumba del poeta, motivo de una de las dedicatorias de Juan Ramón[117]. También me enseña la otra hoja de hiedra cogida de la tumba de Amiel[118].

Como se puede observar, y a diferencia de lo que ocurre con el caso de Díaz Pérez, Juan Ramón no vincula la hoja de hiedra con Luisa, y ello a pesar de que la figura de esta sale a relucir poco después en un pasaje en el que se reproduce incluso la dedicatoria de los "Tercetos melancólicos" y su mención a la tumba de Amiel:

[115] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario, I*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 548.

[116] En una carta en la que lamenta la degradación de Clarens por el turismo, Luisa alude a la petición del poeta: "Milagro que conservan el cementerio —no olvidaré las rosas— voy a menudo".

[117] "A / Viriato Díaz Pérez / por una hoja de hiedra/ de la / tumba de Musset". La dedicatoria corresponde a la sección "Perfume y nostalgia" de *Poemas mágicos y dolientes*.

[118] *Op. cit.*, p. 263.

> En este grupo de cartas, que yo no leo, están, según me va diciendo, las de Luisa Grimm, "honda, fina y dulce entre todas las mujeres", de cuyo romántico amor se ve que conserva una honda memoria, y a la que dedicó, además del libro completo de *La Soledad Sonora,* los "Tercetos melancólicos" de *Laberinto,* con las siguientes palabras [...][119].

Juan Ramón, quien, como hemos visto anteriormente, le había dicho unos meses antes a Guerrero que había leído a Amiel durante una estancia en Lausana, parece dar a entender que él mismo había recogido la hoja de hiedra del cementerio de Clarens. Sin embargo, si hubiera sido así, no habría escrito en su carta a Luisa "ese Clarens que *debe ser* tan silencioso", lo que probaría, al menos, que el poeta nunca había visitado la tumba de Amiel y quizá, que tampoco había estado en Lausana.

Por lo tanto, la insistencia del poeta en vincular su lectura del *Journal* con Lausana (y no, por ejemplo, con Ginebra, la ciudad en la que Amiel había vivido) no puede explicarse más que en relación con la estancia de Luisa en esa ciudad, que da lugar a las visitas a la tumba de Amiel y a los comentarios sobre el mismo que se deslizan en sus cartas, por lo que se podría decir que, si Juan Ramón no leyó a Amiel "en" Lausana, sí debió hacerlo en las fechas en las que Luisa estuvo allí. Además, esa vinculación con la estancia de Luisa en Lausana en 1911 explicaría otros aspectos de la lectura del diario de Amiel por Juan Ramón, como, por ejemplo, el del ejemplar de Moguer.

Desde luego, sabemos que, en sus cartas, Luisa no solo menciona a los autores que recomienda a Juan Ramón, sino que con frecuencia le envía también sus libros, algunos de los cuales se conservan en la actualidad en la biblioteca del autor de Moguer[120]. Así se puede comprobar en diferentes cartas:

> I think I sent you some time ago Francis Thompson's poems, well Mrs. Meynell was his inspiration. You will find *four* marked poems in the "Contents".

> Sí, quiero que guarde Vd. el libro de Alice Meynell, es para Vd. Ya le mandaré el de Yeats.

> I am sending you today a book of English verse which I want you to have and to love as I do. I only wish I were

[119] *Ibid.,* p. 264.

[120] Véase González Ródenas, *op. cit.,* pp. 105-106; 143-147 y 226-227.

> near enough to help you read it, as some of its wild imageries and flights are expressed in words not common to even the English speaking world.

Por ello, no se puede descartar que, siguiendo su costumbre de mandar libros a Juan Ramón y movida tal vez por esa especial complicidad surgida entre ambos a raíz de la visita a la tumba de Amiel, Luisa le enviara al poeta un ejemplar de ese mismo *Journal* que confesaba haberle gustado tanto, ejemplar que podría corresponder al que, precisamente en una edición suiza de ese mismo año de 1911 y con anotaciones manuscritas de Juan Ramón, se conserva en la actualidad (único ejemplar de la obra y de su autor) en el Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer[121].

De ser así, ese posible envío podría ofrecer una explicación alternativa a la supuesta lectura del *Journal* "en" Lausana, ciudad a donde la propia Luisa sabemos que viajaba con frecuencia y desde donde pudo haberle enviado el libro a Juan Ramón.

Pero incluso si Juan Ramón hubiera comprado por su cuenta en ese mismo año el ejemplar conservado en Moguer, la alusión a la lectura del *Journal* "en" Lausana puede entenderse también de forma simbólica. Efectivamente, la lectura de Amiel en Moguer le habría ayudado a Juan Ramón a salvar la distancia física que lo separaba de Luisa ("Quién pudiera vivir, por ejemplo, en ese Clarens que debe ser tan silencioso...") y a alcanzar con ella una cierta forma de comunicación, remota e íntima a la vez, mediante la evocación, gracias al *Journal*, del mismo paisaje que ella le describía en sus cartas, por lo que esa misma lectura constituiría en el fondo una forma de estar "en" Lausana con Luisa. En ese sentido hay que tener en cuenta que, más allá del uso ocasional por parte de Luisa de la conocida frase de Amiel para referirse, en este caso, a la poesía del propio Juan Ramón ("Algunos de sus versos me evocan cuadros —otros un 'estado de alma'"), en las descripciones del paisaje suizo que encontramos en sus cartas parecen advertirse a veces ciertos ecos de las que el propio Amiel incluye en su diario:

> Ha hecho un tiempo espléndido —ayer di mi primer paseo— fui a Genève en el vapor y a la vuelta tuve una espléndida vista de Mont Blanc. Y las noches! La luna está en su gloria —nada de tímida— parece una mujer convencida de su belleza. Hasta las 9 ½ disputaba el Alpenglühen con ella— pero ahora reina suprema— sobre una noche

[121] Henri-Fréderic Amiel, *Fragments d'un journal intime, op. cit.*

> suave y dulce— lástima de pasarla entre dos, o mejor dicho, cuatro paredes —qué pena— y sola[122].

En cualquier caso, lo que parece claro es que Amiel acaba estableciendo en esas fechas un cierto vínculo entre Luisa y Juan Ramón, quienes además parecen identificarse, de un modo u otro, con él.

El interés de Luisa por Amiel se explica en parte por el éxito del que, como se ha señalado, disfrutó el *Journal* entre el público femenino de la época, tal como habría de ponerse de manifiesto, según se ha visto, en el importante número de traductoras que tuvo el libro. Pero, además, a la vista de lo que de sí misma cuenta a Juan Ramón en sus cartas, no es de extrañar que Luisa se mostrase interesada en la figura del ginebrino, ya que en tales cartas se presenta a sí misma como una mujer singular que, debido a su pasión por la belleza, no encaja en el papel que la sociedad de su tiempo asignaba a las mujeres casadas, lo que la obligaba inevitablemente a refugiarse en sí misma. Además, en la medida en que consideraba a Juan Ramón un alma gemela, Luisa habría acabado proyectado esa misma identificación sobre el propio poeta, pues un perfil como el de Amiel, con su característica incapacidad para materializar sus relaciones con las mujeres, la ponía en cierto modo a salvo a Luisa de cualquier compromiso con él.

Por otro lado, Juan Ramón, que a la altura de 1911 estaba, como muestra su epistolario, deseando romper su aislamiento moguereño, debió verse reflejado en la figura del retraído y no menos aislado profesor ginebrino, que identificaba además su propio aislamiento en Ginebra con la vida en provincias[123], y que, como él mismo, se había refugiado en la escritura frente a un medio al que se consideraba del todo ajeno. A punto de cumplir treinta años y sin perspectivas matrimoniales, Juan Ramón tenía motivos para identificarse con Amiel en su

[122] Compárese con el siguiente fragmento: "8 août 1865 (Gryon sur Bex). — Splendide clair de lune sans un nuage. La nuit est grave et majestueuse. Le troupeau des colosses dort sous la garde des étoiles. Dans les vastes ombres de la vallée scintillent quelques toits épars, tandis que Torgue du torrent enfle sa note éternelle au fond de cette cathédrale de montagnes dont le firmament fait la voûte... Dernier coup d'œil sur cette nuit bleue et le paysage immense. Jupiter est près de se coucher sur les contreforts de la Dent du Midi; du dôme étoile neigent les flocons invisibles des songes qui invitent au sommeil chaste. Rien dans cette nature de voluptueux et d›énervant, tout est fort, sévère et pur. —Bonne nuit à tous les êtres, aux infortunés et aux heureux. Repos et rajeunissement, renouvellement et espérance; un jour est mort vive le lendemain! Minuit sonne. Encore un pas fait vers le tombeau" (ed. cit., vol. I., pp. 215-6).

[123] "26 avril 1852. — C'est l'histoire, si souvent faite par les romanciers français, de la vie de province; seulement la province, c'est tout ce qui n'est pas la patrie de l'âme, tout lieu où le cœur se sent étranger, inassouvi, inquiet et altéré" (ed. cit., vol. I, p. 46).

soltería, pues, como ya se apuntaba en el diario de 1903, se veía incapaz de encontrar una mujer que cumpliera con el ideal espiritual que se había ido forjando a lo largo de su vida y que de alguna manera se había visto alimentado, aunque infructuosamente, por la figura de Luisa.

De hecho, a la altura de 1913, y concluida ya su relación con Luisa, Juan Ramón todavía continuaría viendo en Amiel un emblema de la inevitable condena del hombre selecto a la soledad, como parece deducirse de una carta dirigida a Zenobia en el 15 de agosto de ese mismo año en la que el poeta escribía:

> Cae la tarde, despacio... ¡qué de cosas en el alma! Aquí está abierto el *Journal Intime* de Amiel, que antes he estado leyendo. Dice: "Rêve —la tête dans les mains— à quoi? Au bonheur; j'ai fait comme un sommeil sur le sein paternel de Dieu. Que sa volonté soit faite!". Sí. Que se cumpla su voluntad. Y la de usted[124].

La cita de Amiel, subrayada en el ejemplar que se conserva en Moguer, corresponde a la entrada del *Journal* del 21 de julio de 1856, en la que el ginebrino, que tenía por entonces 35 años, culpaba a lo que llamaba su "enfermedad del ideal" de sus dificultades para encontrar a la compañera adecuada:

> J'attends toujours la femme et l'œuvre capables de s'emparer de mon âme et de devenir mon but [...] Je n'ai pas donné mon cœur, de là mon inquiétude d'esprit. Je ne veux pas le laisser prendre à ce qui ne peut le remplir, de là mon instinct de détachement impitoyable de tout ce qui m'enchante sans me lier définitivement. Ma mobilité, en apparence inconstante, n'est donc au fond qu'une recherche, une espérance, un désir et un souci: c'est la maladie de l'idéal.
>
> La question est donc toujours entre l'idéal et le bon sens, l'un ne rabattant rien de ses exigences, l'autre s'accommodant du convenable et du réel. Mais le mariage par bon sens, au rabais, n'est-il pas une profanation? D'autre part, un idéal qui empêche la vie de se compléter, qui détruit en germe la famille n'est-il pas vicieux? n'entre-t-il

[124] Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y lira. Correspondencia 1913-1956*, ed. M. Jesús Domínguez Sío, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017, pp. 41-42.

> pas dans le mien beaucoup d'orgueil, la non-acceptation de ma destinée?...[125]

Pero más allá de esa identificación vital con Amiel y del papel que este llegaría a desempeñar en su relación con Luisa Grimm, Juan Ramón leyó sin duda los *Fragments* con una especial atención y por motivos puramente literarios. En ese sentido, el moguereño vio en Amiel a un poeta que, en su caso, había elegido la prosa en lugar del verso (quizá por ello se lo había imaginado sonriendo "desde el cielo de Apolo de Suiza"[126]); y que, al igual que él, se había refugiado en su interior y, a la vez, en la naturaleza, pero sobre todo, un poeta que había logrado resumir en su conocida frase (que Juan Ramón recordaría todavía en el curso sobre el modernismo de Puerto Rico[127]) un aspecto esencial de la poética del simbolismo y, por tanto, de la suya propia. En ese sentido, el poeta debió percatarse en esas fechas de que el principal valor del *Journal* no estribaba tanto en su condición de diario, que había sido la clave de su éxito en el fin de siglo, como en el modo en que el autor había logrado demostrar en sus páginas a qué alturas poéticas podía elevarse por sí misma la prosa diarística frente al mecánico "llevar cuenta corriente" de la vida del cuerpo y del alma con el que el propio poeta identificaba todavía en 1903 la práctica del género.

Esta reevaluación del *Journal*, motivada por el redescubrimiento de Amiel durante la estancia de Luisa Grimm en Lausana, tuvo que ver también sin duda con la práctica continuada del poema en prosa por parte de Juan Ramón a lo largo de los años anteriores, y, paralelamente, con la convicción que el poeta había ido adquiriendo progresivamente acerca de la intercambiabilidad de prosa y verso. En ese sentido hay que recordar que la mención a Amiel en la primera carta en la que Luisa se refiere a él aparece inmediatamente después de un comentario sobre Walter Pater, autor, como ha mostrado Wilcox, especialmente atento al género de la prosa poética[128]. Además, hay que tener en cuenta la alu-

[125] Ed. cit., p. 111.

[126] A ese respecto ha de recordarse que el propio Amiel había publicado en 1880, un año antes de su muerte, el mencionado libro *Jour à jour. Poésies intimes,* sobre el que el *Journal* proyecta una influencia evidente.

[127] "Claro que con esas relaciones entre las artes se consiguen efectos muy bellos y la poesía puede ser pictórica o la pintura puede ser poética; puede haber combinaciones muy extraordinarias y de ahí se llama, se llamó eso por Amiel: un paisaje no es más que un estado de alma, de quien lo mira", Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de un curso. (1953)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999, p. 54. La frase pertenece a una entrada fechada el 31/10/1852 en Lancy: "Chaque paysage est un état d'âme".

[128] "Juan Ramón liked the fact that Pater's style transcended the limitations traditio-

sión que hace Luisa al género al anunciarle a Juan Ramón el envío de un libro ("En cuanto pueda le mandaré unos libritos en inglés poemas en prosa de Ernest Dowson"), de la que puede deducirse, según sugiere Young, que se trataba de un tema al que ambos se habían referido previamente en otras cartas[129].

La percepción de la prosa de Amiel como poesía parece quedar reflejada en una anotación que hace Juan Ramón en el volumen conservado en Moguer a la entrada del 16 de marzo de 1854, escrita por el ginebrino frente al lago Leman.

> 16 mars 1854 (de Vevey à Genève). —Que m'a dit ce lac d'une tristesse sereine, uni, mat et tranquille, où les montagnes et les nuages reflétaient leur monotonie et leur froide pâleur? que la vie désenchantée pouvait être traversée par le devoir, avec un souvenir du ciel. J'ai eu l'intuition nette et profonde de la fuite de toutes choses, de la fatalité de toute vie, de la mélancolie qui est au-dessous de la sur face de toute existence, mais aussi du fond qui est au-dessous de cette onde mobile[130].

La anotación en cuestión, "Parece una estancia de J. Moréas"[131], nos revela que, más allá de la interpretación simbolista del paisaje, en la

---

nally imposed on prose. He was intrigued by prosa poetica, by the notion that a poem can free itself from the dictates of strophe and 'the tyranny of rhyme', as he later called it". John C. Wilcox, "An Inquiry into Juan Ramon's Interest in Walter Pater", *Studies in 20th Century Literature* 7.2 (1983), pp. 185-199, p. 192.

[129] "Luisa's mention of *poemas en prosa* implies that the form had been present in their discussions or letters". Howard T. Young, "Anglo-American Poetry...", art. cit., p. 12.

[130] Ed. cit., p. 93.

[131] En enero de 1911 Juan Ramón le había mencionado sus traducciones de Moréas a Enrique Díez-Canedo en una carta en la que le ofrecía, para la antología *La poesía francesa moderna* (1913), las de cuatro estancias, que, sin embargo, quedarían finalmente reducidas a tres. Véase *Epistolario*, ed. cit., p. 247. Sin embargo, según otra carta a Díez-Canedo fechada en marzo de 1909, tales traducciones estaban hechas ya en ese año. Ignoramos dónde pudo leer Juan Ramón las *Stances* antes de 1909, pues solo es seguro que en esas fechas pudiera haber leído los ensayos de *Paysages et Sentiments* que se conservan en Moguer en una edición de 1906 (con exlibris de 1908), pues, como recuerda González Ródenas (*op. cit.* pp. 20 y 113), no hay allí ningún ejemplar de las *Stances* y el que se conserva en la Universidad de Puerto Rico es de 1929. El fragmento citado quizá pudiera haberle recordado a Juan Ramón la estancia III del libro IV: "Hymette, mont sacré, divinité vivante, / Mieux que l'humaine voix, / Mieux que le vent d'Auster qui répand l'épouvante / Au plus profond des bois, / Tu me parlais avec la grâce de ta ligne /Qui courbe tes sommets, / Et d'écouter le ciel, certes, j'étais plus digne / Que je ne fus jamais", Jean Moréas, *Les Stances*, Paris, Editions de La Plume, 1901, p. 43.

línea de la muy citada frase del autor, Juan Ramón parece haber advertido la naturaleza esencialmente poética no solo de la imagen sobre la que se construye el fragmento, sino también de la misma prosa en la que este está escrito[132]. Y a ese respecto hay que recordar que en su momento, el propio Amiel había experimentado una sensación parecida ante la prosa del diario de Eugénie de Guérin: "[R]ien ne manque à cette Sévigné des champs qui doit se retenir des deux mains pour ne pas écrire en vers, tant le don de rendre était inné en elle"[133].

Pero los subrayados y anotaciones del ejemplar de Moguer nos revelan igualmente que, más allá de los aspectos puramente formales del libro, algunas de las ideas plasmadas por Amiel en el *Journal* dejaron asimismo una importante huella en Juan Ramón.

Como es sabido, el diario de Amiel constituye un monumental ejercicio de introspección psicológica que se prolonga a lo largo de más de cuarenta años. La exhaustividad y profundidad de esa autoinspección y lo dilatado de la misma en el tiempo le permitieron al autor observar con atención la propia evolución de su personalidad a lo largo de esos años, tal como él mismo escribe en la entrada del 13 de diciembre de 1866 al releer uno de los cuadernos del diario:

> Au fait, je me suis toujours pris comme matière à étude, et ce qui m'a le plus intéressé en moi, c'est l'agrément d'avoir sous la main un homme, une personne, dont je pouvais, sans importunité et sans indiscrétion, suivre toutes les métamorphoses, les secrètes pensées, les battements de cœur, les tentations, comme échantillon authentique de la nature humaine. C'est impersonnellement, philosophiquement, que mon attention s'est attachée à ma personne.
>
> Pour avoir le portrait juste, il faut convertir Ia succession en simultanéité, quitter la pluralité pour l'unité, remonter des phénomènes changeants a l'essence. Or il y a dix bommes en moi, suivant les temps, les lieux, l'entourage et l'occasion; je m'échappe dans ma diversité mobile [...] Je me sens caméléon, caléidoscope, protée, muable et polarisable de toutes les façons, fluide, virtuel, par conséquent latent, même dans mes manifestations, ab-

[132] Bourget había definido la de Amiel como "prose composite et à demi barbare, destinée à noter des nuances de l'âme d'une extraordinaire complication", Paul Bourget, "Henri-Frédéric Amiel", en *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, vol. 2, Paris, Plon, 1885, pp. 255-297, p. 275.

[133] Ed. cit., vol I, p. 198.

> sent, même dans ma représentation. J'assiste, pour ainsi dire, au tourbillon moléculaire qu'on appelle la vie individuelle; j'ai perception et conscience de cette métamorphose constante, de cette mue irrésistible de l'existence qui se fait en moi; je sens fuir, se renouveler, se modifier toutes les parcelles de mon être, toutes les gouttes de mon fleuve, tous les rayonnements de ma force unique[134].

La entrada, citada habitualmente a propósito de la naturaleza introspectiva del *Journal,* constituye una interesante reflexión no solo sobre el sentido del texto, sino también sobre la visión del mundo y de sí mismo que de su práctica extrae el autor. Como señala George Poulet, dicha visión del mundo se asienta sobre la conciencia de la naturaleza mudable tanto de la realidad como del propio sujeto, pero es esa misma conciencia la que al mismo tiempo afirma la unidad del sujeto frente a la multiplicidad de facetas que la realidad presenta en el transcurso del tiempo:

> Chez l'être amielien il y a une conscience aiguë de la fuite du temps, de l'écoulement perpétuel des êtres et des choses. Et par là la pensée d'Amiel est profondément marquée par l'expérience de la succession et de la labilité des événements intérieurs et extérieurs.
>
> Mais par le même mouvement elle prend aussi conscience que cet écoulement, cette fuite de minute en minute et de seconde en seconde, s'accomplit dans une sorte d'espace temporel qui ne cesse d'être ce qu'il est, cependant que les parties qui le composent, se succèdent inlassablement les unes aux autres. Il y a donc chez Amiel, en même temps que le sens de la transitivité du temps, celui d'une certaine permanence[135].

Esa doble condición de la realidad, mudable y permanente a la vez, le es revelada a Amiel precisamente por el hecho mismo de la escritura cotidiana del diario:

> Ceci se marque d'abord, au niveau le plus humble et sous la forme la plus directement matérielle, dans l'ho-

[134] *Ibid.,* pp. 244-246

[135] Georges Poulet, "Amiel et la conscience de soi" en Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, ed. Bernard Gagnebin y Philippe Monnier, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976-1994, vol. I, pp. 45-94, p. 53.

> mogénéité et la continuité thématique qui s'établit dans le Journal entre tous les différents moments d'une même existence. "L'avantage précieux de ce journal, écrit Amiel, c'est de favoriser la continuité de la conscience". Grâce à la notation quotidienne dans ce journal des différents événements de la vie mentale, grâce, plus encore, à la reprise perpétuelle d'une même tâche qui consiste à faire le bilan journalier des variations de la pensée, Amiel y introduit un principe de constance qui contraste avec le caractère essentiellement fugace des notes couchées au jour le jour[136].

El diario le descubre así a Amiel la esencial temporalidad del mundo y, al mismo tiempo, esa temporalidad es percibida por una conciencia que, a la vez que participa de ella, también la anula, situándose en un plano diferente:

> Tout se passe donc dans l'activité journalière d'Amiel comme s'il s'y manifestait deux sortes de temps, parallèles et cependant dissemblables: d'un côté, le temps constitué par le défilé ininterrompu des événements sensibles; et de l'autres, un temps non fugace, non changeant, toujours identique à lui-même, formé par la récurrence persistante avec laquelle l'auteur s'acquitte de sa tâche. Amiel éprouve au plus haut degré cette continuité dans le changement, il ne cesse en enregistrant fidèlement tout ce qui se passe en lui, d'assister perpétuellement à la succession de ses états les plus éphémères [...] Ayant au plus haut degré le sens de l'évanescence personnelle et universelle qui constitue sa vraie nature et la temporalité générale des êtres et des choses [...] [l]'acte de conscience d'Amiel ne se contente donc pas de faire apparaître le rôle individuel et cosmique d'un temps qui, comme la durée bergsonienne, se confond avec le changement lui-même. Il perçoit le temps sans être lui-même un acte temporel[137].

En general, Amiel se ve a sí mismo y ve todo aquello que lo rodea sometido a una permanente metamorfosis, metamorfosis que preserva, sin embargo, la conciencia que el autor tiene de ella:

[136] *Ibid*.

[137] *Ibid.* p. 54.

> En moi ou autour de moi, ou peut-être simultanément dans l'une et l'autre de ces deux sphères, se poursuit une métamorphose inéluctable, en laquelle je suis entrainé et qui constitue mon mode de vie aussi bien que celui de tout ce qui m'environne; mais cette métamorphose laisse entièrement intacte, non changeante, toujours semblable à elle-même, la pensée qui se fait témoin de cette fluidité ontologique[138].

Monnier vio representada esta visión del mundo y del sujeto en la figura mitológica de Proteo (que aparece aludido con frecuencia por Amiel en el diario), protagonista de múltiples metamorfosis y, a la vez (por estar dotado del don de la profecía) portador de la verdad, que solo revela cuando es vencido. En ese sentido, el crítico ve a Amiel inmerso en una lucha permanente por afirmarse desde la conciencia de su mutabilidad, lucha en la que se servirá del diario para intentar fijar esa misma mutabilidad, a pesar de que, paradójicamente, es el género que mejor la refleja:

> Le journal est aussi un greffier qui enregistre les pensées et les actes; c'est la mémoire qui permet l'auteur de se retrouver dans sa discontinuité [...]. Malheureusement, le journal est également, de par sa nature, la forme littéraire par excellence du protéisme, forme indéfiniment ouverte et mobile où l'auteur peut s'épancher à l'infini [...]. L'écriture du Journal consacre aussi la toute-puissance de Protée. Sur le plan de la composition, ce qui frappe, c'est l'absence de composition, ou si l'on préfère la rédaction fragmentée et fragmentaire[139].

La idea de la metamorfosis infinita del sujeto debió sin duda de llamar la atención de un Juan Ramón que arrastraba por entonces una existencia estática y monótona en su retiro de Moguer. De ahí el comentario ("Esto es supremo") que encontramos en el margen de la página del ejemplar del *Journal* conservado en Moguer junto a la entrada del 17 de diciembre de 1854:

[138] *Ibid*.

[139] Philippe M. Monnier, "Amiel ou le triomphé de Protée" en *Du Romantisme au Surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1985, pp. 259-270 y pp. 268-269.

> 17 décembre 1854. — Quand nous ne faisons rien de particulier, c'est alors que nous vivons par tout l'être, et nous ne cessons de nous accroitre que pour nous posséder et nous mûrir. La vo1onté est suspendue, mais la nature et le temps agissent toujours; et parce que notre vie n'est plus notre œuvre, l'œuvre n'en continue pas moins. Avec nous, sans nous ou malgré nous, notre existence parcourt ses phases, notre Psyché invisible tisse la soie de sa chrysalide, notre destin s'accomplit et toutes les heures de notre vie travaillent à cette éclosion, que nous appelons la mort. Cette activité est donc fatale; le sommeil et l'oisiveté ne l'interrompent pas, mais elle peut devenir libre et morale, une joie au lieu d'une terreur[140].

Efectivamente, la idea de la esencial mutabilidad de la vida humana y de la ineluctable transformación interior que, incluso sin poner su voluntad en ello, podía experimentar el sujeto a lo largo de su existencia parecen ofrecer al joven poeta una esperanza de transformación. De hecho, así lo había interpretado pocos años antes José Enrique Rodó en la paráfrasis que había llevado a cabo del mismo fragmento en el capítulo inicial ("Reformarse es vivir") de *Motivos de Proteo* (1909), un libro de clarísimas resonancias amielianas que el propio Rodó había enviado a Juan Ramón en agosto de ese mismo año[141] y en el que, de un modo u otro, se trazaba un programa de regeneración individual y colectiva:

> Reformarse es vivir... Y desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la voluntad queden en un punto si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador. Su potestad, bajo la cual cabe todo lo creado, se ejerce de manera tan segura y continua sobre las almas como sobre las cosas. Cada pensamiento de tu mente, cada movimiento de tu sensibilidad, cada determinación de tu albedrío, y aún más: cada instante de la aparente tregua de indiferencia o de sueño, con que se interrumpe el proceso de tu actividad consciente, pero no el de aquella otra que se desenvuelve en ti sin participación de tu voluntad y sin conocimiento de ti mismo, son un impulso más en el sentido de una modificación,

[140] Ed. cit., vol. I, p. 93.

[141] *Epistolario*, ed. cit., p. 220.

> cuyos pasos acumulados producen esas transformaciones visibles de edad a edad, de decenio a decenio: mudas de alma, que sorprenden acaso a quien no ha tenido ante los ojos el gradual desenvolvimiento de una vida [...]. Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes. [...] Y para transformaciones como éstas, sin exceptuar las más profundas y esenciales, no son menester bruscas rupturas, que cause la pasión o el hado violento. Aun en la vida más monótona y remansada son posibles, porque basta para ellas una blanda pendiente[142].

Rodó tomó sin duda de Amiel la idea de la metamorfosis individual, pero, frente al quietismo y el pesimismo de aquel (que malograba además, asociándolo a la muerte, el símbolo de regeneración vital de la crisálida), se apoyó en la posibilidad que el ginebrino planteaba de que conciencia de tal metamorfosis fuera "libre y moral, gozo en lugar de terror", y le imprimió un sentido vitalista que admitía la intervención de la voluntad en el proceso:

> No es sólo en la vida de las colectividades donde hay lugar para los sacudimientos revolucionarios. Como en la historia colectiva, prodúcense en la individual momentos en que inopinados motivos y condiciones, nuevos estímulos y necesidades aparecen, de modo súbito, anulando quizá la obra de luengos años y suscitando lo que otros tantos requeriría, si hubiera de esperárselo de la simple continuidad de los fenómenos; momentos iniciales o *palingenésicos*, en que diríase que el alma entera se refunde y las cosas de nuestro inmediato pasado vuélvense como remotas o ajenas para nosotros[143].

Juan Ramón debió de hacer una lectura similar a la de Rodó, cuya interpretación tal vez recordara, fascinado sin duda por una idea que implicaba por sí misma la afirmación de la supervivencia de la vida por debajo de lo aparentemente inerte. De ahí tal vez el sentido del "Admi-

[142] José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo,* ed. Carlos Real de Azúa, Caracas, Ayacucho, 1993, p. 63. Real de Azúa vincula explícitamente el libro de Rodó con el "proteísmo" de Amiel (p. LI).

[143] *Ibid.,* p. 85.

rable" con el que comentó el siguiente fragmento, correspondiente al 28 de marzo de 1855:

> Pas un brin d'herbe qui n'ait une histoire à raconter, pas un cœur qui n'ait son roman, pas une vie qui ne cache un secret, son aiguillon ou son épine. Partout chagrin, espoir, comédie, tragédie; et sous la pétrification de l'âge même. Comme dans les formes tourmentées de certains fossiles, on peut retrouver les agitations et les tortures de la jeunesse. Cette pensée est la baguette magique des poètes et des prédicateurs; elle fait tomber les écailles des yeux de la chair et fait voir clair dans la vie humaine; elle ouvre à l'oreille un monde de mélodies inconnues et fait comprendre les mille langages de la nature. L'amour affligé rend polyglotte, le chagrin rend devin et sorcier[144].

Más allá de su evidente raigambre simbolista ("[E]lle ouvre à l'oreille un monde de mélodies inconnues et fait comprendre les mille langages de la nature"), el fragmento conecta con el anterior en su afirmación de la permanencia de la vida a pesar de su aparente "petrificación", por lo que, de nuevo, debió resultarle especialmente atractivo a un Juan Ramón que, como atestigua su epistolario, buscaba desesperadamente en esas fechas romper con la "petrificación" de su propia vida en Moguer.

En definitiva, es posible que la lectura del *Journal* llevara a Juan Ramón a tomar conciencia de la vida humana como un proceso de transformación permanente, una interpretación en cuya adopción por parte del poeta debieron influir también sus circunstancias personales, a las que, desde una lectura similar a la de Rodó, esa idea ofrecía una perspectiva de ruptura. Pero, sobre todo, y más allá de las circunstancias del momento, debió arraigar profundamente en él la idea de que la dialéctica entre lo permanente y lo cambiante, bajo cuya apariencia se manifestaba ese proceso, constituía la esencia de la vida en todas sus manifestaciones, desde la consistencia del propio sujeto, uno y múltiple a un tiempo, a la de la poesía que emanaba de él. Esa percepción habría de tener un largo recorrido en la concepción de la propia práctica poética de Juan Ramón y en la consiguiente organización de la misma por medio de conceptos como "metamorfosis", "sucesión", "unidad" o "destino", que acompañan el concepto juanramoniano de "Obra en marcha" y que, como hemos visto, Amiel había aplicado previamente a su vida en el *Journal*.

[144] Ed. cit., vol. I, p. 95.

Habida cuenta de que dicha concepción provenía en última instancia de una reflexión de Amiel sobre la naturaleza del diario como género, hay que señalar que el término 'diario' adquiere en Juan Ramón a partir de la lectura de Amiel un significado simbólico que trasciende el del género literario al que designa y que (después del "diario lírico" que sería *Estío* y más allá incluso del libro de 1917) explica su utilización (que han estudiado Sanz Manzano y más recientemente y con especial profundidad, González Ródenas) en textos que no presentan por sí mismo rasgos diarísticos, como precisamente "Obra en marcha (Diario poético)" (1928).

El diario se convierte así, tras la lectura de Amiel y en virtud de la revelación de la vida como un proceso dialéctico entre continuidad y cambio que Juan Ramón, en el punto de partida de toda una forma de ver el mundo y de concebir la creación poética. Lo que finalmente vendría a explicar el interés que Juan Ramón mostrará a partir de entonces por el género, tal como habría de manifestarse en sus lecturas del mismo y en las traducciones que proyectó hacer por esas fechas.

Diarios y traducciones

El interés de Juan Ramón por los diarios queda ampliamente reflejado en un importante número de libros conservados en la biblioteca del Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer. Esos libros, ordenados según el año de publicación de la primera edición (que indico entre paréntesis) son los siguientes: Maurice de Guérin, *Journal, Lettres, poèmes et fragments*, (1862); Henri-Fréderic Amiel, *Fragments d'un journal intime*, (1883-1884); Marie Bashkirtseff, *Journal de Marie Bashkirseff avec un portrait*, (1887); Marie Lenéru, *Journal de Marie Lenéru* (1922); Odilon Redon, *A Soi-Même: Journal (1867-1915). Notes sur la vie l'art et les artistes*, (1922); Marie Bashkirtseff, *Cahiers Intimes. Inédits* (1925)[145]. Además, encontramos una novela-diario de Alphonse Daudet ambientada en la guerra franco-prusiana y anterior al fin de siglo, *Robert Helmont: journal d'un solitaire*, (1874), con exlibris de Isabel Aymar, y finalmente una edición parcial de 1922 del diario ficcional de Valery Larbaud, *A. O.*

[145] Maurice de Guérin, *Journal, Lettres, poèmes et fragments*, Paris, Bibliothèque Française, [s. a.]; Marie Bashkirtseff, *Journal de Marie Bashkirtseff avec un portrait*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1914; Marie Lenéru, *Journal de Marie Lenéru*, avec une préface de François de Curel, Paris, Cres et Cie, 1922; Odilon Redon, *A Soi-Même: Journal (1867-1915). Notes sur la vie l'art et les artistes*, introduction de Jacques Morland, Paris, H. Floury, 1922; Marie Bashkirtseff, *Cahiers Intimes. Inédits*, recueillis et publiés par Pierre Borel, Paris, Aux Éditeurs Associés, 1925.

Barnabooth. Son Journal Intime, (1913)[146]. Por último, entre los libros de Moguer figura asimismo una edición de 1904 del *Journal d'un* écrivain. *1873, 1876 et 1877* de F. Dostoievski[147], que contiene los artículos publicados por el autor ruso con ese mismo título, "Diario de un escritor", en el periódico *Grazhdanin* entre 1873 y 1881.

Como se puede observar, todos ellos, con excepción de las obras de Daudet y Dostoievski, corresponden a ediciones posteriores a 1911, año de la del diario de Amiel y solo dos son de ediciones anteriores a 1916: el de Marie Bashkirtseff, que lleva ex libris de 1920, y el de Maurice de Guérin, con exlibris del año 1913. Este último, el único, junto con el de Amiel, presenta un especial interés, pues el año 1913 marca, como se verá, un punto importante en la relación de Juan Ramón con el género. El poeta conocía con anterioridad la obra de Maurice, hermano de Eugénie de Guérin, del que la biblioteca del Centro de Estudios Juanramonianos de Moguer conserva además el ejemplar de una edición de 1905 que recoge dos obras en prosa poética: *Le Centaure* y *La Bacchante*[148]. Se trata de un autor que Juan Ramón leyó en su momento con sumo interés, tal como se pone de manifiesto en los abundantes subrayados que presenta dicho ejemplar. Además, en una carta fechada el 24 de marzo de 1907, en la que el poeta le pide a Gregorio Martínez Sierra, director de *Renacimiento,* que le reserve "ocho páginas", escribe: "También mandaré traducciones de Samain, Remy de Gourmont —versos—, Rodenbach y Maurice de Guérin, y otras cosas"[149], aunque finalmente las únicas traducciones que el poeta envió a la revista fueron las de Gourmont. Por otro lado, en una carta de diciembre de ese año dirigida a Enrique Díez Canedo, Juan Ramón, que elogia las traducciones que aquel había hecho de Charles Guérin, le confiesa su admiración por el poeta francés y le comenta: "Y ahora que hablamos de un Guérin, ¿recuerda usted algo tan intenso, tan böckliniano, tan *antiguo*, como la prosa del otro, de Maurice? He leído poco que me haya hecho una impresión tan violenta, tan continua, como ese *Centaure* y esa *Bachante* del hermano de Eugénie"[150].

[146] Alphonse Daudet *Robert Helmont: journal d'un solitaire*, Paris, E. Dentu, 1888, Valery Larbaud, *A.O. Barnabooth. Son Journal Intime*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1922.

[147] Fedor Mijáilovich Dostoievski, *Journal d'un écrivain. 1873, 1876 et 1877*, traduit du russe par J.W. Bienstock et John-Antoine Nau, Bibliothèque Charpentier, 1904.

[148] Maurice de Guérin, *Le Centaure suivi de La bacchante*; précédé d'une notice par Edmon Pilon, Paris, E. Sansot et Cie, 1905.

[149] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I,* ed. cit., p. 178-9.

[150] *Ibid.,* p. 189.

Juan Ramón no menciona en 1907 el diario, que debió leer, como se ha señalado, al menos a partir de 1913. De hecho, en la sección "El alma encendida", de *Melancolía* (1912), encontramos un poema, el XXVII ("El agua umbría corre cerca de nuestra alma..."), que en otras ediciones lleva el título "Umbría" y que solo más adelante (después de 1913) llevará, en la *Segunda Antología Poética* y *Leyenda*, una cita que va acompañada del nombre del autor: "Les forets futurs se ballancent imperceptiblement aux forets vivants", texto que procede de la entrada del 22 de mayo de 1833 del diario de Guérin.

Pero el interés que Juan Ramón muestra por los diarios en torno a 1913 fue sin duda más allá de la simple lectura del de Maurice de Guérin. Así se desprende al menos de algunas cartas que dirige a Gregorio Martínez Sierra en ese año. En una de ellas, datada por Alegre Heitzmann en julio, el poeta escribe: "Compré el libro de Eugenia de Guérin. Es un tomo de 500 páginas, y como no sé si conviene o no para la nueva biblioteca, mientras que usted lo decide, me he puesto a traducir la *Vida de Miguel Ángel* de Romain Rolland. Espero tenerlo terminado para el 8 o el 10"[151]. Sin embargo, aunque no llegó a terminar la traducción de Miguel Ángel, la carta revela algún tipo de indicación por parte de Martínez Sierra o de sugerencia de Juan Ramón para traducir diarios para la nueva colección, puesto que en la siguiente carta (nº 287), también de julio de 1913, el poeta menciona la posibilidad de traducir no solo a Eugenia, sino también al mismo Amiel: "También le ruego que me diga si le conviene más el libro de Amiel que el de E[ugenia] de Guérin, para empezar al momento[152]. Incluso es posible que estuviese trabajando en la traducción del *Journal* cuando dice tenerlo ante sí en la carta a Zenobia antes citada, que escribe apenas un mes después. Finalmente, Juan Ramón tampoco llegaría a traducir ni a Amiel ni a Eugenia de Guérin, pero sabemos que todavía al año siguiente, cuando apenas había empezado la traducción de *La luna nueva*, de Tagore, le propuso a la propia Zenobia, quien, de hecho, había escrito anteriormente un diario entre 1905 y 1911, una traducción del de Eugenia, quizá a partir del ejemplar que él mismo había comprado, como aparece reflejado en una carta de mayo de 1914: "¿Quiere usted traducir también (pero con su nombre completo, ¿eh?) el *Diario* de Eugenia de Guerín [sic]? ¡Es un libro tan bello! ¡Hágalo! Pero despacio; ¡no vaya usted a atarearse

[151] *Ibid.,* p. 393. Martínez Sierra le había hablado de la "nueva biblioteca" en una carta que Gullón fecha en torno a 1912: "Vamos a publicar muy pronto una Biblioteca de obras maestras de la literatura universal. Si usted quiere encargarse de hacer traducciones, eso puede ayudarle a resolver el problema de la vida en Madrid" (ed. cit., p. 70).

[152] *Ibid.,* pp. 393-394.

demasiado!"[153]. A lo que Zenobia responde poco después: "Claro, ¿por qué no voy a querer traducir el *Diario* de Eugenia Guerín [sic]? Pero ¿*Sadhana* [de Tagore] primero, no? [...] Si viene el sábado por la tarde, procuraré tenerle algo de *Sadhana* o de Eugenia listo"[154].

Zenobia tampoco llegó a traducir el libro de Eugénie de Guérin, un volumen que falta en la biblioteca de Moguer, pero cuyo destino quedaría explicado en dos cartas que Juan Ramón envía en 1915 a su amiga María Martos, quien más tarde habría de casarse con Ricardo Baeza. En la primera, fechada en agosto y en la que le anuncia además haber tener terminado *Estío,* el poeta escribe: "le mando dos ejemplares del libro de Tagore, uno para usted y otro para María Galdiz. Va con ellos el libro de Eugenia de Guérin. Que Marichu me perdone si no se lo he mandado antes"[155]. El motivo del envío del libro era, al parecer, la realización de una posible traducción por parte de María Galdiz[156], de ahí que, a finales de septiembre, Juan Ramón le preguntase de nuevo a María Martos por dicho proyecto: "¿Tradujo María algo del Diario de Eugenia de Guérin? Supongo que se estará 'chupando' (¡perdón!) 'los dedos' del 'espíritu' con la lectura. Recibí su tarjeta; y dígale, con mis recuerdos, que le contestaré pronto"[157]. Quizá la traducción de María Galdiz, de la que nada sabemos, no estuviera destinada a la publicación, pero de lo anterior podemos concluir, en cualquier caso, que si el ejemplar del diario de "Eugenia de Guerín" que Juan Ramón declaraba haber comprado falta en Moguer (donde sí se conservan los de Amiel y su hermano Maurice) quizá se deba a que María Galdiz no llegara a devolvérselo al poeta.

Sea como fuere, lo cierto es que, más allá de sus necesidades económicas del momento, el proyecto de Juan Ramón de traducir a Amiel o a Eugénie de Guérin en torno a 1913, dos años después de la aparición de las alusiones a Amiel en sus cartas, resulta particularmente revelador acerca del interés que Juan Ramón (que en absoluto se había olvidado del género) sigue mostrando por el mismo entre 1913 y 1915, un período decisivo en el que tanto la vida del poeta como su propia poesía experimentarán un cambio radical a raíz de su salida de Moguer y del comienzo de su relación con Zenobia.

[153] Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor,* ed. cit., p. 117.

[154] *Ibid.,* p. 118.

[155] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I,* ed. cit., p. 501.

[156] Tal como se puede comprobar en el epistolario de *Monumento de amor,* María Galdiz formaba parte en esas fechas del grupo de amigas de Zenobia en Madrid como María Martos, Pilar Zubiaurre y Carmen Monné de Baroja.

[157] *Ibid.,* p. 515.

Estío, *"diario lírico"*

Los poemas de *Estío* fueron escritos al menos entre 1911 y 1915, años en los que, según acabamos de ver, Juan Ramón se mostraba especialmente interesado en el género del diario tras su lectura del *Journal* de Amiel, un contexto en el que debe entenderse, por tanto, la presentación que del libro hace el poeta como un "diario lírico" en la ya citada carta a María Martos a finales de septiembre de 1915:

> El verano me ha traído un nuevo libro, Estío, que publicaré pronto, con los *Sonetos*. Es una especie de "Diario Lírico", inquieto y agudo; en él encontrará usted esas "Músicas de color" que tan de su temperamento son. En serio: es el libro mejor que he escrito, porque tiene más sangre y más cenizas que ningún otro[158].

La interpretación como diario del libro (en el que, frente al *Diario de un poeta recién casado*, no se encuentran marcas diarísticas explícitas[159]), ha estado sujeta a interpretaciones muy diferentes. En primer lugar, se ha dado una interpretación literal que se basa inevitablemente en la identificación con Zenobia de ese "tú" ubicuo sobre el que gravita el conjunto del texto, algo que, por otro lado, parece confirmar el propio Juan Ramón en una carta de 29 de julio de 1915 dirigida a la propia Zenobia: "*Estío* lleva ya ¡ciento veinticuatro poesías! todas de ti o con motivo de ti"[160]. Tal identificación, que por sí misma no convierte a *Estío* un diario, ha hecho que el libro haya sido interpretado en clave biográfica como plasmación de los avatares de la relación del poeta con Zenobia en esas fechas. Tales son los casos de Graciela Palau, quien llega a vincular algunos poemas con episodios concretos del noviazgo entre Juan Ramón y Zenobia y que afirma en su libro que "[l]os altibajos amorosos siguieron siendo la inspiración de los versos de 1915 que Juan Ramón publicó bajo el título *Estío*"[161]), o de Isabel Paraíso, que considera que el libro recoge "la historia de la primera etapa del amor entre Zenobia y Juan Ramón Jiménez"[162], historia sujeta a cierta "deformación" debido, a juicio de la autora,

[158] *Ibid.,* p. 514.

[159] No aparecen referencias a lugares y solo encontramos, incorporada en el título del poema, una fecha concreta en XXX "10 de Junio" ("Cita aguada") y XLIII "17 de Julio".

[160] Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor*, ed. cit., p. 395.

[161] *Op. cit.,* p. 585.

[162] Isabel Paraíso, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976, p. 56.

a una reordenación cronológica de los poemas llevada a cabo por el poeta con el objeto de velar los pormenores de su relación con Zenobia. Campoamor considera el libro un "diario sentimental, de libro escrito al hilo de los días"[163], mientras que Expósito Hernández ha visto en él una "clara condición de 'diario de amor'"[164], llamándolo "diario de un poeta *recién enamorado*" y justificando tal condición diarística en su "clara ordenación cronológica" basada en las alusiones a las estaciones[165], una interpretación similar a la de Sanz Manzano[166], quien amparándose igualmente en las referencias temporales y convencida de la intención de escribir un diario, afirma así la naturaleza diarística del libro:

> [P]or primera vez, el poeta construye un poemario a modo de "diario" o, lo que es lo mismo, dota a un libro de versos de una estructura diarística. Como tal *Estío* presenta los dos rasgos inherentes a este tipo de escritura autobiográfica: las referencias a la sucesión de los días y el seguimiento de los continuos cambios que experimenta un 'yo' en crisis. El poeta, sin embargo, opta por despojar el libro de toda carga anecdótica[167].

Frente a esta tendencia, César Nicolás afirmó ya en su día que "el texto reflexiona y especula emotivamente sobre la poesía y la creación poética, enmascaradas bajo el símbolo de la amada"[168], una línea de interpretación que ha sido seguida, entre otros, por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Esta última, a su vez, niega que exista una estructura diarística convencional en el libro en la medida en que, a su juicio, el texto no tendría como tal una estructura interna, que se vería, en su lugar, "sustituida por la contradicción, la antítesis y la paradoja constantes" y por "altibajos y contradicciones"[169], por lo que la condición

[163] *Op. cit.,* p. 501.

[164] José Antonio Expósito Hernández, "*Estío* o el diario de un poeta recién enamorado", en Emilia Cortés Ibáñez (ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2010, 159-168, p. 165.

[165] *Ibid.,* p. 165

[166] *Op. cit.* p. 230.

[167] *Ibid.,* p. 226.

[168] César Nicolás, "Algunas claves en la obra poética de Juan Ramón Jiménez", en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 79-80, p. 79.

[169] Teresa Gómez Trueba, "Introducción" a *Estío,* en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética,* Madrid, Espasa-Calpe, 2005, vol. I, t. 1, p. 1389.

diarística vendría dada más bien por la heterogeneidad de perspectivas que mostrarían los poemas bajo la apariencia de "una espontánea confidencia sentimental"[170].

Más lejos va Miguel d'Ors, quien en su análisis del poema "Ahogada", escrito en 1911 y que (como ya había notado Palau[171]) habría formado parte originalmente de los *Poemas impersonales,* rechaza la interpretación del texto como diario lírico, afirmando que "*Estío* no es un verdadero 'diario poético', sino un libro cuyos poemas, no necesariamente escritos en 1915, se organizan según un artificioso orden imaginariamente cronológico"[172], y concluye que "la estructura de diario que pueda haber en *Estío* es un mero artificio ordenador de textos compuestos en fechas diversas", negando que el poeta tuviera la intención de escribir "un auténtico dietario lírico del año 1915"[173].

En vista de tal diversidad de interpretaciones, no parece que presente un especial interés determinar si el libro es o no, con todas sus particularidades, un diario, o hasta qué punto lo es, sino más bien qué pudo haber llevado a Juan Ramón a considerarlo como tal en el momento en el que escribió la carta a María Martos, una cuestión para la que, más que en el contexto biográfico, en las marcas diarísticas o en la ordenación temporal, habría que fijarse (en vista del significado simbólico que el término diario adquiere tras la lectura de Amiel) en el sentido general del conjunto del texto.

Junto a las innovaciones formales que presenta el libro (poemas breves en los que ya apunta el verso libre) la crítica ha destacado sobre todo la voluntad del autor de dotar a la expresión poética de la capacidad de indagar en la esencia de la realidad, cualidad de la que se derivaría una percepción de esa misma realidad basada, como sugiere Palau[174] en polaridades, como las que se establecen entre lo material y lo espiritual, la apariencia y la esencia, etc., en pos siempre de una verdad que en último término aparece siempre vinculada a la construcción de la imagen de la figura femenina. De ese modo, el eje del libro sería, como ha señalado Gómez Trueba, "el amor como impulso cognoscitivo y búsqueda incesante de lo esencial"[175].

[170] *Ibid*.

[171] Graciela Palau de Nemes, "Prólogo", en Juan Ramón Jiménez, *Estío (1915),* Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-45, pp. 32-33.

[172] Miguel d'Ors, "Notas a un poema de Juan Ramón Jiménez (*Estío,* XLV)", *Letras peninsulares*, 9.2-3 (1996-1997), pp. 391-414, p. 403.

[173] *Ibid*., pp. 393-4.

[174] Ed. cit., pp. 35-6.

[175] Ed. cit., p. 1391.

Esta explicación, que anticipa el sentido de la poesía posterior del autor, parece, sin embargo, soslayar, como instrumental y accesorio, un aspecto del libro que, por el contrario, considero central a la hora de intentar determinar su sentido y, con él, como he señalado, su relación con el género del diario, como es el de la conciencia que se manifiesta en sus páginas acerca del carácter mudable de la realidad.

Quienes proponen una interpretación biográfica del texto sitúan el origen de esa conciencia de la mutabilidad, de nuevo, en la relación del poeta con Zenobia. Así, si, como veremos más adelante, Young asocia el tema de la mutabilidad a la personalidad supuestamente mudable de Zenobia, la interpretación de Expósito apunta a la alteración que la aparición de esta desencadena en la vida de Juan Ramón: "El amor lo ha trastornado todo, la irrupción de Zenobia en la vida de JRJ es la palmaria constatación de la mudanza que afecta a toda la existencia"[176]. Y enumera numerosos cambios vitales en esta época "un cambio de caligrafía, un cambio de nombre y firma, un nuevo domicilio en la Residencia de Estudiantes, su primer empleo remunerado como director de publicaciones de la Residencia; y lo que es más importante un cambio definitivo en su poesía"[177].

A ello hay que añadir que para referirse al Juan Ramón de 1913-1915 (y, por extensión, a *Estío*), suele hablarse de crisis personal, por lo que, con frecuencia, se ha considerado *Estío* como el diario de esa crisis[178]. Sin embargo, esa crisis parece ser anterior a la redacción del libro, cuyos poemas, debemos entender escritos en su mayoría, tal como sugiere Juan Ramón en las cartas a Zenobia y a María Martos citadas anteriormente, en torno al verano de 1915. A ese respecto resulta interesante recordar la confesión que el poeta hace en otra carta dirigida a María Martos en el mismo año de 1915, pero en esta ocasión a finales de abril, es decir, antes o al comienzo de la supuesta redacción del libro a lo largo del verano de 1915: "¡Qué crisis tan terrible esta de mis dos años de *sufrimiento constante*! Pero no me importa, porque de él he salido como un hombre nuevo, igual que las hojas, cada primavera"[179]. El "sufrimiento constante" al que alude el poeta parece remitir al subtítulo del libro, "A punta de espina", y esos dos años que menciona parecen corresponder al período 1913-1915; pero lo cierto

[176] José Antonio Expósito Hernández, "De cómo la aparición de Zenobia cambió la poesía y la vida de Juan Ramón", en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española,* ed. cit., pp. 145-158, p. 155.

[177] *Ibid*., p. 152.

[178] Palau, ed. cit., p. 14; Campoamor, *op. cit*., p. 500.

[179] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I,* ed. cit., pp. 493-494.

es que los poemas del libro no parecen reflejar ningún "sufrimiento constante", como sí ocurría en libros anteriores, sino más bien todo lo contrario, según se puede observar, por ejemplo, en la exultante composición XXIII, "Canción de despacho".

Así pues, *Estío* no parece que sea el reflejo de una crisis personal vinculada a la relación de Juan Ramón con Zenobia en ese momento (y trasladada a modo de diario, al libro), sino más bien el resultado de la conciencia adquirida tras la superación ("a punta de espina") de una crisis (en la que Zenobia tuvo sin duda un papel decisivo) experimentada con anterioridad a la composición del libro por quien en el momento de empezar a escribirlo, en abril de 1915, se veía ya como un "hombre nuevo". En ese sentido, creo que esta es la razón por la que en los poemas de *Estío* encontramos una cierta distancia "intelectual" con respecto a la materia poética que no se condice con el "sufrimiento constante" del que habla el autor en la carta a María Martos y que, por el contrario, nos encamina más bien en la dirección de las bases intelectuales de la nueva perspectiva desde la que Juan Ramón escribe los poemas de *Estío*, que no es otra que la conciencia de la mutabilidad de todas las cosas, o como ha señalado Javier Blasco "el tránsito al que ineludiblemente están sujetos todos los seres"[180], si bien el crítico no aclara si la idea plasmada por Shelley en el poema es la que inspira ese mismo tema o bien si aquel solo sirve como emblema o ilustración de una percepción de la realidad previamente adquirida por el poeta.

La presencia del tema de la mutabilidad en *Estío* se asocia inevitablemente con el poema "Mutability" de P.B. Shelley que encabeza el libro y cuyo sentido aparece resumido en su reveladora estrofa final:

> It is the same! —For, be it joy or sorrow,
> The path of its departure still is free;
> Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
> Nought may endure but Mutability.

El poema, publicado inicialmente en el libro *Alastor, or The Spirit of Solitude: And Other Poems* (1816) y reproducido parcialmente por Mary Shelley en *Frankenstein* (1818), suele relacionarse con la influencia que la poesía inglesa ejerce en esos años sobre Juan Ramón, una influencia que habría dejado ya su huella en algunos de los libros inéditos escritos

[180] Javier Blasco, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-104, p. 60.

en Moguer. En ese contexto, aunque el conocimiento de Shelley datase en realidad, como recuerda Young, de los años de *Helios* (la *Defensa de la poesía,* que anotará concienzudamente, se publica en 1904[181]) y del acceso del poeta a la biblioteca del doctor Simarro, habría sido, de nuevo, Luisa Grimm quien habría animado a Juan Ramón a leerlo[182]. Después, ya en Madrid, el interés inicial del poeta habría ido fraguando gracias a la traducción del "Himno a la Belleza intelectual", iniciada junto con Alberto Jiménez Fraud en 1913 y publicada en 1915, coincidiendo con la redacción de *Estío*[183], Pero ese interés inicial habría adoptado una nueva orientación con la traducción emprendida en 1913 junto a Zenobia de "Love's Philosophy" y, precisamente, de "Mutability"[184], quizá como inicio del proyecto de traducir con ella "todo Shelley" que Juan Ramón manifestaría a finales de septiembre de 1915[185]. La versión literal de Zenobia, que Young publica en apéndice en su libro, lleva el título de "Mudanza" y serviría más tarde para la que el propio Juan Ramón incluiría, significativamente, en *Sucesión* (1932)[186].

Young vincula la presencia del poema en *Estío* con la relación del libro con Zenobia y con la participación de esta en la traducción:

> "Mutability" in its English form presides as an epigraph *Estío* for one very good reason: it is a poem closely associated with Zenobía, and *Estío* was inspired by her. It was she who made the literal Spanish version for the translation eventually published as "Mudanza" in 1932,

[181] Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía y otros ensayos*, Madrid, Leonardo Williams, 1904.

[182] En una de sus cartas, Luisa le escribe: "Dígame si comprende el inglés, me sería más fácil escribirle en mi idioma. Lo debe usted estudiar por dos motivos en defensa propia y luego para leer a Shelley, el gran soñador".

[183] Percy Bysshe Shelley, "Himno a la belleza intelectual", trad. Juan Ramón Jiménez, *La Ilustración Española y Americana*, LIX.30, 15/08/1915, p. 610.

[184] Como resume Young: "His readíng of the *Defence* was probably associated with his friendship for the Martínez Sierras, later Luisa urged Shelley upon him, and he read the 'Hyrnn to Intellectual Beauty' in collaboration with Alberto Jiménez Fraud; but in the end Shelley became, as did all Anglo American verse, intertwined with Zenobia". Howard T. Young, *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats*, *op. cit.*, 1980, p. 25.

[185] Carta a José María López Picó de septiembre de 1915, en Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I*, ed. cit., p, 513.

[186] Como recuerda González Ródenas (*op. cit*., p. 52, n. 57), el poema fue reeditado posteriormente en: "El tigre. Mudanza. Holgorio (traducciones de Juan Ramón Jiménez)", *Boletín del Instituto Español*, 7, Londres, 1949; y "Mudanza (traducción de Percy Bysshe Shelley)", *Universidad*, mayo de 1954.

> and it was her volatile nature that Juan Ramón saw reflected in Shelley's title[187].

El mismo crítico considera el tema de la mutabilidad, asociado siempre a Zenobia, como tema central del libro: "The epigraph from Shelley, therefore, points to the substance of the book: Zenobia's changing moods about her soulful lover"[188]. La interpretación biográfica de Young se sitúa así en la línea de la ofrecida en su día por Palau para quien, "*Estío* es trasunto del poema 'Mutability' de Shelley"[189] y "la mudanza a la que se refiere el texto está relacionada con los cambios de la amada y con los altibajos en las relaciones del hablante con ella"[190]. Sin embargo, no parece tener mucha lógica que Juan Ramón hiciera que Zenobia le tradujese en 1913 un poema en el que se habría fijado precisamente por la actitud cambiante de ella hacia él. Por otro lado, Young y Palau olvidan que la presencia del tema de la mutabilidad trasciende en realidad la figura de Zenobia y se extiende más allá de *Estío*, tal como se pone de manifiesto, según hemos visto anteriormente, no solo en el *Diario*, sino también en la percepción que de su vida y de su obra llega a manifestar el autor en años posteriores.

En cualquier caso, el tema de la mutabilidad y seguramente el interés de Juan Ramón por "Mutability" parecen anteriores a la relación con Zenobia, quien probablemente le habría traducido al poeta el poema de Shelley por ese motivo y no porque él la viese retratada en sus versos. En ese sentido, creo que una clave importante está en la dedicatoria del libro: "A / Azorín / en su sereno escepticismo resignado / con una rama / permanente / de yedra / cogida del estío". Con dicha dedicatoria Juan Ramón manifestaba, sin duda, su agradecimiento por el apoyo que Azorín había prestado a la fallida candidatura de *Melancolía* al premio Fastenrath, a la vez que, como recuerda Campoamor[191], correspondía a la dedicatoria de *Al margen de los clásicos*, publicado un año antes ("A Juan Ramón Jiménez, poeta predilecto"), todo ello mientras, como ya señalara Palau, el poeta esperaba una reseña favorable a *La luna nueva* por parte del escritor levantino. Antes de su distanciamiento en los años 20, los de 1913 a 1915 marcan efectivamente un período de especial proximidad entre Juan Ramón y

[187] *Op. cit.,* p. 100.

[188] *Ibid.,* p. 101.

[189] Ed. cit., p. 18.

[190] *Ibid.,* p. 10.

[191] *Op. cit.,* p. 500.

Azorín (que era, por cierto, una de las lecturas predilectas de Zenobia por esas fechas[192]), tres de cuyos libros habían sido publicados en la Residencia de Estudiantes bajo la dirección del poeta, quien, a su vez, había participado activamente en el homenaje celebrado en Aranjuez en 1913 y había colaborado con el poema "A Azorín" en la publicación resultante del mismo, *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, que aparecería igualmente en 1915.

Sin embargo, la de Azorín no es una simple dedicatoria de circunstancias, sino que está estrechamente relacionada con el contenido del libro, como se pone de manifiesto en el poema LXXVI ("¡Hoja amarilla y grande...!):

> ¡Hoja amarilla y grande
> de yedra, en el estío,
> como mi corazón
> inmenso y amarillo!
> El oro nos engaña
> de la estación. Propicio
> le es el esplendor
> a nuestro desvarío.
> ... Mas el sol se ha quedado
> ciego ... y tu oro ha seguido ...
> ¡Qué tristes, ahora, hoja,
> tu amarillo y el mío![193]

En el poema, la hoja de yedra (que no puede sino recordarnos a la que Luisa Grimm le envió a Juan Ramón desde Suiza), cogida, como en la dedicatoria, en el estío, permanece amarilla a pesar del cambio de la estación, una imagen que refleja la dialéctica entre mutabilidad y permanencia sobre la que se asienta el sentido último del libro. Pero esa misma dialéctica es la que está en la base de la teoría del tiempo que el alicantino (a quien Juan Ramón había llamado "amigo y maestro" en el poema de *Fiesta de Aranjuez*[194]) había venido esbozando desde unos años antes y que se pondría de manifiesto especialmente en el capítulo

[192] "Me gusta mucho el libro de Azorín. Azorín es mi hombre...", le escribe Zenobia a Juan Ramón en agosto de 1915. Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor*, ed. cit., p. 422.

[193] Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. cit., vol. I, t. 1, p. 1448.

[194] *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, ed. de Francisco J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 123.

"Las nubes", de *Castilla* (1912)[195], texto que Anna Krause ha vinculado, de hecho, con el poema "The Cloud" ("I change, but I cannot die") de Shelley[196]:

> Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son —como el mar— siempre varias y siempre las mismas. Sentimos, mirándolas, cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas —tan fugitivas— permanecen eternas [...] esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, [...] esas nubes fugaces e inmutables[197].

Por otro lado, el mismo Azorín, que seguramente habría leído al poeta inglés con anterioridad[198], llegaría a sentirse plenamente identificado con el sentido de "Mutability", tal como habría de ponerse de manifiesto años más tarde en su novela *Capricho* (1942):

> No sé cuándo he leído el soneto de un poeta, Shelley, en que se termina diciendo que sólo la mutabilidad es lo perdurable. Nada más cierto: en la vorágine humana, en el torbellino del mundo, todo gira y cambia. ¿Cómo nosotros podríamos permanecer inmobles? ¿De qué modo no ser irrisoria nuestra vanidad de permanencia? Todo es cambiadizo, y nosotros, puestos en la vorágine, lo somos también. Todo pasa, y nosotros también[199].

[195] No creemos que, como sugería Palau, la relación con Azorín se establezca a partir de la coincidencia del motivo de las nubes en la primera estrofa del poema de Shelley y en el del alicantino, pues en cada caso tiene significados diferentes. Además, la misma autora descarta cualquier otra interpretación de la presencia del poema de Shelley que no sitúe a la figura femenina en el origen del tema de la mutabilidad: "La dedicatoria a Azorín desorienta al lector de la época en cuanto al tema principal y el poema 'Mutability' a manera de prólogo, conviene, en parte a la obra de Azorín, porque en la primera estrofa se compara al hombre con las nubes en su rápido pasar. Pero la mudanza a la que se refiere el texto está relacionada con los cambios de la amada y con los altibajos en las relaciones del hablante con ella" (ed. cit, p. 10).

[196] Anna Krause, *Azorín, the Little Philosopher: Inquiry into the Birth of a Literary Personality,* Berkeley University of California, 1948, p. 244.

[197] Azorín, *Castilla*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 161-163.

[198] En la casa museo de Monóvar existe un ejemplar de las *Oeuvres poètiques complètes*, trad. F. Rabbe, París, P.V. Stock, 1908.

[199] Azorín, *Capricho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 147.

Azorín había leído, como hemos visto, a Amiel, al igual que este había leído a su vez a Shelley[200]. Ambos, en cualquier caso, le sirven a Juan Ramón como puntos de apoyo de la visión del mundo que reflejan los poemas del libro, una visión cuyo eje central, como se ha señalado, no es otro que la conciencia de la mutabilidad.

Esa conciencia se manifiesta en el libro de múltiples maneras, pero sin duda la más evidente es la utilización en él de las referencias temporales, como ya observara López[201], y especialmente, tal como anuncia el título del libro, la de la sucesión de las estaciones, que aparece plasmada inicialmente en los títulos de las dos secciones, "Verdor" (I-XLIV) y "Oro" (LVI-CVI), que aluden metonímicamente a la primavera y al otoño y que, al enmarcar el poema central, "Amanecer de agosto" LV, contribuyen a destacar la estación que da título al libro. A ese respecto, presenta un especial interés el caso de los dos poemas titulados "Eva" (XX y LXXXVII), que, ubicados cada uno en "Verdor" y "Oro", muestran a una figura femenina que cambia con la estación[202].

En ese sentido, parece que las marcas que señalan en el texto la sucesión de las estaciones no son suficientes, a pesar de lo que sostienen otros críticos, para justificar a partir de ellas la condición diarística del texto, pero sí lo son, sin embargo, para explicar esa reflexión implícita sobre la naturaleza mudable de la realidad sobre la que se asienta el libro. La sucesión de estaciones desempeña así un papel estructural fundamental en *Estío*, pero, además, funciona como un símbolo particularmente efectivo para representar la dialéctica entre mutabilidad y permanencia sobre la que se basa el libro, en la medida en que las estaciones se suceden unas a otras y, a la vez, dado su carácter cíclico, se repiten cada año, confirmando así, de acuerdo con los versos de She-

[200] "Shelley est une touchante et noble figure qui manquait à ma galerie de caractères, et je comprends la sympathie de mon ami H[ei]m pour cette nature généreuse et passionnée dans son scepticisme. Byron n'était qu'orgueil, haine et égoïsme à côté de Shelley, dont les colères étaient désintéressées, et dont la passion était le dévouement", 25 octubre 1860, ed. cit., p. 806. Amiel utilizó asimismo como encabezamiento para su libro de poemas y máximas *Il penseroso* (1858), una cita de Shelley: "Ce n'est pas la science qui nous manque, à nous modernes; nous l'avons surabondamment... Mais ce que nous avons absorbé nous absorbe... Ce qui nous manque, c'est la poésie de la vie".

[201] "Los símbolos, o en su defecto los campos semánticos relativos a lo mudable, a lo temporal, jalonan la obra incesantemente [...] insistiendo, de manera caótica a veces, hasta hacernos ver y comprobar que el paisaje está sometido al tiempo cronológico, tal y como nuestro interior es vulnerado por otro tiempo metafísico", Julio López, "Anotaciones críticas sobre *Estío*, de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, 416-417 (1981), p. 14.

[202] Ambos poemas aparecerán fusionados en uno en *Leyenda*, perdiéndose una parte fundamental del significado que tienen en el libro.

lley, con la imagen de las nubes de Azorín y, con lo escrito en su diario por Amiel, la idea de la permanencia de lo mudable.

Por otro lado, dentro de la sucesión de estaciones, y más allá de ser aquella en la que fueron compuestos la mayoría de los poemas, el verano presenta en el libro una extraordinaria riqueza semántica. Hace referencia a la conciencia del autor de estar entrando en una nueva etapa vital, la de la madurez, por ser precisamente la estación de la maduración de los frutos, frente a la vitalidad física de la primavera y la melancolía espiritual del otoño (estaciones ambas privilegiadas en la poesía anterior de Juan Ramón), madurez que se deriva de una suerte de iluminación asociada el hecho de que el verano sea la estación del sol y de la luz, ("libro luminoso, solar" ha llamado a *Estío* García Valdés, quien asimismo señala el contraste frente a su anterior preferencia del poeta por la luna[203]), funcionando así como metáfora de la transformación personal por medio de la luz del conocimiento[204], tal como aparece resumido así en XXIII, "Canción de despacho":

> ¡Qué buen hijo me dio a luz
> aquella sombra! Lo que era
> luna en mutilada cruz,
> es sol en rosa primera.
> Allí queda, en un montón
> teatral, el romanticismo;
> fuerte, ahora, el corazón
> está mejor y es el mismo.
> ¿Recordar? ¿Soñar? ¡Querer!
> ¡Bien por la alondra de oriente!
> ¡No hay más que mirar y ver
> la verdad resplandeciente![205]

Esa iluminación que transforma al sujeto y le permite abrirse a la realidad se asienta sobre la aceptación de la mutabilidad de esa misma realidad como correlato de la que el propio sujeto percibe en sí mismo, en lo que parece una extensión del principio romántico y simbolista de

[203] Olvido García Valdés, "La canción del convaleciente", prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Estío,* Madrid/Huelva, Visor Libros/Diputación de Huelva, 2009, pp. 11 y 15.

[204] No estoy de acuerdo con la interpretación de Palau: "El sol es el símbolo exacto para el fuego que le consume; de ahí el título de la colección, *Estío*. Al consumirse en las llamas del amor, se purifica" (ed. cit., p. 32).

[205] Juan Ramón Jiménez, *Obra poética,* ed. cit., vol. I, t. 1, p. 1415.

la conexión del sujeto con el mundo[206]. Ese reconocimiento de la mutabilidad en el propio sujeto supone, como ya vimos en Amiel, una forma de liberación, pero al mismo tiempo, tal como el ginebrino manifestaba en el *Journal,* el carácter transitorio y mudable que el sujeto advierte en la realidad es percibido como una amenaza para el propio sujeto, que necesita afirmarse como tal. En *Estío,* tal como ya anticipaba Amiel, se da así la paradoja de que la realidad aprehendida intelectualmente por el sujeto poético se muestra, sin embargo, como una entidad cambiante y, por ello mismo, inaprehensible.

Esa frustración del sujeto por lograr aprehender la evasiva esencia de una realidad siempre cambiante se hace especialmente visible en el tratamiento de la figura femenina. Al ser el centro de gravedad del libro resulta inevitable que esa mutabilidad que el poeta percibe en el mundo se manifieste igualmente en ella, y no a la inversa, como sostienen los partidarios de una interpretación biográfica del texto, para quienes sería la supuesta volubilidad de Zenobia la que estaría en la base de la presencia de la mutabilidad en el conjunto del libro. Esta triple condición mudable del mundo, del sujeto y de la amada aparece claramente resumida así en los siguientes versos del poema X: "Eres ignorada, / eres infinita, / como el mundo y yo".

Son precisamente las infinitas imágenes que genera en su mutabilidad la figura femenina las que hacen que el poeta intente fijar su esencia en ese "tú" ubicuo que actúa como contrapunto de las mismas y como símbolo, junto con la sucesión de las estaciones, de la dialéctica entre mutabilidad y permanencia.

En general, como hemos podido ver, el interés de Juan Ramón por el tema de la mutabilidad parece ser anterior a la temprana traducción de "Mutability", emprendida conjuntamente con Zenobia en 1913, y tiene su origen probablemente en su lectura del diario de Amiel. Las reflexiones de este último sobre la mutabilidad de la vida humana, que Juan Ramón subraya en su ejemplar, debieron suscitar en el poeta un interés por el tema que lo predispondría sin duda para identificarlo más tarde en el poema de Shelley y para acoger otras visiones del mismo, como la de Azorín, que le ayudarían a darle forma dentro del libro. Además, teniendo en cuenta que es Amiel quien lleva a Juan Ramón a asociar el tema de la mutabilidad con el diario, no es de extrañar que un libro como *Estío* que gira en torno a la percepción de la mutabilidad le sugiera al autor la expresión "diario lírico" aun cuando no presente las marcas formales características del género.

[206] López lo vio en el poema: "no se trata de entorno estático [...] sino de entorno modificable y que modifica también al sujeto contemplador" (*op. cit.,* p. 14).

En definitiva, la conciencia de la mutabilidad sobre la que gira *Estío* acaba manifestándose igualmente en el ámbito de la propia escritura poética, entendida también a partir de ahora como una entidad sujeta a esa misma mutabilidad y por tanto esencialmente transitoria y provisional, tal como se pone de manifiesto en unos poemas que se convierten en cierto modo en notas o apuntes provisionales, "cosas breves y agudas", próximos ya al verso libre, que parecen empujar hacia la prosa poética característica del diario, por lo que se puede decir que el "diario lírico" que es *Estío* establece las bases sobre las que se asentará más tarde la particular textura poética, marcada por la provisionalidad del género, que caracteriza el *Diario de un poeta recién casado.*

El Diario de un poeta recién casado: *de nuevo Amiel*

Una buena parte de los elementos que definen la escritura poética del *Diario de un poeta recién casado* aparecen ya esbozados de una forma u otra en *Estío,* entre ellos la intuición del "diario lírico". Sin embargo, no resulta fácil determinar el sentido de la transición que experimenta la fórmula en cuestión de un libro a otro. En ese sentido, Sanz percibe una relación directa entre ambos: "Juan Ramón aprovecha en este libro lo aprendido en *Estío*, es decir, vuelve a emplear la "estructura" del "diario" para ordenar y disponer los poemas que componen la obra"[207]. D'Ors, por su parte, sugiere que Juan Ramón no tenía intención de escribir un diario lírico en *Estío*, pero sí en el *Diario*[208] mientras Sánchez Barbudo afirma que "la idea de un diario le rondaba [a Juan Ramón] ya por la cabeza antes de emprender el viaje"[209]. En cualquier caso, todos ellos sostienen que la elección del formato del diario es deliberada y anterior a la composición del libro.

Lo cierto es que la crítica parece haberse centrado más en la expresión "diario lírico" que en el "una especie de" que la antecede en la carta a María Martos y que, a mi juicio, parece revelar que Juan Ramón no se habría propuesto desde un principio escribir un diario poético en *Estío*, sino que, por el contrario, debió de ser el propio proceso de composición del libro el que le acabaría sugiriendo la fórmula, sin que el poeta tuviera una idea muy clara (de ahí el "una especie de...") del verdadero significado de la misma. De hecho, Juan Ramón no se plan-

[207] Sanz Manzano, *op. cit*., p. 361.

[208] *Op. cit*., p. 405, n. 14.

[209] Antonio Sánchez Barbudo, "Introducción" en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado,* Madrid, Visor, 1994, p. 23.

teó darle a *Estío* el subtítulo de diario, y menos aún, como sí haría con el otro libro, el título de tal. Se trataba, por tanto, de una intuición personal, enraizada, como hemos visto en ese fondo intelectual que parte de Amiel, el cual no se apoyaba en ningún modelo reconocido como tal, excepto, claro está, el que representaba el diario del propio Amiel, cuya escritura, como hemos visto, había sido equiparada por el propio Juan Ramón a la poesía lírica. Por ello, da la impresión de que la fórmula en cuestión debió de ir madurando de forma paralela a la propia escritura del libro (literalmente "a diario") en la imaginación poética de un Juan Ramón especialmente interesado en el género por esas fechas, y que, tras la conclusión del libro y desligada ya de él, esa fórmula quedó simplemente en suspenso, a la espera de que una circunstancia favorable, como habría de serlo el viaje de 1916, volviera a reactivarla, permitiendo entonces al autor desarrollar plenamente el total de su potencial.

Por otro lado, en la carta a María Martos se puede apreciar un detalle que creo que resulta significativo a ese respecto y que, además de ofrecer una perspectiva sobre el proceso de composición de *Estío* y del *Diario de un poeta recién casado*, nos permite atisbar el significado que el concepto de diario acaba adquiriendo en ambos. En la citada carta, el poeta dice que el verano le "ha traído" el libro, una expresión que no había utilizado hasta entonces en relación con ninguno de sus libros y a la que solo recurrirá después para referirse precisamente al *Diario*: "Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior"[210]. En ambos casos el verbo implica un desplazamiento del origen de la composición del texto a una circunstancia externa al poeta, y revela que esa conciencia de la mutabilidad adquirida en la lectura de Amiel (y vinculada, gracias a este, al género del diario) habría acabado afectando también a su modo de entender la creación poética como una práctica subordinada a los cambios y transformaciones percibidos por el sujeto tanto en la realidad externa como dentro de sí mismo. Hasta entonces, esos dos ámbitos, entendidos de una manera estática, aparecían recreados en la poesía de Juan Ramón desde la propia poesía, mientras que en *Estío* y, sobre todo, en el *Diario* esa misma poesía es la que sigue y se adapta a la cambiante realidad del mundo y del propio sujeto, reproduciendo en ella misma la esencial mutabilidad de ambos. La inevitable consecuencia de todo ello será, por causa de esta adaptación, la alteración del propio discurso poético y el alumbramiento de ese nuevo lenguaje por el que tanto habrá de ser celebrado el *Diario*, pero también la no

[210] Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica" en *Prosas críticas,* ed. Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, pp. 160-178, p. 174.

menos inevitable intuición del carácter necesariamente provisional de la práctica de la poesía.

La incorporación de elementos diarísticos en el *Diario* sería, pues, una consecuencia de ese carácter proteico que la conciencia de la mutabilidad imprime en el texto, una incorporación que, como veremos, parece producirse sin responder a un plan premeditado y, nuevamente, de manera paralela a su redacción, en un proceso de metamorfosis textual cuyo punto de partida hay que situar necesariamente en *Estío* y que es posible seguir a lo largo de las distintas secciones del *Diario.*

En la nota inicial del *Diario*, la dialéctica entre mutabilidad y permanencia adquiere, por la necesidad del poeta de marcar distancias con respecto al relato de viajes, una dimensión espacial complementaria a la temporal, que era lo que caracterizaba el tratamiento del tema en *Estío*. Así pues, lo mudable no se manifiesta solo en el tiempo, sino ahora también, fundamentalmente, en el espacio, y la multiplicidad de imágenes que genera esa mutabilidad no surge de las variaciones que experimenta en el tiempo un mismo objeto, como ocurría en *Estío*, sino en las que ofrecen los múltiples objetos que el desplazamiento temporal ofrece a la mirada del viajero.

El fragmento del sánscrito que introduce el *Diario* guarda relación sin duda con el poema XVII de *Estío* ("Coge, cada día nuevo, / tu alma de lo que viene / tras de ti. ¡Siempre rocío / a la hoja siempre verde!"), no solo por la naturaleza aforística de este último y por presentar asimismo el día como emblema de lo transitorio abierto a lo eterno, sino sobre todo por plasmar en él nuevamente la misma dialéctica entre mutabilidad y permanencia característica del anterior poemario y heredera de Amiel: "Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve trascurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia".

El vínculo con *Estío* parece manifestarse igualmente en los primeros poemas de la sección I, ahora fechados y datados en Madrid (también lo estaban, aunque sin indicación de lugar, dos de los poemas de *Estío*) y en los que, junto a II, un poema-aforismo que trata, de nuevo, sobre la tensión entre lo permanente y lo volátil ("Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen"), se introduce un "tú" que, todavía en esta sección, coincide con el de *Estío*.

En el poema V, "La Mancha" reaparece el tema del viaje como correlato de la transformación personal del sujeto que se hallaba ya presente en poemas de *Estío* como "Amanecer de Agosto" y "Viaje", dentro de un motivo frecuente en la poesía moderna, como es el de la plasmación poética del viaje en tren[211], en el que el propio Juan Ramón ya había

[211] El tema había aparecido por primera vez en la poesía española en 1871 en "El tren

hecho un ensayo en la sección "En tren" de *Melancolía* (1912), donde, como en el *Diario*, indicaba la ubicación geográfica a la que aludían los diferentes poemas, aunque no las fechas[212].

Es el viaje, y la conciencia de lo que significa como imagen viva de la mutabilidad, lo que parece arrastrar al poeta a servirse de las convenciones del diario, y así es a partir de ese poema cuando, siguiendo más el itinerario del tren que la propia sucesión de los días (ambos reflejados en las correspondientes indicaciones) el texto empieza a manifestarse de manera más clara como tal diario. Además, con el comienzo de la representación del viaje en el libro se sustancia un importante cambio de perspectiva. Si *Estío* se apoyaba sobre las variaciones subjetivas que el advertía en la figura femenina, el viaje le muestra ahora, por el contrario, sucesivas variaciones objetivas de la realidad. que representan también, aun siendo de otra naturaleza que las de *Estío*, la condición mudable de la misma, si bien se trata todavía de espacios familiares como Moguer o Sevilla.

De ese modo, se podría decir que, en sus primeros poemas, la sección es todavía en gran medida un "diario lírico" en el sentido en el que Juan Ramón había usado el término para referirse a *Estío* y que es la sucesión de impresiones suscitadas por el viaje lo que de alguna manera lo va empujando poco a poco hacia el diario, sin que Juan Ramón tenga todavía en ese momento una idea muy clara del resultado final. A ese respecto, resulta significativo, en comparación con las otras secciones que componen el libro y especialmente la V (que corresponde, en el viaje de vuelta, al mismo trayecto en tren), el que en esta primera sección estén ausentes los fragmentos en prosa, pues ni II ("Raíces y alas...") ni XIX ("De la guía celeste...") son equiparables a los poemas en prosa de factura diarística que encontraremos en las otras secciones.

En ese sentido hay que recordar que el último poema de la sección está datado el 29 de enero en Cádiz, momento en el que, según su propio testimonio, el poeta lleva a cabo una primera revisión de lo escrito hasta ese momento:

> En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el

expreso" de Campoamor, a quien habían seguido otros contemporáneos de Juan Ramón como Machado (en poemas como "En tren", "Recuerdos" y "Otro viaje", de *Campos de Castilla*), o Villaespesa con "Por tierras de sol y sangre" en *El libro del amor y de la muerte* (1917).

[212] "Anochecer en los Pirineos", "Apeadero en los bosques", "Landas francesas", "Guipúzcoa", "Castilla", "Arcachon", "Niebla" y "Tarde andaluza".

> primer momento, movidas por el traqueteo del tren y ya con la oleada del Atlántico. Al llegar a Cádiz, y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del hotel de Francia, comprendí que eran el jermen de un nuevo yo poético[213].

Es posible que esa revisión no solo le revelara la envergadura del cambio experimentado en su expresión poética, sino también el hecho de que las "notas provisionales" en verso libre escritas al hilo del viaje (en ningún momento dice estar siguiendo ningún plan previo), componían en realidad un diario poético. Es posible, por tanto, que fuera en ese momento cuando Juan Ramón tomara conciencia de estar escribiendo un diario poético, una conciencia que habría de manifestarse a partir de ese momento en la composición de las restantes secciones del libro.

El cambio de percepción sobre la naturaleza del poemario se aprecia ya en la sección II, en la que, detenido temporalmente el desfile de paisajes de la I, el poeta parece abismarse ahora en la contemplación del mar (que acapara el "tú" frente a la figura femenina) como nuevo símbolo de lo mudable y a la vez permanente (recuérdese que había sido equiparado a las nubes en esa función por Azorín), en unos poemas en los que la monotonía del espacio, a diferencia de lo que ocurría en la sección I, parece anular también el tiempo. Sin embargo, consciente ahora de estar escribiendo un diario, Juan Ramón introduce hasta cuatro fragmentos en prosa, rasgo consustancial al género, sobre los que parece sostenerse la representación del transcurrir de ese tiempo anulado. Tales fragmentos ofrecen una visión anecdótica y semicaricaturesca de la vida a bordo[214] y alguno de ellos presenta además rasgos claramente diarísticos, como por ejemplo XLVII, "Fiesta natural": "Después de estos días de lluvia —agua total, amarga y dulce, como el amor, en solución de continuidad— este día de brisa libre, sol seco sobre la ola y mar de bajo azul, parece un domingo de tierra, un domingo de isla, mejor dicho, sin gente y sin identificación".

[213] Citado en Ricardo Gullón, "Prólogo" a Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus, 1982, p. 13.

[214] Como ya se ha apuntado en otra ocasión, revelan cierta influencia de las crónicas transatlánticas de Rubén Darío, como los "Films de viaje" (1912), "Films de Travesía" (1912) y, sobre todo, una crónica de 1899, "En el Océano. Impresiones y notas" de *España contemporánea* (1901) que, concebida como diario de viaje, está organizada en entradas. Eloy Navarro Domínguez, "Un espejismo marino en el *Diario de un recién casado*: 'Argamasilla del Mar'", en José Manuel Rico García (ed.), *Poeta y mar. Seis estudios sobre el mar en la poesía española*, Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2019, pp. 99-164 y pp. 138-142.

La prosa se generalizará en la sección III, donde, en contraste con la II, el tiempo se acelera y el espacio se multiplica en infinitas imágenes que, a diferencia de lo que ocurría en I, se refieren ahora a una realidad nueva, ajena y eventualmente hostil. En este nuevo contexto se puede apreciar cómo, paradójicamente, el sucederse de las estaciones, que en *Estío* simbolizaba la mutabilidad, adquiere ahora por el contrario un significado opuesto en tanto instancia a la que el sujeto se aferra en busca de lo permanente, en la medida en que esa sucesión responde a la inexorable repetición de los ciclos naturales, tal como se puede apreciar en los textos que tratan de la primavera en Nueva York.

En la sección IV el mar recupera su condición de centro de gravedad de la sección (manifiesta en un nuevo desplazamiento del "tú") y, suspendidos de nuevo tiempo y espacio, la prosa adquiere ahora una dimensión eminentemente plástica que no tenía en la sección II, en gran medida por el hecho de que, frente a la gris monotonía que mostraba el mar en los poemas escritos en febrero, estos de la sección IV, escritos en junio, muestran un paisaje marino de una mayor riqueza visual que desvía la atención de la vida cotidiana de a bordo y, desde luego, reflejan la práctica continuada de la prosa en los paisajes norteamericanos de la sección III.

Esta cualidad plástica de la prosa continúa en la sección V, "España", donde poco a poco los fragmentos en prosa van disminuyendo y se hacen más cortos (menos "Coro de canónigos", heredero todavía de las viñetas caricaturescas de la sociedad norteamericana de la sección III), hasta el final de la sección, donde el diarista ocasional desaparece finalmente, dejando paso al poeta como tal, que en el último texto parece anunciar la futura evolución de su poesía en el poema "Sencillez".

La última sección, la VI, "Recuerdos" presenta un especial interés, pues, aunque está compuesta casi en su totalidad por fragmentos en prosa similares a los de la sección III, supone en su concepción una visible ruptura con respecto al esquema del diario seguido hasta entonces, ya que, al quedar eliminadas las fechas, tales fragmentos aparecen despojados de aquello que los identifica como entradas de diario, haciendo que se diluyan en el territorio de la escritura memorialística, que, por definición, aparece siempre proyectada hacia el pasado, como el diario lo está hacia el presente. De ese modo, la sección supone un paso más en la progresiva desactivación del componente diarístico del libro, que se advertía en la sección anterior y que se verá confirmada definitivamente en la nota final. En ella, el poeta no solo cuestiona la propia consistencia del libro (que, recién publicado, se presenta ya como "provisional" y reducido a "boceto" potencialmente modificable), sino también la del propio sujeto poético, que, en virtud de la misma inexorable mutabilidad de todas las cosas que afecta al texto, experimenta asimis-

mo un proceso de metamorfosis que lleva al poeta a querer desprenderse, "por este lado del alma y del cuerpo, del mí reciente, molesto y sin revisión por ahora, de hace sólo un año". Por ello, al igual que en el prólogo intenta marcar distancias con respecto al relato de viajes (con el que el *Diario* tiene, no obstante, importantes deudas) en esta nota final, Juan Ramón parece intentar también evitar que su libro sea leído como un verdadero diario íntimo y, para ello, y nuevamente como eco de la idea amieliana de la metamorfosis personal, se lo asigna a un ente diferente del yo presente que escribe la nota.

Así, del mismo modo que Juan Ramón, de acuerdo con la dialéctica entre mutabilidad y permanencia sobre la que se basa la visión del mundo implícita en el libro, empieza construyendo este poco a poco como diario, va también desactivándolo poco a poco como tal. Entre tanto, la asimilación consciente al género del diario de lo que en principio no eran más que "notas provisionales" le permite introducir una serie de elementos técnicos propios del género, un género libre y no codificado, que, sobre todo la prosa, acaban resultando decisivos para la articulación del nuevo lenguaje poético que alumbran sus páginas.

La progresiva desvinculación del poeta con respecto al género del diario íntimo, que tan fecundamente había irradiado los poemas del *Diario*, se manifiesta además en un detalle que creo especialmente significativo y que tiene que ver, de nuevo, con la particular lectura que hace Juan Ramón del diario de Amiel.

Como se recordará, la popularidad de la figura de Amiel se apoyaba no sólo en el papel que había desempeñado en la revitalización y naturalización del género del diario, sino también en lo singular de la personalidad que quedaba reflejada en el suyo, una personalidad entre cuyos rasgos más llamativos destacaba, como se ha indicado anteriormente, la manifiesta incapacidad del autor para entablar relaciones afectivas estables con las mujeres, una incapacidad que lo condenaría de por vida al celibato y que acabaría convirtiéndolo en un emblema del mismo. Esa habría de ser, de hecho, una de las razones por las que Juan Ramón llegaría a identificarse con él, tal como se podía observar en la carta que dirigió a Zenobia en 1913 y en la que, como hemos visto, citaba un fragmento del *Journal*. A ese respecto, sabemos que desde la ruptura con Blanca Hernández-Pinzón en torno a 1901 y hasta el comienzo de la relación con Zenobia en 1913, Juan Ramón no tuvo, como tal, ninguna novia, y, por tanto, ninguna perspectiva inmediata de matrimonio, una circunstancia de la que, como vimos, se lamentaba ya en el diario de 1903 y que no se vería alterada por la relación a distancia que habría de imponerle Luisa Grimm. De hecho, el celibato de Juan Ramón había llegado a ser tan proverbial entre sus contemporáneos que su boda en 1916 no pudo menos que sorprender a muchos de ellos.

Tal fue el caso de Rafael Cansinos Assens, quien ese mismo año publicó un artículo al respecto con el título "Juan Ramón se ha casado":

> Juan Ramón Jiménez, el cantor de *Ninfeas*, el enfermo de aprensión y de luna, el amante de la quimera de la fuente, el que parecía condenado al celibato disipado y puro de los que se embriagan con el sueño del cáñamo amarillo se ha casado. Se ha casado con una mujer de carne y hueso [...]. Juan Ramón ya no se muere de tristeza [...]. Sus versos juveniles, sus desesperados versos de célibe, tendrán ahora por continuación la apacible novela del hombre casado [...]. Se ha casado Juan Ramón y será feliz[215].

El celibato de Juan Ramón favorecía, por tanto, inevitablemente su asociación con la figura de Amiel. Sin embargo, a la altura de la composición del *Diario*, las circunstancias vitales del poeta habían experimentado un cambio radical inducido por su relación con Zenobia. Así, frente a la influencia ejercida en el poeta por Luisa Grimm, que había sido quien le había redescubierto la figura de Amiel y que de alguna manera había propiciado su identificación con él, la de Zenobia operaba, ya desde antes de la boda, en una dirección diametralmente opuesta, al incitar al poeta a romper su solipsismo y adoptar una actitud más vital, encaminándolo por el contrario a iniciar a romper con el modelo vital de Amiel. Pero ese mismo proceso de ruptura que se materializaría en la boda de 1916 acabaría dando como resultado, paradójicamente, un diario. De ese modo, conocedor de que en el horizonte de expectativas de 1917, el término "diario" remitía casi inexorablemente a la figura

[215] Rafael Cansinos Assens, "Juan Ramón se ha casado", *La Nueva Literatura*, II, Madrid, V. H. de Sáenz Calleja, 1916. Reimpr., en *Obra crítica*, ed. Alberto González Troyano, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 181-183. Cansinos refiere además el caso de una entrevista que J. Ortiz de Pinedo le habría hecho al poeta tras su regreso a Madrid en 1912 y en la que el entrevistador le habría preguntado si se había casado: "Pero el ingenuo poeta burocrático —escribía Cansinos— [...] cree haber incurrido en una indiscreción y se apresura a rectificar: '¡Pero qué cosas tengo! Claro que no, naturalmente' Y Juan Ramón, grave y frío, le pregunta: '¿Por qué naturalmente?'", *ibid.*, p. 182. Sin embargo, esa misma conversación es un objeto de una reelaboración novelesca por parte de Cansinos en *La novela de un literato*, donde se inserta en la visita que un grupo de amigos (Villaespesa, los Machado, Valle...) hace al Sanatorio del Rosario, después de haber intentado convencer en broma a Ortiz de Pinedo de la vinculación del genio literario a la homosexualidad y el crimen, por lo que quizá la indiscreción que cree haber cometido el joven escritor jiennense sería una consecuencia de sus sospechas acerca de la posible homosexualidad de Juan Ramón. Rafael Cansinos Assens, "Juan Ramón Jiménez", en *La novela de un literato, 1. (1882-1914)*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 118-126.

de Amiel, el poeta de Moguer intentó con ingenio marcar distancias con respecto al diario de un poeta irremediablemente soltero que era el *Journal* con un título en el que no sólo alardeaba de haber conseguido finalmente superar el "síndrome" de la soltería personificado en el suizo, sino también de haber superado, por el particular procedimiento que hemos analizado en las páginas anteriores, el propio género del diario íntimo, que, en sus manos, en lugar de replicar un modelo ya periclitado venía a anunciar, por el contrario, el futuro de la poesía española. Un título, además, del que Juan Ramón no tendría inconveniente en desprenderse, para sustituirlo por el de *Diario de poeta y mar*, una vez desaparecida definitivamente la figura de Amiel del panorama de la literatura española.

En ese sentido, tal como ocurre en tantos otros autores aludidos directamente o indirectamente en sus páginas, para los que el *Diario* (libro en cierto modo jánico, que mira al mismo tiempo al pasado y al futuro) contiene gestos de homenaje y, a la vez, signos de ruptura, la deuda que con Amiel tenía el moguereño quedaba a un tiempo reconocida y cancelada. Juan Ramón no volvería a ensayar ninguna forma de diario íntimo, pero la influencia de Amiel en su percepción de sí mismo y de su poesía (como habría de confesarle a Guerrero Ruiz) sería extraordinariamente duradera.

Juan Ramón Jiménez, el mar en el diario sucesivo de un poeta

Alfonso Alegre Heitzmann

Nosotros descubrimos la tierra a veces.
El mar nos "descubre" siempre a nosotros.
J.R.J.

Me gustaría empezar hablando aquí de la importancia que tuvo el mar en toda la obra de Juan Ramón Jiménez, no sólo en la génesis y resultado final del *Diario de un poeta recién casado*, en 1917, sino en toda su trayectoria poética. La división que él hizo de su obra en tres grandes etapas, o en tres grandes mares, está hoy plenamente asumida por la crítica. Así, el poema «Espacio» y los libros finales que Jiménez escribió en América, entre 1936 y 1954 —*En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante* y *De ríos que se van*—, que conforman el mar tercero de su poesía, son la culminación de un proceso interior, un camino de conocimiento y de compromiso único con la palabra poética cuyos hitos fundamentales están marcados por la relación del poeta con el mar.

Presentimiento y conciencia de mar tercero

Resulta muy importante, por tanto, concretar en qué momento se hizo consciente Juan Ramón de la realidad del "mar tercero" de su poesía, sin el que la metáfora de los otros dos mares tendría sentido. No fue en el mar que cruzó hacia América al dejar España al inicio de la Guerra Civil, tampoco en el mar de los dos años de su estancia en Cuba. En ese tiempo el poeta, obsesionado por la guerra y por el destino de su país y de su familia y amigos, escribió muy poca poesía. Fue a comienzos de la década de 1940, ya en Florida, tras el fin de la Guerra Civil española, cuando a Juan Ramón se le reveló su mar tercero y cuando, gracias a ello, se dio verdadera y definitivamente cuenta cabal de la importancia del mar en *toda* su obra.

El 15 de abril de 1945, en carta a su fiel amigo Juan Guerrero le anuncia: "A usted le enviaré este verano *Lírica de una Atlántida*". Y añade: "Después de *Lírica de una Atlántida*, quiero darle mi libro *El mar*, que

incluye *las tres fases de mi literatura marina, desde el comienzo*[1]. Probablemente mi mejor libro"[2].

Pero, ¿cuáles eran, entonces, esas *tres fases de su literatura marina*? Fijémonos en la fecha de la carta. En abril de 1945 todavía no ha tenido lugar el viaje por mar de Juan Ramón y Zenobia a Argentina que, en 1948, daría origen a *Animal de fondo*. Pero el poeta ya ha descubierto su mar tercero, *está en él*.

Cuando escribe la carta citada de 1945 a Guerrero, Juan Ramón le está diciendo que le va a enviar *En el otro costado* (que entonces todavía titulaba *Lírica de una Atlántida*)[3]. Este libro iba a incluir el poema "Espacio", cuyos dos primeros fragmentos ya se habían publicado, en 1943 y 1944, respectivamente, en la revista *Cuadernos Americanos*[4] de México. Y es en "Espacio", escrito en Florida a comienzos de la década de 1940, donde "se le aparece" su tercero mar:

> ¡Qué estraño 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*[5], 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 estraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering (testamentaría inaceptable) y aceptada por mí[6].

[1] El subrayado es mío.

[2] La carta, inédita, se guarda en el archivo de Juan Guerrero de la Sala Zenobia y JRJ de la Universidad de Puerto Rico.

[3] Durante varios años el título de *Lírica de una Atlántida* lo utilizó el poeta sólo para referirse a su obra poética escrita en Florida. Años después, cambió este título por *En el otro costado*, y dio el de *Lírica de una Atlántida* al proyecto que reúne sus cuatro últimos libros escritos en el exilio: *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante. Animal de fondo* y *De ríos que se van*.

[4] "Espacio (Una estrofa)", *Cuadernos Americanos*, XI.5 (septiembre-octubre, 1943), pp. 191-205. "Espacio (fragmento primero de la segunda estrofa). Cantada", *Cuadernos Americanos*, XVII.5 (septiembre-octubre, 1944), pp. 181-183.

[5] El subrayado es mío.

[6] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van)*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Tusquets, 2019, p. 113.

Fue en "Espacio", pues, y en Florida, donde Juan Ramón tomó conciencia de estar en el mar tercero de su poesía; y en el mismo poema se delimitaron así los tres mares de toda su obra: "paraíso primero, primer mar"; mar tercero, "Atlántico de aquella Atlántida", y mar segundo (el que se abre en el *Diario de poeta y mar*), implícito en los otros dos y también citado en "Espacio", como explico más adelante.

Ahora bien, es importante subrayar que ese mar tercero que el poeta descubrirá en Florida, es, antes de ser mar, *presentimiento* de mar y de destino: "'Y para recordar por qué he vivido', vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento!"[7].

En el original mecanografiado de "Espacio", junto a estas palabras, Juan Ramón escribe a mano una nota lateral: "Aquí, lo que escribí en Madrid, días antes de la guerra, pensando en el mar de Sitjes, adonde pensábamos ir".

Ese "pensé yo en Sitjes" del poema es, pues, voluntariamente ambiguo; parece que lo que pensó lo pensó allí, en la pequeña población catalana, y en realidad en lo que estaba pensando era en ir allí. Esa misma ambigüedad se convierte ya en pura paradoja, cuando más adelante dice: "Sitjes fue donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering...".

"Las coincidencias de ambientes espaciales, le hacen ver todo como obra del 'destino', intensificado por la repetición aliterativa de las palabras: 'Deering-destino'", escribió Maria Teresa Font, en su ya clásico e imprescindible estudio sobre "Espacio"[8].

Y así fue, Juan Ramón se encuentra al mismo tiempo en dos espacios: el de su presentimiento, Sitges, y el de su destino presentido antes de la Guerra Civil: "no era España, sino La Florida de España". Pero la coincidencia en Deering, "la casa de Deering", no es por James Deering —el millonario que construyó Villa Vizcaya en Miami—, como creía María Teresa Font, sino por su hermano Charles que fue quien propuso en 1912 a Miguel Utrillo construir el Palacio de Maricel en Sitges, y el que luego, a la muerte de su hermano James en 1925, heredó Villa Vizcaya, que dos años después, al morir Charles, pasó a sus sobrinas, las cuales, al no poder costear su mantenimiento ("testamentaría inaceptable"), vendieron la villa al condado de Miami-Dade.

La similitud en la arquitectura y en la atmósfera mediterránea del Palacio de Maricel en Sitges y la Villa Vizcaya en Miami y el reencuentro con el dueño, Deering, de ambos edificios, le hacen ligar el

[7] *Ibid*.

[8] María Teresa Font, *Espacio. Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 137-138.

presentimiento que el poeta tuvo en Madrid con Deering, y a éste con el destino: "Deering Destino Deering, fuiste clarividencia mía de ti mismo, tú".

Juan Ramón, pues, *presiente ese mar tercero*, y con él su destino, estando aún en Madrid, antes del inicio de la guerra, cuando él y Zenobia tenían el proyecto de ir al mar de Sitges; pero el mar tercero no será el Mediterráneo de Sitges, sino el Atlántico, el mismo Atlántico, ("verde mismo"), de los otros dos mares de su poesía. Y Deering será destino porque Juan Ramón en ese momento se da cuenta de que lo que presintió en Madrid en 1936, antes de la guerra, no era Sitges, "no era España, era La Florida de España", era Deering.

Por tanto, Juan Ramón no encuentra su mar tercero en la travesía que lleva a los Jiménez a América en 1936, al salir de España, ni tampoco en los años en que transcurre la Guerra Civil española, sino ya en Estados Unidos a comienzos de la década de 1940. El drama que están sufriendo le impide vivir, inicialmente, el mar Atlántico como en el viaje de 1916. Y el Atlántico por el que navega entonces, veinte años después de que lo cruzara para casarse con Zenobia, es como dirá en uno de los poemas que escribe en esa nueva y triste travesía un "Mar sin mar": "En dónde estás tú, mar, el mar / que me cojió otro tiempo, igual / que la tierra, como el amor o la muerte[9].

Años más tarde, el poeta plenamente consciente de esa influencia determinante del mar en su obra, escribe: "Siempre me renueva el mar y me elementaliza. Por eso yo he dicho que mi obra poética es como un mar en movimiento y cambio, que cambiará y se moverá mientras yo viva".

Así pues, cuando Juan Ramón se descubre en su mar tercero y se da cuenta de lo mucho que el mar ha significado siempre en su vida y en su obra es cuando, coherentemente con ello, decide cambiar el título del *Diario de un poeta recién casado* por *Diario de poeta y mar*[10]. Visto desde su presentimiento y conciencia de mar tercero, el mar del *Diario* potencia aún más su protagonismo en la vida y en la obra del poeta. La plenitud que alcanza ahora es un regreso al mar, un volver al mar que "pensó en Sitges".

En el recuerdo de la génesis del *Diario* en 1916, está también el mar como realidad que protagoniza la mayor parte del libro, pero también, antes, como premonición de mar, de oleaje, de ritmo nuevo, de palabra esencial.

[9] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 54.

[10] Desarrollo este importante tema del cambio de título del *Diario* en la Adenda de este artículo.

En unas notas, fechadas en Washington en 1942, tituladas "Mi verso desnudo", conservadas en la Sala Zenobia y JRJ, el poeta escribe al respecto:

> La verdadera realización de este verso, que había de ser decisiva en mi obra y en la poesía española y americana de su época, me la trajo el mar. En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el primer momento, movidas por el traqueteo del tren y *ya con la oleada del Atlántico*. Al llegar a Cádiz, y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del hotel de Francia, *comprendí que era el jermen de un nuevo yo poético*[11].

Y en una nota inédita, muy anterior, de los años veinte, debajo de las cuales apunta "Recuerdos", escribe: "*Diario*: Yo hacía una vida extática: verso extático. *En cuanto pensé en embarcarme*, aún en tierra, verso dinámico y abierto, como el mar"[12].

En los dos textos citados está presente el recuerdo de la génesis del *Diario* como premonición de lo que estaba a punto de ocurrir, del verso que el mar le traería. Así, como en "Espacio", no sólo en el mar, sino en el puro e inicial *presentimiento del mar* está también el origen de este libro; de lo que se abre con él y de lo que viene gracias a él, esenciales en la vida y en la obra, en el destino, de Juan Ramón.

Esa misma y segura premonición, la encontramos en el otro gran libro de Juan Ramón nacido de su contacto directo con el océano Atlántico, y escrito en su totalidad, igual que el *Diario*, en un viaje por mar: *Animal de fondo*. El libro nace en el viaje en barco de Nueva York a Argentina, que el matrimonio español realiza en 1948. Hay en Juan Ramón, desde el momento mismo de su partida, antes de embarcar hacia Argentina, una intuición profunda de la vivencia interior que ese viaje le va a ofrecer, y así lo manifestó en distintas ocasiones. Pero quizá donde mejor lo expresa es en la carta que dirige, el 17 de octubre de 1949, a la poeta Ángela Figuera:

> ...dios estaba en mí, con inmanencia segura, desde que tuve uso de razón; pero yo no lo sentía con mis sentidos

[11] Citado por Gullón en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 13. El subrayado es mío.

[12] Sala Zenobia y JRJ, sobre 148 (2).

> espirituales y corporales que son, naturalmente, los mismos. De pronto, el año pasado, gran año para mí, *al poner el pie en el estribo del coche, aquí en Riverdale, camino de New York, camino de la Argentina, lo sentí, es decir, lo vi, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué*[13]. Y lo dije, lo canté en el verso que él me dictó. Eso es todo[14].

Así, antes de embarcar en Nueva York, casi inmediatamente después de cruzar el umbral de su casa en Riverdale, "al poner el pie en el estribo del coche", el poeta *siente el venir* de ese dios deseante que en el viaje le va a dictar el verso de su nuevo libro. "Eso es todo".

Animal de fondo guarda así, en su creación, muchas analogías con el *Diario*. Nace también de un largo viaje por mar —de Nueva York a Buenos Aires—, y en la estancia de cinco meses en Argentina y Uruguay; literalmente lo escribe en esos meses (lo anuncia allí mismo, como libro próximo a publicar), y se publica afectivamente en Argentina en 1949, apenas pasado un año, como ocurrió con la primera edición del *Diario* en 1917.

Pero lo más sorprendente y significativo de todo ello es, como hemos podido comprobar, que los que seguramente son los tres grandes momentos de la poesía de Juan Ramón, *Diario de poeta y mar*, "Espacio" y *Animal de fondo*, nacen no sólo del mar, sino del hondo presentimiento de lo que ese diálogo sucesivo y concreto con el mar va a significar en cada uno de los momentos esenciales en la vida y en la obra del poeta: en su destino.

En el *Diario de poeta y mar*

Desde el principio, Juan Ramón subraya que lo que empieza con el *Diario* es un camino distinto. El *Diario* es en palabras suyas "un nuevo primer libro"; sin embargo y, como es lógico, nace de toda la larga trayectoria poética que le ha llevado hasta él y, muy especialmente, de los dos libros inmediatamente anteriores: *Sonetos espirituales* y *Estío*.

Hay en la poesía de esos años una crisis interior que el mismo Juan Ramón señaló. En un extenso artículo, publicado en 1953 en la revista *Clavileño*, y titulado "Recuerdo a Ortega y Gasset", Juan Ramón escribe:

> Lo que Ortega no sospechaba, ni yo se lo dije en aquellas ocasiones, era que *yo atravesaba una profunda crisis for-*

[13] El subrayado es mío.

[14] Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias (1937-1954)*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 175.

> *mal* y estaba escribiendo en aquel momento los poemas de *Estío* y *Sonetos espirituales*, que marcan *un cambio fundamental mío, no sólo en lo expresivo intelijente o sensitivo, sino en lo más interior*[15]; y esto es lo que los dos libros señalan al comienzo de mi segunda época[16].

A partir de *Sonetos espirituales,* la poesía se convierte, pues, para Juan Ramón en un camino interior, de búsqueda de sí mismo: "un cambio fundamental mío, no sólo en lo expresivo intelijente o sensitivo, sino en lo más interior". La desnudez anhelada, y poco a poco alcanzada, a partir del *Diario* es mucho más que la desnudez del verso. O quizá sea más exacto decir que la esencialidad de ese verso desnudo está íntimamente unida al cambio que se produce en lo más interior del poeta y de su palabra.

No sería coherente que la total libertad que Juan Ramón se da a sí mismo, desprendiéndose de su palabra anterior y de las formas poéticas propias de la tradición modernista, no le trajera al mismo tiempo otra relación con el mundo. En ese desnudar el verso hasta el límite hay un desasirse de sí, de un yo (de "un yo tan solo yo", dirá años más tarde en "Espacio") que le lleva a otro entender, a un conocimiento poético que se construye a través del *Diario*, poco a poco, como un diálogo con la naturaleza en la presencia desnuda e inmensa del mar, el cielo, el sol, el agua.

"Es un libro metafísico —dirá Juan Ramón muchos años más tarde—: en él se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales: el mar, el cielo, el sol, el agua... Ahora, en estos años, he vuelto a plantearlos en *Animal de fondo*"[17]. Es apasionante constatar así cómo, en esa alusión a *Animal de fondo*, está implícito un diálogo entre ambos libros que, después de treinta años, hace posible el mar, el mismo mar de aquella Atlántida del que nació el *Diario*.

Juan Ramón insistirá en múltiples ocasiones en la idea de que el nacimiento del *Diario* está directamente motivado por el mar: "El libro —le dirá a Gullón— es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo: tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar, y, según le digo, los problemas de él son los del cielo, amor y mar"[18]. Pero me inte-

[15] El subrayado es mío.

[16] Juan Ramón Jiménez, *El andarín de su órbita*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Magisterio Español, 1974, p. 115.

[17] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 91.

[18] *Ibid*, p. 84.

resa subrayar que ya diez años antes de las conversaciones con Gullón, y respondiendo a unas preguntas, en carta a Consuelo Trigo de Azuela, fechada en Washington, el 5 de agosto de 1943, Juan Ramón escribía:

> En 1916, creo yo, y creen muchos críticos, mi personalidad particular se decide con el *Diario de un poeta* [...] En *Eternidades* el oriente de Tagore, que por mi Andalucía estaba en mí desde mis primeros libros en prosa y verso, me infiltra un sentido más idealista y más cósmico, *espiritualizando los fenómenos que el mar Atlántico había determinado directamente en mí*[19].

¿Cuáles son esos fenómenos que el mar Atlántico *había determinado directamente* en el poeta y que luego el Oriente de Tagore espiritualizó, en *Eternidades*?

Volveré más adelante sobre esta pregunta esencial. Antes es importante profundizar en esa crisis que se da cuando Juan Ramón estaba escribiendo *Estío* y *Sonetos espirituales*. La crisis formal a la que él mismo se refirió es también crisis interior, y es fundamental para su evolución posterior. Hace muchos años, escribí al respecto: "En el umbral de lo que Juan Ramón llama su época intelectual, en sus *Sonetos espirituales*, el poeta siente dentro de sí la nada más absoluta frente a la plenitud fecunda de la naturaleza".[20] Y citaba al respecto el soneto titulado "Nada" de *Sonetos espirituales* (1914-1915)[21]:

> A tu abandono opongo la elevada
> torre de mi divino pensamiento;
> subido a ella, el corazón sangriento
> verá la mar, por él empurpurada.
>
> Fabricaré en mi sombra la alborada,
> mi lira guardaré del vano viento,
> buscaré en mis entrañas mi sustento...
> Mas ¡ay! ¿y si esta paz no fuera nada?
>
> ¡Nada, sí, nada, nada!... —O que cayera
> mi corazón al agua, y de este modo
> fuese el mundo un castillo hueco y frío...—

[19] Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias (1937-1954), op. cit.*, p. 62. El subrayado es mío.

[20] Alfonso Alegre Heitzmann, "Del venir", *Rosa Cúbica*, "Tercero Mar", 3-4 (1989-90), p. 6.

[21] Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*, Madrid, Taurus, 1982, p. 71.

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
...¡y soy yo sólo el pensamiento mío!

Este soneto es quizá el poema de esa época que mejor expresa esa crisis profunda por la que está pasando el autor. Ante el abandono de la naturaleza ("A tu abandono opongo..."), Jiménez intenta contraponer con orgullo el yo de su "divino pensamiento", pero ese intento de hacerlo y de crear en sí mismo lo que la naturaleza le niega ("buscaré en mis entrañas mi sustento") fracasa, y se impone en cambio en el último terceto del poema la total separación entre la plenitud del mundo, el todo ("Que tú eres tú, la humana primavera, / la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!"), y la "nada" del pensamiento solo del poeta: "...¡y soy yo sólo el pensamiento mío!".

Y es a partir de esa crisis espiritual, de esa consciencia y progresiva asunción de desamparo existencial, cuando su poesía comienza a cambiar su perspectiva sensitiva, subjetivista, para intelectualizarse (desnudarse, desasirse, espiritualizarse) buscando una palabra distinta, un nombrar preciso y esencial donde la palabra, como querrá en *Eternidades*, sea "la cosa misma creada por mi alma nuevamente", un nombrar solidario... "por el que vayan todos, los que nos las conocen, los que ya las olvidan, los mismos que las aman a las cosas".

Itinerario. Un camino interior

Pero entremos ya en el mar del *Diario*. En la segunda parte de las seis que lo componen, titulada "El amor en el mar", encontramos los primeros poemas escritos allí, en el mar. Juan Ramón vive todavía en esa escisión entre él y la naturaleza, entre él, el mar, y el cielo, que veíamos en el soneto "Nada".

Así en el poema número XXX, titulado "Monotonía"[22]:

¡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...

[22] *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 128-129.

La imagen del poeta solo en la "torre de mi divino pensamiento", que da el soneto, es muy similar aquí, pero ya sin orgullo, a la de "este castillo abatido del ánimo" del que no puede salir. La nada se enseñorea ahora de todo. Así lo vemos en el poema XXXVII[23], donde esa nada encuentra su "sepulcro natural":

> Los nubarrones tristes
> le dan sombras al mar.
> El agua, férrea,
> parece un duro campo llano,
> de minas agotadas,
> en un arruinamiento
> de ruinas.
>
> ¡Nada! La palabra, aquí, encuentra
> hoy, para mí, su sitio,
> como un cadáver de palabra
> que se tendiera en su sepulcro
> natural.
>
> ¡Nada!

En ese mismo sentimiento de vacío, de nada existencial, dirá en el poema XXXIX, casi inmediatamente posterior al citado: "Todo es menos", y como en un eco del tiempo, en su diario sucesivo de mar, el propio poeta se responderá a sí mismo en "Espacio", en 1941, ya en el tercero mar de su plenitud: "No, no era todo menos, como dije un día, "todo es menos"; todo era más, y por haberlo sido, es más morir para ser más, del todo más"[24].

Ya hacia el final de esta segunda parte de *Diario*, en el poema LII, titulado "Niño en el mar"[25], el poeta intuye una esperanza.

> El mar que ruge, iluminado un punto
> en su loco desorden,
> por el verde relámpago violento
> me trastorna.

[23] *Ibid.*, p. 133.

[24] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 108.

[25] *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 142.

El niño que habla, dulce
Y tranquilo, a mi lado,
en la luz de la lámpara suave
[...]
todo cariño y paz sus ojos negros
me serena.

¡Oh corazón pequeño y puro,
mayor que el mar, más fuerte
en tu leve latir que el mar sin fondo,
de hierro, frío, sombra y grito!
¡Oh mar, mar verdadero;
por ti es por donde voy —¡gracias, alma!—
al amor!

Frente al mar que "ruge y le trastorna", el poeta siente en lo finito lo infinito. La inmensidad se manifiesta aquí en un niño. El verdadero mar es el corazón "pequeño y puro" del niño, mar verdadero ("mayor que el mar"), que su alma descubre ("¡gracias, alma!") y por el que va al amor.

Y es el amor el que abre la tercera parte del libro, "América del este" tras la llegada a Nueva York y el encuentro con Zenobia, en su primer poema, el LVII[26]:

Te deshojé, como una rosa,
para verte tu alma,
y no la vi.
Mas todo en torno
—horizontes de tierras y de mares—,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia
inmensa y viva[27].

El alma de la amada, que el poeta no logra ver, lo colma todo, sin embargo, "hasta el infinito", de "una esencia inmensa y viva". De modo

[26] *Ibid.*, p. 151. En las conversaciones con Ricardo Gullón, Juan Ramón, inmediatamente después de contestarle al crítico sobre el porqué del nuevo título del libro, subraya que "los problemas de él son los del cielo, amor y mar". Acorde con esta opinión, en los proyectos finales del *Diario* que he visto en la Sala Zenobia y JRJ de Puerto Rico, el poeta sólo baraja otro posible título: *Diario de poeta en amor y mar*.

[27] El subrayado es mío.

similar, en otro de los poemas de amor de esta parte del libro, el XCV, el poeta descubre en el leve latido del corazón del ser amado, su hondo secreto; y en su lejos ("desde cualquier parte tuya"), el centro de su alma[28]:

¡Qué débil el latido
de tu corazón leve
y qué hondo y que fuerte su secreto!
¡Qué breve el cuerpo delicado
que lo envuelve de rosas,
y qué lejos, desde cualquier parte tuya
—y qué no hecho—
el centro de tu alma!

En el primer poema del regreso por mar a España, el CLVII, "Nostalgia", perteneciente a la cuarta parte del libro, titulada "Mar de retorno", vuelve la imagen del corazón, *del mar del corazón*, que le ha llevado al amor[29]:

NOSTALGIA

El mar del corazón late despacio,
en una calma que parece eterna,
bajo un cielo de olvido y de consuelo
en que brilla la espalda de una estrella.

Parece que estoy dentro
de la mágica gruta inmensa
de donde, ataviada para el mundo,
acaba de salir la primavera.

¡Qué paz, qué dicha sola
en esta honda ausencia que ella deja,
en este dentro grato
del festín verde que se ríe fuera!

Pero ahora ese mar es el mar del corazón del poeta, de su hondo interior, "dentro grato" de sí que le lleva a sentirse, a estar, "dentro de la mágica gruta inmensa" de la que "acaba de salir la primavera".

[28] *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 180.

[29] *Ibid.*, p. 231.

En el poema CLXXVII su autor ya dialoga, con absoluta y profunda serenidad, y en pie de igualdad, con la inmensidad de la naturaleza, con el mar y con el cielo. Y, significativamente lo titula: "Los tres"[30]:

> Sólo estamos despiertos
> el cielo, el mar y yo —*cada uno inmenso*
> como los otros dos[31].

El final es magnífico e ilustra maravillosamente ese infinito adentro que el poeta va descubriendo en el diálogo, en la correspondencia, con la naturaleza:

> Canta el gallo
> en la proa, y despiertan todos...
> Sus últimas estrellas
> recoge el cielo, sus tesoros
> el mar, yo mi infinito,
> y nos vamos del día luminosos
> y venimos al día de la vida,
> cerrados y dormidos.

Correspondencia plena entre "los tres" protagonistas, despiertos e inmensos: al alba, el cielo recoge sus estrellas, el mar sus tesoros, y el poeta su infinito.

La alta profundidad

Lo que el mar Atlántico "determina" decisivamente en 1916 es, por tanto, algo esencial que tiene su origen en el *Diario* y que se irá desarrollando en los libros posteriores de Juan Ramón hasta culminar en América en el mar tercero de *Animal de fondo*.

Creo, en ese sentido, que no se ha prestado suficiente atención a la nota preliminar del libro, escrita después de haber recorrido ese camino por el mar y fechada en Madrid el 6 de septiembre de 1916:

> No el ansia de color exótico, ni el afán de 'necesarias' novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma,

[30] *Ibid.*, pp. 247-248.

[31] El subrayado es mío.

> entre almas. [...] *Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo*. Nunca más diferente, *más alto siempre*. [...]
>
> En este álbum de poeta copié... las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, *atada al centro de lo único* por un hilo elástico de gracia[32].

Retengamos estas dos expresiones: *más hondo, más alto*. Lo hondo y lo alto no son en Juan Ramón, a partir del *Diario*, nociones opuestas, sino absolutamente complementarias, espiritualmente ligadas. Así, en el poema CLXXXIII, titulado "Nocturno"[33]:

> Por doquiera que mi alma
> navega, o anda, o vuela, todo, todo
> es suyo. ¡Qué tranquila
> en todas partes, siempre,
> ahora en la proa alta
> que abre en dos platas el azul profundo,
> bajando al fondo o ascendiendo al cielo![34]
>
> ¡Oh, qué serena el alma
> cuando se ha apoderado,
> como una reina solitaria y pura
> de su imperio infinito!

Casi al final de ese "Mar de retorno", Juan Ramón escribe el poema CXCI, titulado "Todo", dedicado "al mar y al amor". Donde el poeta declara de forma explícita la superación de esa crisis existencial que tan claramente se expresaba también en el poema titulado "Nada" de *Sonetos espirituales*, así como en la parte inicial del *Diario*:

> TODO[35]
>
> *Al mar y al amor*
>
> Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado
> mi locura.[36]

[32] *Ibid.*, p. 104. El subrayado es mío.

[33] *Ibid.*, p. 252.

[34] El subrayado es mío.

[35] *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 259.

[36] El subrayado es mío.

El mundo me ha mostrado, abierta
y blanca, con vosotros,
la palma de su mano, que escondiera
tanto, antes, a mis ojos,
abiertos, ¡tan abiertos
que estaban ciegos!

¡Tú, mar y tú, amor, míos,
cual la tierra y el cielo fueron antes!
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada
es ya mío, nada!

Se da en el *Diario*, pues, el comienzo de una vivencia, de una revelación metafísica, fundamental en su vida y en su poesía. Son los años en que Zenobia y Juan Ramón leen y traducen a Tagore, de ahí que la alusión al escritor indio —a la que más arriba he hecho mención— al tratar sobre la relación entre el *Diario* y *Eternidades* y a aquello que el diálogo con la naturaleza elemental (mar, cielo, aire, agua) *determinó directamente en él* y espiritualizó luego "el Oriente de Tagore", sea especialmente importante.

Juan Ramón y Zenobia nunca olvidaron la presencia del poeta bengalí en el inicio de su relación, en 1913, y en los años posteriores. Zenobia lo declaraba así, abiertamente, en una de las cartas que escribió a Tagore en 1919:

> Creo que podrá entender —escribía Zenobia— cómo constantemente ha sido usted nuestro compañero espiritual desde el momento en que empezamos a conocerle hace cinco años. Ha sido usted una compañía maravillosa y parece que usted se ha compenetrado en todas las cosas nuestras.

No exageraba Zenobia; la traducción de los libros de Tagore fue parte esencial de la cotidianidad del matrimonio, ya desde su noviazgo. Entre 1915 y 1922, Zenobia y Juan Ramón publicaron veintidós libros del escritor bengalí. A través de las obras de éste que Zenobia y Juan Ramón tradujeron penetraba en ellos de forma natural, como en una "transfusión inadvertida" —según expresión feliz acuñada muy pronto por Cansinos Assens— la cotidianidad religiosa y la poesía misma de esa cotidianidad, de su autor y de la India.

Hay, en ese sentido, un libro especialmente importante, que ha pasado casi desapercibido para la crítica. Se trata del libro titulado *Sadhana*, que en la versión española Zenobia y Juan Ramón tradujeron como

El sentido de la vida[37]. La traducción del libro permaneció inédita y se publicó póstumamente en 1967. Pero no sabíamos en qué momento de la vida del matrimonio empezó este libro a formar parte de ella hasta la reciente edición de la correspondencia entre ambos. En una carta a Juan Ramón, de mayo de 1914, Zenobia le habla de traducir un libro de Tagore titulado *Sadhana*. No le dice mucho más, pero le promete llevarle algunos fragmentos cuando se vean[38]. *Sadhana* reúne varios ensayos que Tagore dio antes como conferencias en la Universidad de Harvard en febrero de 1913, y que luego se publicaron bajo el título: *Sadhana. The realization of life* (Londres, Macmillan, 1913). Por otro lado, es uno de los primeros libros de Tagore —junto a *Gitánjali* y *La luna nueva*— que se publicaron en inglés[39].

Ya no se trata sólo, pues, de esa "trasfusión inadvertida" de la que hablaba Cansinos; los ocho capítulos de *Sadhana* reflexionan de forma específica sobre temas esenciales de la religión, la cotidianidad y el pensamiento hinduista. Los títulos de cada capítulo dan cuenta en sí mismos de la trascendencia de los temas tratados por Tagore: "El hombre y el universo", "La conciencia del alma", "El problema del ego", "La realización en el amor" etc. El propio Tagore lo explica así en el prólogo: "El escritor fue criado en una familia que usa los textos de los Upanishads en su culto cotidiano [...] Así espera que, con estas pájinas, los lectores occidentales tengan ocasión de ponerse en contacto con el antiguo espíritu de la India, tal como se revela en nuestros testos sagrados y se manifiesta en la vida de hoy"[40].

En los Upanishads, *brahman* es la conciencia suprema y *atman* la conciencia individual. Mircea Eliade, el gran estudioso de la historia de las religiones, señaló, en ese sentido, que la identidad *brahman-atman* constituye el descubrimiento más importante de los Upanishads. En ellos, como señala Tagore, se dice con gran énfasis: "Conoce al Uno, al *atman*. Es el puente que lleva al Ser infinito".

[37] Rabindranath Tagore, *El sentido de la vida*, trad. Zenobia Camprubí de Jiménez, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar,1967.

[38] En la carta, Zenobia escribe, al respecto: "Claro, ¿por qué no voy a querer traducir el Diario de Eugenia Guerín? Pero ¿*Sadhana* primero, no? No me importa nada quién lo firme, con tal de que nos repartamos el dinero [...]. Si viene el sábado por la tarde, procuraré tener algo de *Sadhana* o de Eugenia listo." Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y Lira. Correspondencia, 1913-1956*, ed. María Jesús Domínguez Sío, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 118.

[39] Sobre este tema, véase: Alfonso Alegre Heitzmann, "Rabindranaz Tagor y los 'Hados orientales' de Juan Ramón Jiménez", *Turia, revista cultural*, 77-78 (marzo-mayo 2006), p. 225.

[40] Rabindranath Tagore, *El sentido de la vida*, *op. cit.*, p. 13.

El encuentro con el ser absoluto en el fondo del alma está en toda mística, es de algún modo universal, y aunque en Jiménez ese encuentro no se dé en el seno de una confesión religiosa determinada, las coincidencias y paralelos de esa experiencia en su poesía con la mística occidental y más aún con la oriental son evidentes. Está, cómo no, en los místicos españoles del siglo XVI: particularmente en San Juan de la Cruz, cuya obra poética acompañó siempre a Juan Ramón. "No te hallaba yo, Señor, de fuera, porque mal te buscaba de fuera a Ti, que estabas dentro"[41], escribió el místico carmelita. Pero en Juan Ramón esa profunda intuición se alimenta también en la traducción de Tagore y, en especial, del libro al que me estoy refiriendo. Así, el escritor indio escribe en *Sadhana*: "la revelación del infinito en lo finito, que es el motivo de toda la creación, no se ve en los cielos estrellados, en la belleza de las flores. Está en el alma del hombre"[42]. Así, cuando años más tarde, Juan Ramón escriba *Animal de fondo* (y dios sea ya para él "el nombre conseguido de los nombres"), dirá con explícita rotundidad: "Lo divino está en nosotros, en nuestra propia entraña humana, como un diamante en una mina".

No es este un ámbito conceptual, filosófico, sino vivencial, poético. Las influencias que puedan confluir aquí son muchas y no quitan nada a la honda experiencia que la poesía conlleva y expresa. Sin embargo, en algunos poemas de los años inmediatamente posteriores al *Diario* el lenguaje es muy explícito, y el orientalismo, o, mejor, la espiritualidad de raíz oriental, parece indudable; así en el siguiente poema del libro *Poesía* escrito entre 1917 y 1923:

> ¡Concentrarme, concentrarme,
> hasta oírme el centro último,
> el centro que va a mi yo
> más lejano,
> el que me sume en el todo![43]

Recordemos, de nuevo, las palabras preliminares del diario, "Ni más nuevo... ni más lejos, *más hondo...más alto siempre*". Lo hondo es el puente hacia lo alto. Cuando Juan Ramón escribe este breve poema exhortándose a sí mismo a concentrarse en su adentro para alcanzar el

[41] San Juan de la Cruz, *Poesías completas y comentarios en prosa*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 87.

[42] Rabindranath Tagore, *El sentido de la vida*, *op. cit.*, p. 61.

[43] Juan Ramón Jiménez, *Poesía*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1981, p. 47.

todo, ya ha asumido gracias a la experiencia de la poesía que el *Diario de poeta y mar* determinó que —y estas son palabras de Tagore en *Sadhana*, que le propio Juan Ramón tradujo con Zenobia— "dentro de nosotros tenemos Aquello en donde el tiempo y el espacio dejan de rejir y en donde los eslabones de la evolución se funden en la unidad"[44].

Con el tiempo, las dos palabras (alto y hondo) se unirán en la obra de Juan Ramón en una paradoja, un oxímoron esencial para entender la poesía última de Juan Ramón: "La alta profundidad", y en un símbolo primordial de hondura y altura que el poeta descubrirá ahora que estaba ya en su niñez en Moguer, y que será fundamental en su mar tercero y, de modo muy especial, en *Animal de fondo*: me estoy refiriendo al símbolo del pozo. Este símbolo aparece ya, en el sentido indicado, en los primeros poemas de *En el otro costado* que Jiménez empieza a escribir en Florida en 1939, los que abren *Lírica de una Atlántida*:

SIMA ESTRAÑA[45]

Aire azul con solo azul
pozo de absoluta luz
con brocal de peña nueva,
a tu fondo mi ser vuela
inflamado de alcanzar
la alta profundidad.
Yo sé bien que fui creado
para lo hondo y lo alto,
que vivo en una estación
en la que sólo el amor
puede enardecer el ansia
de la profundidad alta [...].[46]

De este modo, en *Animal de fondo*, ya iniciando la recta final de su vida, Juan Ramón se dará cuenta de que esa plenitud anhelada, el dios deseado y deseante de su poesía última, ha estado siempre en su fondo infinito, "en lo desnudo de su hermoso fondo", dirá ahora; y que estuvo ya en el pozo primero y sagrado de su infancia, y también después; mientras él "se ahogaba si saberle". Y así lo expresa en el poema que da título al libro, "Soy animal de fondo", uno de los más bellos de toda su trayectoria poética:

[44] Rabindranath Tagore, *El sentido de la vida*, *op. cit.*, p. 210.

[45] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 64.

[46] El subrayado es mío.

> En este pozo diario estabas tú conmigo,
> conmigo niño, joven, mayor, y yo me ahogaba
> sin saberte, me ahogaba sin pensar en ti.
> Este pozo que era, sólo y nada más ni menos,
> que el centro de la tierra y de su vida[47].

Ese "pozo sagrado de sí mismo" —como dirá en ese mismo poema—, era ya en su infancia, sin él saberlo, "el centro de la tierra y de su vida", fondo infinito que le lleva ahora hacia lo alto, hacia la alta profundidad de su conciencia plena: "mayor que todo el sueño / de eternidades e infinitos / que están después, sin más que ahora yo, del aire"[48].

En los años últimos de su trayectoria poética, Juan Ramón escribió:

> El mar fue siempre, desde que lo fui viendo y viviendo, obsesión constante mía, y el mejor ejemplo natural de lo que escribo es un mar en movimiento y en cambio permanentes. Cuando yo me muera, tendrá que quedar lo que quede de lo mío, como *un mar paralizado*. Por eso me resistí durante mi ya larga vida a dar mis escritos completos aunque algún editor quiso una vez intentarlo[49].

Pero no es en esta declaración cuando la imagen de la obra como un mar paralizado adquiere su sentido pleno, existencial, sino cuando Juan Ramón la hace viva imagen en el segundo de los poemas de *Animal de fondo*, titulado "El nombre conseguido de los nombres"[50]:

> Ahora puedo yo detener ya mi movimiento,
> como la llama se detiene en ascua roja
> con resplandor de aire inflamado azul,
> en el ascua de mi perpetuo estar y ser;
> ahora yo soy ya mi mar paralizado,
> el mar que yo decía, mas no duro,
> paralizado en olas de conciencia en luz
> y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

[47] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 305.

[48] *Ibid.*, p. 306.

[49] Manuscrito de la Sala Zenobia y JRJ, sin signatura.

[50] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, p. 279. El subrayado es mío.

Mar primero y último, diario sucesivo de poeta y mar, el círculo se cierra. Al final de la vida de Juan Ramón Jiménez, los tres mares de su poesía son un solo mar: el mar inmenso de su obra. Un mar paralizado, sí, con la muerte del poeta; pero "paralizado en olas de conciencia en luz, y vivas"; vivas en el siempre del solo mar, del mar de mares, en el que hoy la leemos.

ADENDA

Sobre el título del *Diario* y otros criterios de edición

En la primavera de 1945, Juan Ramón Jiménez escribe desde Washington una carta —inédita hasta hoy—[51] al escritor español Guillermo de Torre que, exiliado como él de España, trabajaba para la editorial Losada de Buenos Aires. En ella le dice: "Mi querido amigo: // Supongo en poder de ustedes nuestras dos últimas cartas. Hoy le envío la pájina 268-269 del *Diario*, para que den este libro, cuando quieran, en la colección de mis libros publicados, de la Biblioteca Contemporánea". Y añade: "El *Diario de un poeta* cambia su título por este: 'DIARIO DE POETA Y MAR'. En la dedicatoria hay que añadir la fecha como se añadió en *Estío* 1916. // *En esta semana* sale también el manuscrito de *La estación total*"[52]. La siguiente carta de Juan Ramón a Guillermo de Torre está datada en Washington el 2 de junio de 1945, y en ella el poeta confirma aspectos de la carta anterior: "Hoy sale para ustedes el libro *La estación total* [...] // También supongo en su poder... la pájina modificada del *Diario de poeta y mar*"[53].

La estación total se publicó en la editorial Losada de Buenos Aires en 1946. Pero el *Diario de poeta y mar* tardó aún dos años más en publicarse. Todavía en 1948, en carta de Zenobia al editor Gonzalo Losada, fechada en Washington el 18 de mayo de ese año, e inédita[54], la esposa del poeta insiste con vehemencia en que se cambie el título del libro y se rectifi-

[51] Parto para mi transcripción de un borrador de la carta que se guarda en la Sala Zenobia y JRJ de la Universidad de Puerto Rico.

[52] Las mayúsculas y subrayados de la carta son de Juan Ramón.

[53] Juan Ramón Jiménez/Guillermo de Torre, *Correspondencia, 1920-1956*, ed. Carlos García, Madrid, Vervuert, 2006, p. 107.

[54] Todas las cartas de Zenobia que cito en esta adenda son inéditas y se publicarán próximamente en el tercer volumen de su epistolario. Zenobia Camprubí, *Epistolario III, 1936-1956*, ed. Emilia Cortés Ibáñez, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2022 [en prensa].

que la última página[55]: "J.R. me añade que *le suplica encarecidamente*[56] que el título del *Diario* sea *Diario de poeta y mar* y que se haga en su última página la rectificación que tiene en su poder Guillermo de Torre".

El libro se publicó finalmente en la editorial Losada de Buenos Aires el 31 de julio de 1948, respetando escrupulosamente los dos cambios pedidos por su autor: el título fue *Diario de poeta y mar* y se hizo la modificación indicada en el poema CCXLIII, el último del libro.

Las dos primeras cartas citadas, de 1945, son de gran importancia, pues nos permiten, situar la decisión de Juan Ramón de cambiar el título del *Diario de un poeta recién casado*, por *Diario de poeta y mar*, y de introducir esos cambios en el último poema del libro —en la que será la segunda edición del *Diario* después de la de abril de 1917 publicada en la editorial Calleja[57]—, en la primavera de 1945, tres años antes de que el libro fuese publicado. La carta de Zenobia de mayo del 48 es también esencial por la vehemencia con que la esposa del poeta subraya la importancia que Juan Ramón le da a que se cumplan esos dos requisitos.

Siete años más tarde, el 1 de marzo de 1955, se publicará en la editorial Afrodisio Aguado de Madrid, una nueva edición del libro, con el mismo título: *Diario de poeta y mar*[58]. Todo parecía indicar que éste tenía que ser el definitivo, pues así lo quisieron Juan Ramón y Zenobia para la segunda y tercera ediciones del libro, las últimas publicadas en vida del matrimonio.

Las razones que tuvo Juan Ramón para que la obra cambiara su primer título son ya conocidas, pues las explicó en distintas ocasiones; pero quizá las que mejor las resumen son las que el poeta le dio a Ricardo Gullón en Puerto Rico en 1953. A la pregunta del crítico, "¿Y por qué cambió el título si el primitivo... *era tan exacto y tan bello*?"[59], Juan Ramón

[55] La rectificación en la última página no es menor, afecta a unas cinco líneas del texto y, muy especialmente, a sus tres líneas finales, que son nuevas y que cierran el libro: "Porque yo soy idealista, pero humano, humano. Fundo la exquisita carne en el espíritu escogido y detesto el otro puritanismo, el árido. Aunque...". (*Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 182).

[56] El subrayado es de Zenobia.

[57] *Diario de un poeta recién casado*. *Obras de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Casa Editorial Calleja, Imprenta de Fortanet, 20 de abril de 1917. Se hicieron tres ediciones del libro durante ese mismo año.

[58] Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta y mar*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.

[59] El subrayado es mío. Se da la circunstancia de que muchos años después, en 1982, Gullón será el primer editor del *Diario* que vuelva a publicarlo con el título de la primera edición; pero sorprende que en el prólogo a dicha edición escriba, al respecto, lo contrario de lo que decía en 1953: "el libro todo es producto de su relación con el mar [...], variaciones en que el mar y el poeta dialogan incesantes. *Se entiende así por qué el autor, desdoblado*

responde: "Cambié el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por vez primera el verso libre: Éste vino con el oleaje"[60].

Sabemos, pues, la importancia que Juan Ramón le daba al cambio de título del libro, y sobre ello volveré; pero ¿qué opinaba Zenobia al respecto? En este caso, su opinión tiene una especial importancia, dado el carácter epitalámico del título que, de algún modo, la convierte en coprotagonista. Sin embargo, en la abundante correspondencia de Zenobia con distintos editores, en los años cuarenta y cincuenta, no encontramos ningún atisbo de duda o de desacuerdo sobre el nuevo título, aunque en sus opiniones Zenobia sea más taxativa que su esposo y utilice otros argumentos. Así, por ejemplo, en carta a los editores José y Miguel Ruiz Castillo, fechada el 14 de junio de 1955, escribe: "el cambio del título se había hecho ya en la reedición de Losada *porque, después de tantos años, nos parecía que era un poco ridículo aquello de "recién casado"*[61].

Encontramos argumentos similares a éste en otras cartas a amigos. Así ocurre en una a Juan Gorostidi, alcalde de Moguer, fechada el 10 de julio de 1955, en la que Zenobia escribe: "después de treinta y nueve años, era natural se cambiara a *Diario de poeta y mar*, como ya se hizo en una edición anterior argentina".

En la última carta de Zenobia al editor Enrique Aguado, fechada el 18 de junio de 1956, pocos días antes de viajar a Boston para operarse del cáncer del que moriría el 28 de octubre de ese mismo año, Zenobia hace mención al libro ya publicado por el editor madrileño:

> Querido amigo:
>
> Les ruego perdonen no contestar antes la suya del 24 de mayo pues han sido días pesados de enfermedad en que al fin he logrado vencer todos los obstáculos y el domingo salgo para el Massachusetts General Hospital de Boston [...].
>
> Gracias por sus liquidaciones. J.R. me dice que lo más rápido es que le pidan un ejemplar de *Sonetos espirituales*, que ahora se publicarán con el título de *Sonetos íntimos*, a Doña Ginesa Aroca, Vda. de Guerrero, Hermosilla, 44.

---

en crítico cambio el título de su obra a Diario de poeta y mar*, más exacto acaso que el primero*". (*Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Taurus,1982, p. 15).

[60] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 84.

[61] El subrayado es mío.

> En realidad yo creía haberles enviado un ejemplar desde aquí. J.R. me dice que con mucho gusto les enviará el ejemplar dedicado de *Diario de poeta y mar*, pero si no lo ha hecho dentro de un mes cuando espero estar de vuelta, ya saben ustedes que queda reclamármelo [...].

Así pues, podemos afirmar, sin la menor duda, que Zenobia quiso siempre, desde que hacia 1945 el poeta tomara la decisión, que el libro llevase el título de *Diario de poeta y mar*, con el que se publicó en las ediciones de 1948 y de 1955, y que nunca cambió de opinión.

Sin embargo, en la edición del libro en 1957, editado por Aguilar en el volumen *Libros de Poesía*, el título será *Diario de un poeta reciencasado*. Al prólogo de dicha edición le antecede una nota, sin firma, titulada "El Premio Nobel de Literatura de 1956", donde se dice:

> Por indicación expresa suya se ha restituido al *Diario de un poeta reciencasado*, que a partir de 1948 venía publicándose como *Diario de poeta y mar*, el título primitivo, con la única variante de que ahora se reúnen en una palabra compuesta el adverbio y el adjetivo de la versión original.
>
> Ha cuidado del texto y ha escrito el estudio preliminar del volumen Agustín Caballero [...][62].

El editor no explica cómo les llegó esa "indicación expresa" de Jiménez. En otro caso, no se le daría importancia a este hecho, pero aquí hay que dársela, ya que Juan Ramón en esa época no tenía contacto directo con los editores. Tampoco lo tenía desde otoño de 1954, en que enfermó y dejó de escribir. Desde entonces, las cartas a editores, y otras de importancia o compromiso, las escribía Zenobia, tras consultar al poeta. Pero ya he comentado que la voluntad de Zenobia hasta el final de sus días fue la de que el libro se siguiera titulando *Diario de poeta y mar*, y esa era también la voluntad de Juan Ramón hasta ese mismo momento.

Es posible que el deseo del poeta cambiase tras la muerte de Zenobia, y que por una razón sentimental decidiese volver a titular el libro como antes. Cabe creer que fue así, y que por ello los responsables de la edición de *Libros de Poesía* de Aguilar cambiaron el título del *Diario*. Pero, dado que el poeta no pudo comunicarlo ni directamente ni a través de Zenobia, sería importante encontrar —si acaso existe documento que lo avale— el vínculo entre poeta y editor. Conocer con plena segu-

[62] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, en *Libros de Poesía de Juan Ramón Jiménez*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1957, p. IX.

ridad las causas de la decisión y la forma en la que el poeta la trasladó al editor es muy importante ya que ésta ha cambiado no sólo el destino de la edición de Aguilar sino también el de todas las posteriores hasta hoy mismo, ninguna de las cuales —excepto las sucesivas reediciones de Losada que han seguido publicándose con el título de la de 1948— se ha vuelto a titular *Diario de poeta y mar*. Por otro lado, surge también la pregunta de por qué siendo esa la voluntad del autor no se comunicó algo tan relevante a los otros editores del *Diario* (Losada y Aguado), permitiéndose así que coincidieran en el tiempo tres ediciones del mismo libro con título y características distintas[63].

He explicado ya, y distintos documentos lo avalan, cuándo y por qué Juan Ramón decidió cambiar el título inicial de la primera edición del libro en 1917, *Diario de un poeta recién casado*, por el nuevo de la segunda edición de 1948 y de la tercera en 1955, *Diario de poeta y mar*; pero lo cierto es que no se sabe ni el cuándo, ni el porqué, ni el cómo de la "indicación expresa" a la que se hace mención en la edición de Aguilar de 1957 de volver a cambiarlo por el de *Diario de un poeta reciencasado*.

Hay otros aspectos de la edición del *Diario* en *Libros de Poesía* de Aguilar que es importante analizar. La decisión de Juan Ramón de que la segunda y la tercera edición del libro se titulasen *Diario de poeta y mar* fue siempre unida a otro cambio que, pasados los años, se ha quedado en un segundo plano, a pesar de su indudable relevancia: el deseo expreso de Juan Ramón —manifiesto en las cartas ya citadas— de hacer ciertos cambios importantes en el último de los poemas del libro. Recordemos, al respecto, las palabras de la carta de Zenobia a Losada, dos meses antes de que se publicara el libro:

> Juan Ramón me añade que le suplica encarecidamente que el título del Diario sea Diario de poeta y mar y que se haga en su última página la rectificación que tiene en su poder Guillermo de Torre.

Conviene que me demore en este tema, pues hay un paso previo que aún no he comentado. La edición de 1955 de Afrodisio Aguado, que sí conserva el título de la de Losada, no respeta en cambio las líneas que Juan Ramón añadió al último texto. En este caso, sin embargo, estu-

[63] Se da además la circunstancia de que el mismo año, 1957, en que aparece el *Diario de un poeta reciencasado* en el volumen de Aguilar, se publican también la segunda edición de Losada en Buenos Aires, y de Afrodisio Aguado en Madrid, ambas con el título de *Diario de poeta y mar*.

diando las cartas de Zenobia a Enrique Aguado se puede ver el proceso y la causa de esta "desaparición".

En carta al editor, fechada el 5 de noviembre de 1954, Zenobia escribe:

> Un profesor de la Universidad de California [Donald Fogelquist], que está aquí escribiendo un libro sobre J.R., *ha tenido la bondad de encargarse de repasar las erratas del* Diario de poeta y mar, *contrastándolas con la primera edición de Calleja de 1916*[64]. Al entregarme el trabajo anteayer, me hizo ver que en la edición del 16 se habían arrancado muchas pájinas, así que yo le entrego hoy un ejemplar completo para que me haga la revisión de las pájinas que faltaban. Por eso no ha recibido usted todavía el ejemplar que me pedía. Este trabajo no lo hago yo misma por estar J.R. bastante mal y no tener tiempo yo de ocuparme más que de él, procurando que se reponga lo antes posible.

En carta inmediatamente posterior a la anterior, fechada el 14 de noviembre de 1954, leemos:

> Muy Sr. mío y amigo:
>
> Cumpliendo lo prometido, envío a usted por correo aéreo el ejemplar de *Diario de poeta y mar* prometido, con todas las diferencias entre esta edición de Losada y la orijinal de Calleja, señaladas por el profesor Fogelquist ya que, por la hospitalización de mi marido, llevo una vida completamente reñida con cualquier otro quehacer que atenderle.

Y añade:

> Al parecerme que las indicaciones no eran lo bastante claras para la imprenta me he decidido a enviarle a usted el original de Calleja, aun sintiendo mucho tener que hacerlo puesto que es el único ejemplar que poseemos [...]. No querría que este ejemplar único fuera manchado y destrozado y por esto me atrevería a rogarles que no fuera a la imprenta sino que un corrector de pruebas cuidadoso se encargara de pasar las correcciones ya señaladas.

[64] El subrayado es mío.

Con toda probabilidad, al dar prioridad Zenobia a la edición de Calleja para corregir las erratas de la edición de Losada, y al enviar a Aguado un ejemplar de esa primera edición para que un corrector de pruebas realizara el cotejo con la segunda, los cambios y añadidos en el último texto del libro acabaron por desaparecer de la edición de Afrodisio Aguado de 1955, aunque no fuese ese el deseo ni de Juan Ramón ni de Zenobia, ni tampoco del editor.

Queda claro, por tanto, que esas líneas añadidas al último texto del libro no pueden tratarse sólo como meras "variantes", sino como parte constitutiva del libro tal como el poeta lo dio a imprenta en la última edición del mismo que preparó en plenas facultades.

Así pues, y como resumen, podemos afirmar que si no fuera por la nota citada de la edición de Aguilar de 1957, en la que se certifica el deseo del autor de volver a cambiar el título, el libro se titularía hoy *Diario de poeta y mar*, e incluiría las líneas y cambios que el poeta quiso que se hicieran en su poema último.

Se hace necesario subrayar que el libro, en vida de Juan Ramón Jiménez, sólo tuvo tres ediciones exentas: la primera, de la editorial Calleja (Madrid, 1917), la segunda, de Losada (Buenos Aires, 1948) y la tercera del editor Afrodisio Aguado (Madrid, 1955). El libro, por tanto, en puridad, sólo tuvo dos títulos en vida del poeta: el de la primera edición, *Diario de un poeta recién casado*, que nunca volvió a tener; y el de la segunda y tercera ediciones: *Diario de poeta y mar*, que Juan Ramón quiso que tuviera, como así he documentado, desde 1945 hasta el verano de 1956.

En otro orden de cosas, hay un hecho, además, que resta seriedad a la edición del *Diario* en *Libros de Poesía* de Aguilar: la abundancia de erratas en la transcripción de los poemas, no sólo en lo que al *Diario* se refiere, sino también en otros libros que el volumen incluye. Singularmente en los que nunca se habían publicado en España, sino en Argentina: *La estación total* (Buenos Aires, 1946) y *Animal de fondo* (Buenos Aires, 1949)[65].

Hay otro aspecto de la edición del *Diario* en Aguilar que pone en duda, de nuevo, su rigor: es la única edición completa del *Diario* que no sigue a la primera en la ortografía. En la primera edición de 1917, Juan Ramón aún no había utilizado la peculiar ortografía que pronto le caracterizaría. La segunda y la tercera ediciones del libro siguen el

[65] Antonio Sánchez Barbudo, en 1970, ya señaló y criticó estas irregularidades del volumen de *Libros de Poesía* de la editorial Aguilar en el prólogo y en las notas a su edición del *Diario*. Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. Antonio Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970.

mismo criterio ortográfico de la primera; sin embargo, Aguilar lo cambia por vez primera, sin justificar el porqué. El hecho indica de nuevo falta de seriedad de los responsables de la edición, ya que un cambio de esas características sólo puede corresponder al autor, y Juan Ramón no lo hizo en las ediciones de 1948 y de 1955. Además, el propio poeta, en la conversación con Ricardo Gullón de 1953, ya señalaba que no había querido cambiar nada de aquella primera edición, aparte del título y las líneas añadidas del último poema: "El único libro que escribí de un tirón fue el *Diario*. Es el único concebido como tal libro y escrito inmediatamente. Y tan pronto como lo escribí lo publiqué; *después seguí reeditándolo en la misma forma, sin corregirlo*"[66].

Llama la atención, por último, que los criterios ortográficos de la edición se expliquen en la misma nota inicial en la que se señala la "indicación expresa" del poeta de que se vuelva al título primero del *Diario*, e inmediatamente antes de dicha "indicación", pero sin decir que el cambio en la ortografía del *Diario* fuera deseo expreso del poeta. Sin embargo, la nota induce a pensarlo, y a creer incluso que se parte de una versión previa escrita por el poeta con la ortografía que utilizará a partir de 1917, cuando dice: "*Se ha respetado con toda escrupulosidad la peculiar ortografía del poeta*[67], en algunos puntos divergente, como es harto sabido, de la de la Academia Española". Desde luego, no hubo por parte de los responsables de la edición ninguna "escrupulosidad" al cambiar por completo la ortografía de un libro que su autor nunca había tocado en ninguna de las ediciones anteriores.

[66] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 83-84. El subrayado es mío.

[67] El subrayado es mío.

Intuición metafísica de la experiencia creadora en *Diario de un poeta recién casado*

M.ª Luisa Amigo

Se ha cumplido un siglo de la creación del *Diario de un poeta recién casado*[1], poemario clave en el conjunto de la obra juanramoniana y trascendente para la historia de la literatura[2]. El *Diario* es una obra con varios estratos de significado, como señala Predmore[3] y su riqueza hace de ella una fuente inagotable de descubrimientos para el lector y el investigador.

Juan Ramón se refirió al *Diario* como un "libro metafísico en el que se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[4]. Esta reflexión sitúa el texto en un horizonte de búsqueda de sentido, tal y como el poeta comprendió la experiencia poética creadora. Destacó su autor que el texto "tiene una metafísica que participa de estética" y que, sobre todo en la segunda parte, "el libro tiene verdadera profundidad"[5].

Estas notas encuadran la mirada con la que afronto este trabajo en el que me propongo estudiar la intuición metafísica del texto desde la experiencia creadora. Siguiendo las palabras de su autor lo centraré en

[1] Se cita por la siguiente edición: Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, vol. I, 2, Espasa Calpe, Madrid, 2005 (Se incluyen las citas de las "Notas" y la "Introducción" de Javier Blasco).

[2] El propio poeta lo destacó como su mejor libro y así lo expresó a Ricardo Gullón en 1953: Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez,* Madrid, Taurus, 1958, p. 92. La crítica posterior le ha dado la razón y se ha sostenido que se puede hablar de la poesía española antes y después del *Diario* análogamente al valor que se otorga a las *Soledades* de Góngora, en el Barroco. *Cfr*. Juan Manuel Rozas, "Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario",* en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981, p. 149. Por ello es reconocido como "uno de los libros fundamentales en la historia de la poesía española de todos los tiempos". Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, *op. cit.,* p. 5.

[3] Michael P. Predmore, *Introducción,* en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recien-casado (1916),* Cátedra, Madrid, 1998, p. 18.

[4] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 91.

[5] *Ibid.,* p. 93.

el "encuentro con las fuerzas naturales", dejando al margen otros temas como la novedosa visión que el texto ofrece sobre Nueva York[6], la autobiografía lírica o la mirada social, entre otros[7]. El análisis que realizo tiene un carácter estético, que es al mismo tiempo ontológico y de búsqueda de sentido. Para llevarlo a cabo, haré, en primer lugar, un acercamiento a la comprensión de los conceptos pertinentes en la estética del poeta y analizaré el poemario tratando de concretar la intuición metafísica en la realidad sensible y la realidad creada. Después, reflexionaré sobre el posible platonismo del *Diario*, ya que el propio poeta reconoció su vínculo con esta filosofía.

Desde el punto de vista metodológico, se lleva a cabo una revisión bibliográfica así como el análisis detenido del poemario y la aplicación de los conceptos estéticos. El trabajo consta de tres partes: en la primera, esbozo un acercamiento al texto y presento los principales conceptos estéticos a los que aludo. La segunda estudia la intuición metafísica en diferentes líneas de comprensión y en la tercera me detengo a reflexionar sobre el posible platonismo del texto. Terminaré con unas últimas reflexiones.

1. La experiencia creadora en la estética juanramoniana y búsqueda de sentido

Juan Ramón escribió muchos textos a lo largo de su vida en los que fue condensando sus ideas estéticas, bien estudiadas por la crítica. Baste recordar *El trabajo gustoso*[8], *La corriente infinita*[9], *Estética y ética estética*[10], *Crítica paralela*[11], *Alerta*[12] e *Ideolojía*[13], publicados tras su muerte. De

[6] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 12 o Michael P. Predmore, *Introducción*, *op. cit.*, p. 29.

[7] *Cfr.* Gilbert Azam, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1983. Michael Predmore, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez: el* Diario *como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.

[8] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso. (Conferencias)*, Selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961.

[9] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

[10] Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética. (Crítica y complemento)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1967.

[11] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975.

[12] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, ed. Francisco Javier Blasco, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1983.

[13] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957), Metamórfosis, IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990. Cito primero el aforismo y luego la página: 118, p.

su rica concepción de la experiencia creadora voy a resaltar los rasgos metafísicos, en el vínculo con la *contemplación* y la creación, que son las notas clave de la poesía.

Haré, en primer lugar, un apunte sobre el origen clásico de su concepción con la intención de destacar el valor de la contemplación en la estética juanramoniana como actividad de la mente creadora, vinculándola con la filosofía de Platón y de Aristóteles. El poeta se distancia de la comprensión de contemplación como quietud o tranquilidad pasiva en la que parecen detenerse todos los movimientos. Al mismo tiempo, nos permite valorar la experiencia creadora como una actividad superior que trae consigo la excelsa realización del hombre, es decir, su *eudaimonía.* Me propongo, a continuación, esbozar la relación de la experiencia creadora con la contemplación de lo absoluto, la belleza, así como su vínculo con la comprensión aristotélica de la actividad superior de la mente.

1.1. Un apunte sobre la contemplación en el mundo clásico

En la antigüedad el vocablo utilizado por los griegos para la *contemplación* fue *teoría (*θεωρία, *theōría)*, un término que hace referencia a la acción de ver. Este concepto se concreta en latín y en castellano en los términos *contemplatio* y *contemplación*, que conservan el sentido de visión, si bien desde el origen se refiere a una visión de carácter intelectual y desinteresado. En la tradición filosófica posterior a Aristóteles se mantuvo con el mismo significado que germinó en Grecia y fue adquiriendo con el tiempo una dimensión religiosa.

Se atribuye a los pitagóricos y a los órficos el haber acuñado el término con un sentido filosófico como vida contemplativa, dedicada al estudio y al desarrollo intelectual. Este es el significado que prevalece en los filósofos posteriores, en Platón y Aristóteles. Para Platón es la actividad mental humana suprema, capaz de entrar en contacto con el ser, con las formas, con lo verdaderamente real. En el *Banquete*, por ejemplo, la contemplación de la Belleza, fruto del contacto de la mente, *noûs*, da sentido a la vida del hombre[14]. Este pasaje es un texto cumbre en el que el filósofo nos conduce a la contemplación de los diferentes estadios de la belleza hasta culminar en la Belleza en sí. El

41. *Ideolojía II, Metamórfosis, IV,* ed. Emilio Ríos, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

[14] Platón, *Banquete*, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro,* trad. y ed. Carlos García Gual, Manuel Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986, 212 a.

personaje Diotima acompaña a Sócrates iniciándole en los misterios y conduciéndole de los cuerpos bellos al inmenso mar de la belleza cuya visión le hará "engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía". Pero la meta está aún más allá y se concreta en la contemplación de la Belleza absoluta, eterna, trascendente y causa por participación de todas las realidades bellas. Ese es el momento en el que escribe literalmente Platón: "adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí"[15]. La contemplación, como ocurre en los estadios anteriores, tiene un triple fruto: la generación de la virtud, el ser amado de la divinidad y la inmortalidad[16]. Platón ha marcado esta comprensión para la tradición filosófica posterior. Observemos que la contemplación es un desarrollo espiritual que en cada nivel de la gradación genera beneficios. La culminación en la Belleza en sí da sentido a la vida del hombre. Recojamos de Platón, por tanto, la doble idea de contemplación intelectual de las esencias y el contacto directo con lo verdaderamente real que conlleva una unión y un fruto.

El horizonte más elevado del desarrollo humano es también para Aristóteles el que constituye la actividad intelectual, la dedicada al estudio, a la filosofía y a las ciencias, el ámbito de la *teoría*, de la *contemplación*. La teoría (θεωρία) o contemplación es una actividad (ἐνέργεια) de la mente y como tal la caracteriza el filósofo en la Ética nicomáquea. En la estructura del psiquismo humano que se puede extraer de este texto, cada dimensión del alma está relacionada con una actividad que le es propia, diferenciando la razón teórica y la práctica. La primera está orientada a lograr el hábito bueno de la sabiduría (Σοφία, *sofía),* como resultado de una vida dedicada a la *teoría,* a la *contemplación*. De aquí se desprende la valoración de la vida teorética como la más excelsa, la más placentera, autotélica y vinculada al ocio. La vida dedicada a la política o a la sociedad ocupa un segundo lugar. En ese contexto escribe: "la felicidad radica en el ocio"[17]. La felicidad radica en el ocio y se realiza plenamente, del modo más excelente, en la contemplación *(teoría*), en la actividad de la mente, a la que corresponde su propio placer intelectual. El ocio se relaciona, por tanto, con la realización del fin supremo del ser humano y el logro de la felicidad que le es propia en cuanto ser dotado de inteligencia y de libertad para forjarse a sí mismo. La contemplación es la forma más alta de vida activa y debe ser amada por sí misma. Esta valoración del filósofo realza la comprensión de la actividad poética y

[15] Platón, *Banquete*, *op. cit.*, 211 d.

[16] *Ibid.*, 212 a.

[17] Aristóteles, *Ética nicomáquea,* trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1993, 1177 b.

ayuda a comprender la concepción juanramoniana de la poesía en su más alto grado y no como una actividad circunstancial.

1.2. Contemplación y creación

Poesía, contemplación y creación, éstasis dinámico,
éstasis y dinamismo en un solo y verdadero acto[18].

Juan Ramón relacionó el término *contemplación* con el absoluto, la belleza, y la creación poética. Lo absoluto se determina primariamente para el poeta como Belleza y esta es expresada y nombrada en la poesía, en la obra configurada por el artista:

> Pero el poeta, con su profunda, fija y feliz intuición, sabe seguramente hoy como ayer, y no se le ocurre dudarlo ni discutirlo, ni que nadie pueda reírse de su alegría o su pena superiores, que en el principio era la Belleza, [...] anterior, por una eternidad a su nombre, que le puso luego con acción y verbo el poeta; y en el fin será, ya nombrada, la Belleza por una eternidad. Y nada más seguro hay en el universo que la Belleza. La Belleza es el único todo verdadero[19].

Su concepción de la belleza, como bien ha concretado la crítica[20], no es un concepto puramente estético sino metafísico. La belleza es lo absoluto y la tarea del poeta es concretarlo, realizarlo, hacerlo palabra, darle forma, mostrar su epifanía. Esta comprensión privilegia la relación entre belleza y creación poética, lo que no quiere decir que se identifiquen. Destaca también en su pensamiento el vínculo —al modo platónico— entre belleza y verdad[21]. La belleza creada manifiesta la

[18] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 1752, p. 292.

[19] Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 192.

[20] Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 39 y ss.

[21] En este sentido la definición más platónica podría ser ésta: "La verdadera poesía no puede nunca, aunque lo quiera, "estar a la moda"; porque la poesía verdadera es "la verdad" y la moda no es la verdad. Así que la poesía puede, por ese lado, definirse: una armoniosa espresión muy bella, cuya palabra tenga la inactualidad de lo verdadero". Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, 2551, p. 417.

verdad y en ese binomio es la belleza lo primordial para el poeta. De ahí la diferencia entre el poeta y el filósofo como destacó Juan Ramón en tantas ocasiones: "La poesía puede ser metafísica pero no filosófica"[22]. Ahora bien, la poesía, creación de belleza, encierra una verdad, no en forma abstracta y por la vía de la razón, sino por manifestación o epifanía, por vía de un conocimiento intuitivo.

> La verdadera poesía [...] es la que estando sustentada, arraigada en la realidad invisible; enlace de raíz y ala que, a veces, se trueca; la que aspira al mundo total, fundiendo, como en el mundo total evidencia e imajinación. Por eso es indecible: deja la mitad, al menos, en el absoluto, eterno presente májico, en ese "por decir" que tentará siempre, como en el amor, al hombre fatal y más cierto; por eso nos deja la emoción, temblor de realidad y misterio, que nos cojeen los instantes supremos (amor, fe, arte) de nuestra vida completa[23].

La poesía es semilla más que fruto cerrado; es germen fecundo que alcanza su consumación cuando una persona la integra valorativa y placenteramente en su propio yo. Se pone en juego la dimensión poética del hombre, que se manifiesta no sólo en la creación de la obra, sino también en la recepción. Un buen poema lleva consigo calidad de eternidad capaz de producir en el lector —no en cualquier lector, sino en el "gustoso"—, el gozo inmenso de lo pleno. La poesía, en su genuina donación, es semilla, germen fecundo que a los "ojos" del "gustoso" se irá convirtiendo en diamante: "La gran poesía 'difícil' comunica por soplo, imán, majia, fatalismo, como fue creada, y no por análisis metódico, su secreto profundo"[24]. La poesía es vivencia, fenómeno poético que el hombre experimenta como *canto* y emoción, no como razón, sino como *pasión*[25]. Para ello pide Juan Ramón que "todo trabajo artístico debe ser deleitable. Donde acabe el deleite, acaba la creación, la corrección, la lectura, todo"[26]. La creación concierne a "lo emocional que es su único reino"[27]. Y al mismo tiempo su ámbito es "lo profundo": "La

[22] *Ibid.,* 2860, p. 463.

[23] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso, op. cit.,* p. 58.

[24] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.,* 2386, p. 392.

[25] Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas de un curso (1953),* ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962, pp. 97 y 191.

[26] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.,* 261, p. 739.

[27] *Ibid.,* 2238, p. 368.

marea inequívoca de la gran poesía es su instantánea comunicatividad de lo profundo"[28].

El marco que encuadra la creación es lo absoluto y desde él caracteriza la poesía como "la inefable presencia expresiva de lo distinto eterno en lo uno sucesivo"[29]. Mientras que lo absoluto es inefable, la poesía lo concreta en nombre y lo realiza. En diversos textos se refiere al absoluto como el origen de la poesía: "La poesía nos la trae todo el existir diario que rodea nuestro diario existir, y la hace saltar, buena chispa, el roce o el choque de las existencias encontradas. Pero, en sí, la poesía es decir, lo que salta y lo que ilumina esa chispa a nuestra espresión no es más que lo absoluto"[30].

La *contemplación* confluye en su acción nombradora, es decir, en la *creación* y se realiza en palabra, en "volver a hacer el mundo como mi alma"[31]. Esta confluencia manifiesta el carácter activo y dinámico de la experiencia contemplativa entendida al modo clásico como actividad superior de la mente. El aforismo que he resaltado al inicio de este epígrafe es explícito: contemplación y creación *en un solo y verdadero acto.* El texto *Poesía* recoge esta idea:

> Poesía significa, no hay que olvidarlo, contemplación y creación. Así, todas las actividades grandes y pequeñas de nuestra vida, que es crear y contemplar, pueden y deben ser poéticas.
>
> Contemplación y creación, fundamento de todo acto humano, vienen a ser éstasis y dinamismo, los dos estado simultáneos y sucesivos a un tiempo del poeta que todo hombre debe ser, sea cual fuera su actividad particular o colectiva[32].

Javier Blasco concretó acertadamente los dos ejes de la poética juanramoniana: la creación poética es *conocimiento* y *realización.* La poesía es conocimiento del yo y de la realidad, así como autorrealización per-

[28] *Ibid.*, 2816, p. 456.

[29] Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética, op. cit.*, p. 298.

[30] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, 3941, p. 705.

[31] Son versos del poema II de *Eternidades:* "Plenitud de hoy es / ramita en flor de mañana. / Mi alma ha de volver a hacer /el mundo como mi alma". Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, vol. I, 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 3.

[32] Juan Ramón Jiménez, *Alerta, op. cit.*, p. 149.

sonal y ensanchamiento de la realidad[33]. La realidad creada manifiesta una nueva visión del mundo encarnada en forma; es palabra que condensa un descubrimiento, una apropiación del mundo, *contemplación con creación*, escribe el poeta. La poesía, realidad creada es *fusión* de lo real y de lo trascendental[34]. Gracias a la *contemplación y creación*, el poeta logra en la palabra una nueva realidad real y trascendental, una realidad esencial.

1.3. Intuición metafísica y búsqueda de sentido

La creación poética es un descubrimiento y está relacionada con el intento de buscar sentido a la realidad. Esta búsqueda recorre toda la creación poética juanramoniana. De tal modo que el propio poeta reconoce en el poema *Espacio* que su obra es respuesta a una pregunta[35]. El rasgo esencial de este conocimiento es intuitivo, en contraposición al pensamiento filosófico. Entendemos que el poeta caracterice así la poesía. La poesía se caracteriza "por su intuitiva metafísica"[36] o "la poesía puede ser metafísica, pero no filosófica[37]. La poesía es originalidad, creación, invento; es instintiva e intuitiva; la auténtica poesía se conoce por su intuitiva metafísica[38]. La poesía no debe ser razonamiento y medio para esclarecer la verdad, perdiendo lo que la caracteriza, la intuición metafísica. La poesía se vale por sí misma y, al caracterizarse por su intuitiva metafísica, no necesita ser medio de la ciencia filosófica. No se trata de subordinación, es decir, de que el poeta busque una filosofía valiéndose de su poesía, sino de que frente a la racionalidad conceptual propia del método filosófico, la intuición poética patentiza la realidad

[33] *Ibid*., pp. 37-38.

[34] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, *op. cit*., p. 37; *Crítica paralela*, *op. cit*., p. 195.

[35] Juan Ramón Jiménez, *Espacio,* en *Obra poética, op. cit*, tomo II, vol, II, pp. 1247 y ss. *Cfr.* Javier Blasco, "El último Juan Ramón Jiménez: 'Fundir conciencia'. Una estética de honda raigambre ética", en Luis Miguel Arroyo (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía y pensamiento*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, p. 204.

[36] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, *op. cit*., p. 40.

[37] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit*., 2860, p. 463.

[38] El poeta comenta a Guerrero Ruiz: "La poesía puede ser metafísica, como la quiso hacer Mallarmé, que veía en ella misma una ciencia poética, pero no puede ser filosófica, como pretende Valéry haciendo que ella sea. un medio para la ciencia filosófica; esto no puede ser. Por esta razón la obra de Mallarmé es muy superior a la de Valéry". Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961, p. 179.

como belleza, es decir, nos da la realidad bella[39]. La inquietud, la pregunta, late en el fondo de su quehacer poético. Así lo reconoce en textos como "El único saber":

> Hemos venido solamente para comprender por qué y para qué hemos venido.
>
> Y el único saber que puede compensarnos en nuestro papel de ignorantes en la representación humana sucesiva (de nuestro volver a lo otro oscuro sin el seguro secreto entre cuyo sol anduvimos tanto) es el amor de nuestra materia animada por la semilla de la sucesiva verdad completa[40].

Ahora bien, nos preguntamos: ¿Qué significa buscar el sentido de la realidad? Para responder a esta pregunta, voy a apoyarme en el filósofo Jean Grondin, quien apunta cuatro direcciones significativas de esta expresión[41].

1º Sentido direccional: Caracteriza una dirección de un movimiento como cuando nos referimos al sentido del viento. Lo entendemos objetivamente, a modo de un trayecto que marca la vida desde el nacimiento hasta la muerte. La pregunta por el sentido de la vida se plantea porque hay un término, independiente de nuestra voluntad, que es la muerte.

2º Sentido significativo o significante: Se puede entender en la línea en que hablamos del sentido de un cuento, de un texto. ¿Tiene la vida sentido como un texto? Lo que conduce a una segunda pregunta: ¿Es algo que debemos descubrir o construir? Esta segunda línea de comprensión nos remite a una posibilidad de significación. Vinculado con ella nace la tercera dirección: sentido de la vida como una capacidad de sentir.

3º Sentido sensitivo: Es la capacidad de captar algo, de sentir las cosas. Captar, gustar, saborear la vida. Hablamos de los cinco sentidos, de aprehender algo. En esta línea el sentido es algo que hay en las cosas, que descubrimos al sentirlas. El sentido de la vida se concreta así en la capacidad de abrir los sentidos al sentido de las cosas. Es decir, en esta línea el sentido de la vida se delimita como capacidad de sentir, de encontrarle un cierto sabor a la vida y disfrutar con ello.

[39] *Cfr.* María Luisa Amigo, *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez,* Bilbao, Universidad de Deusto. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 39.

[40] Juan Ramón Jiménez, *Y para recordar por qué he venido*, ed. Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-Textos, 1990, p. 171.

[41] Jean Grondin, *Del sentido de la vida,* Barcelona, Herder, 2005, pp. 36 y ss.

4º Sentido reflexionado: En este caso Grondin se refiere a la valoración reflexiva, que es una capacidad de juzgar, de apreciar la vida. Hablamos de una persona con buen sentido, de una persona sensata, en la que se conjugan experiencia, sensibilidad y razón. Sería la apreciación reflexiva de las cosas.

A mi juicio, las cuatro direcciones que apunta Grondin sobre el significado de buscar sentido a la realidad corresponden con el pensamiento ético-estético de Juan Ramón y quizá nos ayudan a comprender su poética en su dimensión metafísica. Su búsqueda es, en primer lugar, objetiva en la línea de que no trata el poeta de imponer un sentido sino de descubrir una cierta inteligibilidad a la trama de la existencia. Lo expresa en muchos textos: "No hemos venido al mundo para vivir, sino para descifrarlo mientras vivimos"[42]. Su concepción de la creación poética no tiene que ver con una expresión sentimental o un desahogo intimista sino con una apertura al ser y al conocimiento: "Creo haber ido siempre a la esencia de las cosas"[43], lo que apunta a una apertura al sentido y a la trascendencia.

La segunda línea de comprensión de Grondin se concreta en la posibilidad de significación de la realidad como cuando la buscamos en un texto. Concretando aún más esta idea surge la pregunta: ese sentido es ¿descubierto o construido? Esta opción se inclina claramente en el poeta hacia su acción creadora. La apertura a la realidad converge con la búsqueda de la palabra, con el esfuerzo de dar nombre a la realidad "*elevándola hasta su nombre*", programa poético clave en el *Diario.* El dilema descubrir o construir se disuelve aunando los dos términos como bien expresó Juan Ramón en diversos textos: "Poesía: contemplación y creación, éstasis y dinamismo en un solo y verdadero acto"[44]. Hemos visto ya el sentido activo del término "contemplación"; vinculándolo con "descubrimiento" nos ayuda a comprender que la donación de sentido nazca de *un estado de gracia,* de un *hallazgo*, de un *encuentro*, que provoca en el poeta, el *éstasis* dinámico[45] y el *indecible milagro palpitante*[46]. Juan Ramón se refiere a los estados de contemplación de lo inefable como *comunicación y hallazgo*, *entrada en la naturaleza y el espíritu*, *en la realidad visible y la invisible*[47]. Las dis-

[42] Juan Ramón Jiménez, *Los mil mejores aforismos de Juan Ramón Jiménez*, ed. Emilio Ríos, Bilbao, Ediciones Beta, 100, p. 32.

[43] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, 187, p. 307.

[44] Juan Ramón Jiménez, *Los mil mejores aforismos, op. cit.*, p. 24.

[45] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita, op. cit.*, p. 148.

[46] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso, op. cit.*, p. 40.

[47] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela, op. cit.*, p. 211.

posiciones del hombre para estos estados son *sentimiento, pensamiento y acento*. El resultado, mudo o escrito, *emoción universal*[48]. El poeta expresa la gozosa responsabilidad por encontrar la palabra y así la creación poética es un auténtico *hallazgo* que debe merecer: "Cuando escribo desaparezco por completo; no me siento siquiera, soy todo idea o todo sentimiento, todo palabra, nombre" [49]. En esta segunda dirección de la comprensión de Grondin nuestro poeta se sitúa, por tanto, descubriendo y construyendo. La poesía pone en movimiento nuestro ser y es éxtasis dinámico.

Estas líneas de comprensión nos dan la base del programa poético de Juan Ramón en el *Diario:* apertura a la realidad y creación con su palabra.

La tercera línea de comprensión de Grondin se concreta en la capacidad de abrir los sentidos al sentido de las cosas, saborearlas, disfrutarlas. En el poeta este captar y saborear se da en la actitud hacia la realidad, abierto a ella, lo que en el *Diario* se convierte en un novedoso punto de partida[50]. Esta capacidad de apertura a las cosas es lo que llamamos con el poeta sensibilidad inteligente o inteligencia sensitiva, una nueva forma de ver que es, al mismo tiempo, un deseo de comprender.

Por último, el sentido reflexionado que apunta Grondin no se configura en el poeta en una filosofía sino en una obra de creación que se caracteriza por su intuitiva metafísica, que no filosófica. Se refleja muy bien en el poeta en su concepción de los cultivos eternos, la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia. La sensibilidad inteligente o la inteligencia sensitiva se complementan con la conciencia y los tres cultivos responden a la valoración reflexiva, la capacidad de juzgar, de apreciar la vida que siempre destacó en el poeta: "un perfecto equilibrio entre el pensamiento, el ensueño, el sentimiento y la acción"[51].

En definitiva, en el análisis del *Diario* tendremos en cuenta estas consideraciones desde el respeto a la riqueza del fenómeno poético, tratando de comprender este poemario en su eje de apertura y descubrimiento del mundo sensible, de la creación de realidad y, por tanto, en su dimensión ontológica.

[48] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso, op. cit.,* p. 36.

[49] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita, op. cit.,* p. 243.

[50] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.,* p. 314.

[51] Juan Ramón Jiménez, *Los mil mejores aforismos, op. cit.,* p. 90.

2. Intuición metafísica del *Diario*. Despliegue de la búsqueda de sentido desde la experiencia creadora

Me propongo, a continuación, desarrollar el análisis de la intuición metafísica del *Diario* desde la experiencia creadora siguiendo el pensamiento del poeta. La creación poética es un descubrimiento y está relacionada con el intento de buscar sentido a la realidad. Destacaba antes que esta inquietud de búsqueda se puede concretar en la apertura a lo sensible, en la disposición de una mirada nueva a la realidad, así como en el deseo de comprender que se condensa en la búsqueda de la palabra y creación de realidad. Analizo, en primer lugar, estos aspectos en el *Diario.*

2.1. Apertura a la realidad e intuición metafísica. Exaltación de la realidad fenoménica

La crítica ha subrayado cómo el poeta recoge en el *Diario* lo visto y vivido, fijando de un modo desnudo sus impresiones[52]. Desea poetizar de un modo escueto, preciso, desnudo, sus vivencias clarificadas y analizadas[53]. Por ello, en el *Diario,* contrastan poemas de una gran hondura lírica y con un alto contenido simbólico, con otros que, a primera vista, parecen apuntes, anécdotas, *collages,* caricaturas del mundo americano. Ahora bien, el arraigo inicial en la impresión, en la emoción, en el incidente, no contradice la autorreferencialidad del poema como obra creada, que como tal se basta a sí misma. Este carácter del poemario manifiesta su valor experiencial y no significa que sea un diario intimista y sentimental sino un nuevo estilo que renueva el género[54]. El poeta reconoció que "el único libro que escribí de un tirón fue el *Diario.* Es el único concebido como tal libro y escrito inmediatamente. Y tan pronto como lo escribí, lo publiqué; después seguí reeditándolo en la misma forma, sin corregirlo"[55]. Eso no significa que el poeta no descartara al-

[52] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit*., p. 6; Gilbert Azam, *op. cit*. y Juan Manuel Rozas, *op. cit.*

[53] Sánchez Barbudo destaca el peculiar fenomenismo del *Diario* en el que "lo que aparece es lo que es [...] y nos dice lo que ve y lo que hay; nos cuenta lo que siente". Antonio Sánchez Barbudo, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado,* ed. Antonio Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970, p. 49.

[54] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit*., p. 7; Miguel Ángel Pérez Priego, "El género literario del *Diario de un poeta recién casado*", en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, *op. cit*., pp. 101-120.

[55] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*., pp. 83-84.

gunos poemas o no lo corrigiera, pero sí singulariza su tono experiencial que conserva en el título mismo. El propio poeta pone al frente del poemario dos textos en prosa que subrayan el valor de la vivencia y del presente. En la primera, a modo de prólogo, el poeta realza el carácter vivencial, emocional "del alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia..."[56]. El otro texto, "Saludo del alba", lo recoge del sánscrito y es un canto al cuidado del presente: "¡Cuida bien este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve trascurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de su existencia..."[57]. Volveré más adelante sobre esos textos, pero ahora quisiera significarlos como pórtico que ayuda a situar la mirada fenoménica del creador; esta mirada creadora se complementa con el esfuerzo de comprensión que late en todo el poemario y se concreta en palabra, es decir, una *realidad creada* nueva, que muestra una *nueva forma de ver* [58]. Esta metáfora no se circunscribe a la visión sensible y se encuadra en el horizonte de comprensión de la realidad y en la *intuición metafísica* como tarea de la poesía.

Para enmarcar estas ideas podemos recordar el poema CVIII, cuyo título es una interrogación "¿...?": "Vive entre el corazón / y la puesta de sol o las estrellas. [...] Vive dentro / de un algo grande que está fuera / y es portador secreto a lo infinito". El poema termina con el interrogante: "¿Qué era?"[59]. Asoma el misterio, la pregunta por el sentido del ser y el ámbito exterior "portador secreto a lo infinito" se plantea como eje de vida creadora. El profesor Blasco destaca la fuerza del interrogante tanto en el título como en el verso último y apunta que el poema es una pregunta en la que el poeta condensa la búsqueda del proceso de creación. El valor de la realidad sensible se acrecienta en el horizonte de una búsqueda que ahonda en el marco de sentido que estamos destacando. Ambos planos se articulan en muchos poemas del texto. Recordemos la valoración del propio Juan Ramón, ya apuntada antes: el *Diario* es un "libro metafísico en el que se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[60].

Este encuentro con la naturaleza requiere una actitud abierta hacia ella como reflexiona Grondin en la tercera dirección de lo que signifi-

[56] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 55.

[57] *Ibid.*, p. 56.

[58] *Ibid.*, p. 27.

[59] *Ibid.*, pp. 128-129.

[60] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 91.

ca buscar sentido a la realidad. Se trata de una capacidad de abrir los sentidos al sentido de las cosas, saborearlas, disfrutarlas: "Tocar, gustar, oler / oír, ver... esclarecer" (Poema CVI, "Ausencia de un día")[61]. Estos versos recogen bien el concepto de sensibilidad inteligente o inteligencia sensitiva, una nueva forma de ver que es, al mismo tiempo, un deseo de comprender. Esta mirada abierta a la realidad para saborearla y esclarecerla es una constante en el poemario y se manifiesta en diferentes direcciones. Hay poemas de admiración del mundo sensible, de iluminación de la realidad y otros de sequedad, en los que la realidad se torna oscura como los poemas XXXV, XXXVII, XLIV o XLV[62]. En algunos casos la visión de la ciudad se condensa en imágenes expresionistas como en "¡Viva la primavera!": "New York, el marimacho de las uñas sucias, despierta"[63]. Esta forma de expresión poética no niega la apertura a la realidad. La sequedad a la que me refiero no tiene que ver con ella, sino con la comunión del yo poético y la vivencia. Así en la segunda sección del libro abundan los poemas en los que el mar es visto como nada o como muerte[64], mientras que en la cuarta, "Mar de retorno", el mar muestra su riqueza sensible. El impacto de la ciudad de Nueva York es patente en numerosos poemas y ha sido destacado por la crítica. Los edificios, los medios de transporte, los ruidos, la confusión, los anuncios son elementos que el poeta recoge y poetiza con diferentes miradas de admiración, de crítica o rechazo[65].

La intuición metafísica del poemario la vincula el poeta al "encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[66]. En un primer nivel de lectura de esta idea quisiera apuntar que el *Diario* realza la realidad sensible como fenómeno en el que el yo poético y la realidad son uno y donde prima el valor de la sensación, destacando su valor metafísico y cognoscitivo.

[61] O el poema CLX, "Sol en el camarote": "Nunca ya construir / con la masa ilusoria. / Pues que estoy en la gloria, / ya no hay más que vivir". Ambos poemas destacan que el cambio viene dado por el amor. En el poema CXCI, "Todo": "Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado/mi locura. [...]. / Tú, mar y tú amor, míos, / cual la tierra y el cielo fueron antes!", *Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 188.

[62] *Ibid.*, p. 280.

[63] *Ibid.*, p. 133.

[64] Así en los poemas XXX, XXXVII, XLII, XLIV, XLV y XLVIII.

[65] *Cfr.* Michael P. Predmore, *Introducción, op. cit.* p. 29; y Mercedes Juliá, "Juan Ramón Jiménez y 'la novela' posmoderna: *Ventanas de Manhattan* de Antonio Muñoz Molina", *Letras de Deusto,* 37.114 (enero-marzo, 2007), pp. 185-203.

[66] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménes, op. cit.*, p. 91.

La apertura a la realidad afecta al propio yo que se transforma en esa relación. Así en "Mar", poema CLXI: "Se me abre el corazón y se me ensancha / como el mar mismo [...]. El mar sale del mar y me hace claro"[67]. El mar muestra su realidad siempre cambiante, en un hacerse constante de sí mismo, que se torna imagen simbólica como en el poema XLI[68]: "Estás, como en un parto, / dándote a luz —¡con qué fatiga! / a ti mismo, ¡mar único! / a ti mismo, a ti sólo y en tu misma / y sola plenitud de plenitudes, /... por encontrarte o porque yo te encuentre". El verso final guarda relación con la experiencia creadora consciente de la acción de dar nombre. Se corresponde con el poema CLXVI, "¡El mar acierta!": "Mar, hoy te llamas mar por vez primera. Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar"[69].

El poema XLII, fechado el 6 y 7 de febrero, lleva por título "Sensaciones desagradables": "...¿Quién me ha echado tiza en los ojos? Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo. No sé si al norte, si al sur, si al este, si al oeste, un agujero naranja. ¡Qué dolor aquí en mis ojos! ¡Ay! ¿Herida, grito, el sol... o qué?"[70]. El oleaje y la espuma marina se han fundido en la mirada del yo, rompiendo las categorías de la temporalidad y centrando el punto en el sol, *un agujero naranja.* En el poema LIV, "Llegada ideal", dedicado a Joaquín Sorolla, el texto alude a Turner: "... De pronto, se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real. ¡Qué bienestar nos entra, qué dulzura! Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros..."[71]. Se privilegian las sensaciones al tiempo que el texto nos sitúa en el espacio del barco y se expresan preguntas como "¿Dónde estamos? ¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa?"[72]. En el poema se identifican "la experiencia vivida y la escritura de esta experiencia"[73] y se articula la realidad fenoménica con la inquietud por la búsqueda de un sentido: "La poesía es lo único que siempre sigue respondiendo preguntas, que son, contestadas por ella, la suprema adivinación de la vida íntima de los elementos, el agua, el fuego, el aire, la tierra"[74]. El poema CXC expresa esta

[67] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 167, o en el poema CLXXVII, pp. 178-179.

[68] *Ibid.*, p. 86.

[69] *Ibid.*, p. 170; *cfr.* pp. 318-319.

[70] *Ibid.*, p. 86.

[71] *Ibid.*, p. 93.

[72] *Ibid.*, p. 94.

[73] *Ibid.*, p. 285.

[74] Juan Ramón Jiménez, *Y para recordar por qué he venido*, *op. cit.*, pp. 196-197.

comunión con el mar: "No sé si el mar es, hoy / —adornado su azul de innumerables / espumas—, mi corazón; si mi corazón, hoy —adornada su grana de incontables / espumas—, es el mar"[75]. Este reconocimiento del encuentro con el mar en este y en otros poemas nos ayuda a comprender las palabras del poeta sobre el *Diario* como "descubrimiento del mar"[76]. El poeta destaca en diferentes lugares la trascendencia del mar. Al oleaje atribuye el verso libre, una novedad en el conjunto de la Obra del poeta[77]. Quisiera recordar ahora un aforismo en el que se ve claramente el carácter simbólico de los elementos en pugna en el *Diario*: "Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerables olas; como un cielo verdadero, porque está hecha de innumerables estrellas; como un desierto verdadero, porque está hecha de innumerables granos de arena. / Y como el cielo, el mar y el desierto, está siempre en movimiento y en cambio"[78].

La ruptura espacio temporal es una constante del poemario. Es admirable la capacidad del poeta para partir de lo visto y elevar la circunstancia en el poema a otra dimensión de plenitud. El presente es llevado al poema en una contextura antero-posterior que le dota de una temporalidad propia, rompiendo las barreras de espacio y tiempo, vinculando en la realidad creada lugares distantes como Sevilla y Triana, en el viaje de Boston a Nueva York, o artistas como Monet, Emily Dickinson, Longefellow[79]. Este nuevo espacio tiempo del poema se comprende desde la plenitud del instante, tema recurrente en la poesía de Juan Ramón. Observemos el siguiente poema XCVI, fechado en New Jersey, 12 de abril: "Abril, dulce, / me lleva / a todo, en esta sola hoja / de yerba... / —¡Qué bien se está, contigo, / en todas partes, ¡nueva, / aislada, solitaria / primavera!"[80]. La misma idea se encuentra en poemas como CIII, "Abril" o el CVII, "¿Primavera?"[81], entre otros.

La mirada fenoménica resalta la visión de la naturaleza en la ciudad de Nueva York. En este sentido son numerosos los poemas en los que el creador *sabe ver* la naturaleza en medio de la ciudad, destacando los árboles, las nubes, los pájaros o los cementerios, espacios de remanso en

[75] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 187.

[76] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 84.

[77] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita, op. cit.*, p. 174 y en otros lugares como Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 84.

[78] Juan Ramón Jiménez, *Y para recordar por qué he venido, op. cit.*, p. 109.

[79] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, poema LXIX, pp. 107-109.

[80] *Ibid.*, p. 123.

[81] *Ibid.*, pp. 126-127 y p. 128.

la urbe. El poema CIX, "El árbol tranquilo", es uno de ellos, situado en la Quinta Avenida, muy cerca de la casa de Mark Twain. El yo poético se identifica con el árbol en una experiencia de armonía hacia la realidad invisible: "Y mis ojos, enredándose por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo yo como él, que ha encendido, igual que mi corazón su sangre, su aceite puro, a la eterna realidad invisible de la única y más alta —y siempre existente— primavera"[82]. Volveré más adelante sobre este concepto, la realidad invisible.

El goce estético y la comprensión del poema son inseparables de las palabras que configuran los versos, de su ritmo o de las imágenes que evoca en nosotros; la profundidad está fundida con el color, la música, la sensualidad[83]. El *Diario* es un texto novedoso en su forma; el poeta incorpora anuncios, letreros, rastros de sueños, auténticos *collages* valorados por la crítica[84]. El poema CXI, "La luna", expresa una visión de Broadway, con sus anuncios luminosos, *mareantes de colorines*[85], y surge la duda de si la luna es realidad o es un anuncio de la luna. Los dos poemas que llevan el título "Mar de pintor" (CLVIII y CLXV) son un apunte de los colores del mar en las diferentes horas desde la madrugada a la tarde. En la misma línea el poema, "Al fresco" (CLXII) o el CXXII, "Prolongación del paisaje"[86], experiencia de prolongación del cuerpo y la realidad externa "que reflejaba el crepúsculo, que es él mismo el paraje que ha sentido el alma, con sus árboles, con su agua". La misma idea aparece en "Tarde de primavera en Washington Square", poema CXXIX[87]. Comenta el profesor Blasco que el poeta se abandona a la contemplación del paisaje, en comunión panteísta con la naturaleza. Reaparece la idea de cómo lo pequeño y limitado puede llevar a lo ilimitado[88].

El poemario realza el valor de la realidad sensible, exaltada en su manifestación fenoménica y creada en palabra. En esta clave se pueden leer muchos poemas como "Iris de la tarde", poema CLXXIX, "Amanecer", poema, CLXXXI, "Mediodía", poema LXXXIV o "Fililí", poema LXVII. Javier Blasco destaca el poema LXIX, "De Boston a New York",

[82] *Ibid*, pp. 129-130, *cfr.* poema CXXII, p. 138 o el poema CLXXXII, p. 182.

[83] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, p. 456.

[84] Aurora de Albornoz, "El collage-anuncio en Juan Ramón Jiménez", en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 292-298.

[85] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 130.

[86] *Ibid.*, p. 138.

[87] *Ibid.*, p. 144.

[88] *Ibid.*, p. 306-307.

como el poema de un virtuoso que va mostrando, a modo de fotogramas de una película, una sucesión de estampas, secuencias que vienen determinadas por el movimiento del tren. Estas secuencias aparecen de forma discontinua como en el sueño y convergen en la voluntad del poeta de ajustar esa cambiante realidad a un modelo artístico (Monet, o Dickinson). Escenas cambiantes por el dinamismo del tren, por el sueño y realidad, por el dentro y fuera son fragmentos de conciencia despierta que el sueño va interrumpiendo[89].

Este reconocimiento es correspondido con la conciencia de una experiencia creadora que *sabe ver* y dotar de palabra esa riqueza. Como veremos enseguida en el siguiente apartado, el poeta nombra, crea y confiere así otra dimensión a la realidad que se alza hasta su nombre. No extraña en este proceso que el poeta se refiera al agua humanizada: "La sugestión del agua humanizada es evidente. De tal modo llama su oculta belleza, que con solo decirle a nuestra alma: 'Vente', se la lleva" (Poema CLXXXIV[90]). El agua humanizada reclama al yo poético. El texto recoge un recuerdo a poetas y músicos como Verlaine, Debussy o Dulac. En la misma línea se podría apuntar el poema CXXIV, "Día de primavera en New Jersey". En el fragmento VI: "El claro oro de luz de las cinco se dilata inmensamente, hasta romperlo, en su marco de colores nuevos, como si fuera el alma ansiosa de la tarde que quisiera ser todo el mundo, mostrarse en toda su hermosura, desbaratar la naturaleza que la contiene para crear otra naturaleza más divina"[91]. Al final del poema todos los elementos se armonizan, la realidad asciende a la altura del arte[92]:

Cada vez que se abren los ojos, el paisaje real tiene el valor mismo que el del recuerdo, pintado en ausencia del sueño. Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que entre tú y mi sueño, que entre mi sueño y este anochecer verde y morado de primavera[93].

Termino esta reflexión con el poema CC, "Cádiz", en el que la ciudad se refleja en el botón de su puño: "En el botón de oro de mi puño, Cádiz, un poquito más pequeña que es, se refleja toda, tacita de oro, ahora. [...] —Ahora yo hago la noche con mi manga. Cádiz no existe.—"[94]. En

[89] *Ibid.,* p. 290.

[90] *Ibid.,* p. 184.

[91] *Ibid.,* p. 140.

[92] *Ibid.,* p. 305.

[93] *Ibid.,* Poema CXXIV, p. 141.

[94] *Ibid.,* pp. 196-197. También en el poema CLXXVI, "Día entre las Azores": "Al subir al comedor, no hay mar. Todos sin verlo, siguen creyendo que está. Pero no está. No, no hay mar", *ibid.,* p. 177.

este texto se singulariza la primacía del fenómeno y la conciencia de la mirada creadora del poeta en la intuición metafísica.

En suma, este breve apunte pone de manifiesto la intuición metafísica del *Diario* desde la apertura a la realidad fenoménica, su exaltación en su dimensión sensible que manifiesta un sentido trascendente. El "encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[95] se concreta en una poetización que realza la realidad sensible como fenómeno, en el que el yo poético y la realidad son uno y donde prima el valor de la sensación, destacando su valor metafísico y cognoscitivo.

Quisiera apuntar el valor de esta dimensión para la experiencia recreadora. El *Diario* ofrece al receptor un ámbito de renovación de su mirada enriqueciendo su sensibilidad; favorece al que participa de su lectura una mayor conciencia de sus sentidos en la apertura a la realidad. El *Diario* singulariza fenómenos de la naturaleza de manera inédita e invita a descubrir y disfrutar del vínculo que el ser humano puede tener con ella.

2.2. Búsqueda de sentido como realidad creada. Dimensión ontológica

Resaltaba antes que la mirada fenoménica se complementa con el esfuerzo de comprensión que late en todo el poemario. El *Diario* muestra una nueva forma de ver y se encuadra en el horizonte de comprensión de la realidad.

La segunda línea de comprensión de Grondin sobre la búsqueda de sentido se condensa en la posibilidad de significación de la realidad como cuando la buscamos en un texto. Concretando aún más esta idea destacaba antes la pregunta: ese sentido es ¿descubierto o construido? Avanzaba que esta opción se inclina claramente en el poeta hacia su acción creadora. La apertura a la realidad converge con la búsqueda de la palabra, con el esfuerzo de dar nombre a la realidad elevándola hasta su nombre, programa poético clave en el *Diario.* El dilema descubrir o construir se disuelve aunando los dos términos contemplación y creación como hemos visto ya. De esta forma quedan entrelazados el deseo de comprender, el dotar de significatividad y la búsqueda de la palabra.

Javier Blasco apunta como un eje de valor del texto la conciencia del poeta de abrirse y volcarse a la realidad (no quimeras subjetivas) junto con una necesidad de buscar la palabra, de elevarse hasta su nombre,

[95] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 91.

convirtiendo la realidad en conciencia: "La pugna de la realidad por revelarse en toda su plenitud, y la pugna del yo por hacer inteligible esa revelación nombrándola, es la gran aventura que canta el *Diario* juanramoniano"[96]. Destaco, a continuación, este deseo de comprender en su articulación con la búsqueda del nombre.

2.2.1. La realidad se eleva hacia el nombre[97]

Son muchos los poemas del *Diario* dedicados al conocimiento del mar tanto en la segunda como en la cuarta sección del poemario. Recordaba en el apartado anterior el poema XLI, "Mar", cuyo verso final "por encontrarte o porque yo te encuentre"[98] guarda relación con la acción creadora que ahora comentamos. En el poema XLV "Hastío", se explicitan las preguntas por el sentido: "¿En dónde hemos entrado? / ¿Qué nos quiere esta reina? / No sé por qué nos lloran, / no sé a dónde nos llevan" [99]. El mar es espejo de inquietud metafísica que late en el ser humano y que el poeta recoge en diversos textos, como en *El único saber* que recordábamos más arriba.

La admiración por la plenitud de su naturaleza, una y siempre diversa, es patente muchos poemas dedicados al mar. Esta mirada de descubrimiento del mar converge en la conciencia de la experiencia creadora que configura una nueva realidad: la realidad creada. La palabra creadora fecunda lo real, lo amplía, valora y condensa en poema. Así se manifiesta con claridad en diferentes poemas como en el CXC o el CLXVI, "¡El mar acierta!":

> No sé si es más o menos. Pero sé que el mar, hoy, es el mar. [...] Hoy el mar ha acertado, y nos ofrece una visión mayor de él que la teníamos de antemano, mayor que él hasta hoy. Hoy le conozco y le sobreconozco. En un momento voy desde él a todo él, a siempre y en todas partes él.
>
> Mar, hoy te llamas mar por vez primera. Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar[100].

[96] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 314.

[97] Referencia al poema XLIII, "Cielo": "Hoy te he mirado lentamente, / y te has ido elevando hasta tu nombre". *Ibid.*, p. 88.

[98] *Ibid.*, p. 86.

[99] *Ibid.*, p. 89.

[100] *Ibid.*, p. 170.

El poema XLIII, "Cielo"[101], parece dialogar con el XXXIV, "Cielo": "Por el mar este / he salido a otro cielo, más vacío / e ilimitado como el mar, con otro/nombre que todavía / no es mío como es suyo..."[102].

Esta experiencia creadora, claramente manifiesta en la conciencia del poeta, dota a la realidad de nuevos ámbitos de inteligibilidad, trascendiéndola, profundizándola, elevándola a un orden nuevo, en una palabra, creando un mundo. Esta ampliación de la realidad es vivenciada por el poeta como una creación original, *divina*, cuya misión es *nombrar*: "El poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado al mundo. [...] Un poeta ha de aumentar el mundo en alguna forma y manera por su pensamiento, su sentimiento o su espresión"[103]. El esfuerzo de comprensión culmina en la palabra que nombra y, por ello, reconoce: "Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar" (Poema CLXVI, "¡El mar acierta!")[104]. Un nombre esencializado como poetiza en el poema CVI, destacando el camino de depuración de su poesía, conseguida con *los mínimos elementos*:

> ¿Sencillo?
> Las palabras
> verdaderas;
> lo justo para que ella, sonriendo
> entre sus rosas puras de hoy,
> lo comprenda.
> Con un azul, un blanco, un verde
> —justos—,
> se hace —¿no ves?— la primavera[105].

La misma idea concretada en el término "desnudo" aparece en el poema CLIX "¡Desnudo!".

El mar se humaniza en la medida que es contemplado y hecho palabra. Así en los poemas CLXIII y CLXVIII. En la misma línea el poema LX, *Sky*:

[101] *Ibid.,* p. 88.

[102] *Ibid.,* p. 81.

[103] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela, op. cit.,* p. 145.

[104] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.,* p. 170.

[105] *Ibid.,* pp. 127-128.

Como tu nombre es otro,
cielo, y su sentimiento
no es mío aún, aún no eres cielo.
Sin cielo, ¡oh cielo! Estoy
pues estoy aprendiendo
tu nombre, todavía...
¡Sin cielo, amor!

—¿Sin cielo?[106]

El nombre no revela nada al poeta hasta que se apropia de la realidad y la expresa en poema[107]: "Hoy te he mirado lentamente, / y te has ido elevando hasta tu nombre", XLIII[108]. Así la mirada del poeta alza las cosas hasta su plenitud al tomar conciencia de ellas mediante el nombre[109].

El poemario trasluce el deseo de conocer, comprender y mostrar esa experiencia en la realidad nueva, creada. En su excelente Introducción al *Diario,* sostiene el profesor Blasco que en este poemario inaugura Juan Ramón una forma moderna de simbolismo. La poesía tiene la capacidad de crear "esa realidad otra de la que hablan las cosas cuando aprendemos a mirarla como símbolos. La poesía no se agota en una dimensión epistemológica; la poesía posee también una dimensión ontológica"[110]. Así en el poema XLI, en el que se aprecia la lucha del mar en permanente alumbramiento: "Parece, mar, que luchas [...] por encontrarte o porque yo te encuentre". El mar lucha por encontrar la forma, por convertirse en conciencia. Esta idea —afirma Blasco— es una constante de la poética última del poeta: "la única forma de que la realidad se 'dé a luz' a sí misma es hacerse sustancia de una conciencia (la del poeta) que la convierte en palabra ('el mar o... la mar')"[111].

El deseo de comprender y la voluntad de conocimiento del poemario se vinculan a la conciencia de apropiación del mundo desde el yo: el poeta es el que dona significatividad a las cosas en la medida en que *tiene ojos* para la realidad y las recrea en el arte. El poeta está abierto a la realidad, no es una cosa entre cosas sino una persona capaz de comprender. Este es el significado del término inteligencia, en su primera

[106] *Ibid.,* p. 101.

[107] *Ibid.,* p. 287.

[108] *Ibid.,* p. 88.

[109] Esto anuncia para Javier Blasco los últimos libros: la realidad solo existe cuando el poeta toma conciencia de ella, *Ibid.,* p. 283.

[110] *Ibid.,* p. 25.

[111] *Ibid.,* pp. 26-27.

acepción del DRAE y es también el núcleo de la experiencia estética juanramoniana. En el poema CLXXXIX, "Ciego", leemos:

> De pronto, esta conciencia triste
> de que el mar no nos ve; de que no era
> esta correspondencia mantenida
> días y noches por mi alma
> y la que yo le daba al mar sin alma,
> sino un amor platónico.
> ¡Sí, inmensamente
> ciego!"[112].

Gracias a la mirada creadora del poeta es reconocido en su plenitud; sin ella es *ciego* a que *el mar no nos ve.* Así en el poema CXC, la experiencia se poetiza como unión: "Entran, salen / uno de otro, plenos e infinitos, / como dos todos únicos"[113]. En la misma línea "Soledad", poema XXIX: "En ti estás todo, mar, y sin embargo, / qué sin ti estás, qué solo". La riqueza del mar no es vista por él mismo, sino por el poeta que dota de significatividad a la realidad y se condensa en este verso: "Eres tú y no lo sabes"[114].

2.2.2. La poesía como creación de realidad: La realidad invisible

La inteligencia sensitiva condensa su acción creadora en una nueva palabra que es comprensión de la realidad. El poeta expresa esta idea en diferentes textos: "Será, pues, la poesía una íntima, profunda (honda y alta) fusión en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer"[115]. De modo que la *contemplación con creación* se realiza en palabra o lo que es lo mismo en "volver a hacer / el mundo como mi alma"[116]. La realidad creada nos invita a comprender esa nueva visión del mundo encarnada en forma; es palabra que condensa un

[112] *Ibid.*, pp. 186-187.

[113] *Ibid.*, p. 187.

[114] *Ibid.*, p. 78. Javier Blasco destaca este poema respecto al simbolismo moderno que el *Diario* inaugura. Solo desde este moderno simbolismo se entiende correctamente el cierre del poema: la soledad plena es solo la de aquellos seres que, aun existiendo, no logran configurarse como conciencia o no logran ser en una conciencia", *ibid.*, p. 278.

[115] Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, *op. cit.*, p. 37 y *Critica paralela*, *op. cit.*, p. 195.

[116] Juan Ramón Jiménez, *Eternidades,* en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 377.

descubrimiento, una apropiación del mundo, *contemplación con creación* porque: "Hay alrededor de nosotros una vida espiritual que acecha los menores instantes de esta pobre vida llena de obligaciones absurdas, para llenar el vacío —que es la plenitud, la única vida—, de imágenes que son la absoluta felicidad. ¿No será esto la promesa de una vida del porvenir, pura, clara, ideal, libre de toda traba, y hacia la cual vamos caminando"[117]. Para ella el poeta forja el concepto de realidad invisible.

La realidad creada es *realidad invisible*, fuerza ideal, vida espiritual. Aparece expresamente en el *Diario de un poeta recién casado,* en varios poemas y destaca en el poema LXXXIX, "La negra y la rosa"[118]. El poeta visualiza una escena en la que una mujer negra lleva una rosa blanca viajando en el metro de Nueva York. La realidad invisible se manifiesta transformando, humanizando el ambiente:

> Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos; están absortos, como en una pesadilla de cansancio y de tristeza, en esta rosa blanca que la negra exalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera, a eternidad[119].

En la misma dirección puede leerse el poema CLIV, *Puerto*, una visión de Manhattan ante la visión de la estatua de la libertad, en la que el atardecer transforma la visión del puerto. Hasta el punto de que, en ocasiones, el yo poético parece fundirse con la realidad como en el poema CLXXXII, *Oro mío*:

[117] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.,* p. 39.

[118] Da título a una obra, *La realidad invisible* (1917-1920,1924). Sánchez Romeralo destaca que no es posible dar una definición de la *realidad invisible* y hay que buscarla en cada poema. El descubrimiento, el hallazgo del poeta ante la realidad envolvente, siempre por desvelar es quizá lo más relevante. Así refiriéndose a *La realidad invisible*: "Libro de indagación, de penetración, de contemplación [...] de lo invisible tras lo visible, de últimas y recónditas realidades tras la realidad inmediata". Sánchez Romeralo, en "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *La realidad invisible. (1917-1920, 1924)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, London, Támesis Books, 1983, p. XXVI.

[119] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit*., pp. 119-120.

Vamos entrando en oro. Un oro puro
nos pasa, nos inunda, nos enciende,
nos eterniza.
¡Qué contenta va el alma
porque torna a quemarse,
a hacerse esencia única,
a transmutarse en cielo alto![120].

En *La casa colonial*, poema LXXVIII, la realidad invisible contrasta con la casa real "que se ha quedado sola en Riverside Drive, pequeña y sola... [...]. Pero en su soledad sepulcral emana tal fuerza de vida que, en una superposición de líneas y colores, el campo suyo antiguo despinta, aleja y borra, en fin, las terribles moles de hierro y piedra que la ahogan"[121]. La misma concepción aflora en "Cementerio en Broadway" (Poema XCIV) en el que "lo puro, por pequeño que sea y por guerreado que esté, es infinito" condensando la hermosura sin fin de la florecilla del cementerio frente a la ciudad "viva desterrada". Esta plenitud se da en el arte.

Concluimos este apartado destacando el esfuerzo del poeta por crear sentido buscando la palabra, dotando de significatividad a la realidad, dando forma a los interrogantes, ampliando en el poema la realidad de nuestro mundo. En el apartado anterior condensábamos el "encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[122] en una poetización que realza la realidad sensible como fenómeno, en el que el yo poético y la realidad son uno, en el que prima el valor de la sensación, destacando su valor metafísico y cognoscitivo. En este apartado concretamos este valor metafísico "en la realidad elevada hasta su nombre", en la realidad creada. La nueva actitud trae consigo un "nuevo arreglo del universo" "y que con este amanecer, hemos tornado, mar y cielo con el cielo y el mar, a las cosas, en un nuevo arreglo del mundo" (Poema CLXXXI)[123].

[120] *Ibid.*, p. 182. Juan Ramón vincula, al modo platónico, la emoción de la belleza al amor y al conocimiento. Lo expresa en diferentes textos: "Cuando contemplamos con pasión quieta, seguida, permanente un ser, un existir, con embeleso y gusto estático, vamos poco a poco fundiéndonos con ellos hasta que, de pronto, salta entre ellos y nosotros el amor, súbito conocimiento entero que determina la emoción. Sin emoción, sin amor, sin espíritu, poco vale la poesía por mucho que cueste". Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 159. El poeta hace referencia al amor, como *eros* platónico, como una fuerza benéfica que nos impulsa a lo sensible y lo reconduce a su dimensión espiritual. Lo sensible no queda anulado sino engrandecido por la emoción, por el conocimiento que surge.

[121] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 113.

[122] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 91.

[123] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 182.

Esta realidad creada favorece el desarrollo de la comprensión y el goce del lector. La realidad del arte es manantial de infinita belleza, como poetiza en el poema CL, "Retrato de niño (atribuido a Velázquez)": "Son los ojos más bellos y más dulces que he visto aquí, manantial sin fin de bellas miradas, que miran desde tantas partes"[124]. El niño, realidad del arte, es fuente de infinita belleza para contemplación y goce del receptor. En el poema CCII, "De Cádiz a Sevilla", el arte realza y enmienda la naturaleza: "es cual una naturaleza enmendada por un pintor que le hubiese enseñado su hermosura y la pintara de nuevo con más jugo y más brío"[125]. El poema CXIV, "Garcilaso en New York", condensa la belleza en el libro de Garcilaso que llevó a América "aquella carabela".

En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una trasparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...[126]

La lectura del poeta recrea aquella belleza contenida en los once versos que reflejan a modo de espejo "la primavera nueva" de Nueva York, que "parece luz levantada con el cristal de su libro"[127]. El arte nos enseña a comprender y también por ello es valioso para el desarrollo humano del lector. Voy a terminar este apartado destacando, en este sentido, dos poemas del *Diario*: el que dedica a Rubén Darío, al conocer su muerte, el poema, LXI, y el que escribe a la muerte de Enrique y Amparo Granados, LXXXI, "Humo y oro". En el primero el poeta destaca la permanencia de la obra de Rubén:

> Lo que él, frenético, cantara,
> está, cual todo el cielo,
> en todas partes. Todo lo hizo
> fronda bella su lira. Por doquiera
> que entraba, verdecía
> la maravilla eterna
> de todas las edades[128].

La poesía crea, realiza en belleza y patentiza otra realidad que traspasa los límites temporales y permanece más allá de la muerte de su

[124] *Ibid.*, p. 158.

[125] *Ibid.*, p. 198.

[126] *Ibid.*, p. 132.

[127] *Ibid.*, p. 132.

[128] *Ibid.*, p. 102.

creador. Juan Ramón reconoce en este bello poema la obra realizada por Rubén, al que admiró desde sus años juveniles que no ha muerto y que se ofrece a los lectores: "¡Ahora sí que va a cantar la muerte!"[129]. En "Humo y oro" Juan Ramón sitúa al lector en un horizonte de compasión coparticipada en la experiencia creadora. Ya destacó Aristóteles que la compasión es el sentimiento que se experimenta ante el sufrimiento inmerecido[130]. El poema ofrece al lector la posibilidad de realizar una experiencia ética-estética a través del dolor de la despedida y el reconocimiento al amigo muerto.

En definitiva, *la intuición metafísica* se concreta en la acción creadora de una palabra nueva que muestra un hallazgo en la búsqueda de sentido. Su obra manifiesta una nueva realidad, la realidad creada, una realidad *invisible*, plena, que dota de significatividad al mundo. Esta acción creadora es un hacerse de la propia conciencia del poeta y un horizonte de riqueza para que el lector la desarrolle también disfrutando, comprendiendo y compartiendo el sentido de su obra.

3. Reflexión sobre el platonismo del *Diario*. ¿Es platónico el poemario?

Los niveles de realidad que hemos apuntado nos llevan a un tema que debemos afrontar: su relación con la filosofía platónica. ¿Tienen algún vínculo con esta filosofía? ¿Se trasluce de alguna manera el pensamiento platónico en el *Diario*? Las preguntas son pertinentes ya que Juan Ramón afirmó su vinculación con el platonismo en diferentes reflexiones estéticas: "Soy, fui y seré platónico. La espresión alada, graciosa, divina, y nada más, nada menos"[131]. El poeta alude a la definición platónica de la poesía que el filósofo recoge en el *Ión*[132]. Sin entrar ahora

[129] *Ibid*., p. 103.

[130] Aristóteles, *Retórica,* ed. Q. Racionero, Madrid, Gredos, Madrid, 1990, II, 8, 1385 b13-1386 b 8.

[131] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, *op. cit*., p. 178.

[132] *Cfr.* Platón, *Ion,* 533d- 534 b. Trabajé esta definición en *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez, op. cit*., pp. 36 y ss. La poesía —escribe Juan Ramón— es *canto, poetización, emoción, pasión:* "Juan Ramón recuerda a Platón: "Mientras no llegue un milagroso insospechado que nos diga algo mejor, me quedo con la definición antigua de Platón. Sí, para mí la poesía es algo divino, alado, gracioso, espresión del encanto y el misterio del mundo. (Divino quiere decir aquí orijinal, principal, ya que Dios, es su nombre no es sino principio y orijen)". Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, *op. cit*., p. 218. El texto al que se refiere dice: "Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta" (*Ion,* 534 b). Platón, *Diálogos I,* Trad. y notas de J. Calonge, Emilio Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1985.

en la complejidad que tiene este tema en el conjunto de la Obra del poeta, me parece oportuno realizar esta reflexión dada su concepción sobre la belleza como lo absoluto y el *único todo verdadero*[133], que arraigan en esta filosofía. Lo hago destacando tres líneas:

3.1. El vínculo de lo finito y lo infinito: la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso

La belleza fue para Juan Ramón el referente constante de toda su creación. Vinculó la poesía a la belleza y a lo largo de toda su existencia puede observarse el deseo apasionado de belleza, una sed insaciable por encontrarla y por crearla. La belleza fue su ideal, el paradigma de su labor de poeta: "Poeta es un hombre que le encuentra a todo lo real ejemplo superior, un creador del *fiat* ideal"[134]. O en otro texto más conocido: "Quien me quiera encontrar en la vida —y en la muerte— búsqueme sólo en lo bello"[135]. Estas notas nos sitúan en la característica fundamental del platonismo: la dependencia de lo real respecto a la realidad absoluta, ideal y eterna. En el pensamiento estético de Juan Ramón esta concepción asoma con frecuencia y la presencia de la belleza se reconoce en su peculiar esplendor, trascendiendo sus limitaciones sensibles. Es el marco que el poeta anuncia en uno de los textos del *Diario* a modo de prólogo:

Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente. En la tarde total, por ejemplo, lo que da la belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo; la exactitud del latido. El corazón, si existe, es siempre igual; el silencio, verdadera lengua universal ¡y de oro!, es el mismo en todas partes[136].

El poeta destaca la identidad, la permanencia, la igualdad eterna, la armonía, la belleza. Platón privilegia la peculiaridad de la belleza, de las cosas bellas, frente a otras realidades físicas, morales e incluso metafísicas. La belleza única, idéntica consigo misma, absoluta, *se deja ver*,

[133] Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, *op. cit.*, p. 192.

[134] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 118, p. 41.

[135] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, *op. cit.*, p. 162. O bien: "Dicen algunos: ¿Por qué cantas tanto? Mi vida es toda Poesía. No soy un 'literato', soy un poeta que realiza el sueño de su vida. Para mí no existe más que la belleza". *Ideolojía*, *op. cit.*, 95, p. 36.

[136] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 55.

su visión nos ata a la manifestación vista y, a la vez, nos impulsa hacia lo eterno, hacia la belleza que no se agota en la temporalidad[137]. Se diferencia de las demás realidades, que no son tan luminosas. Las formas en el ámbito del conocimiento puro traspasan todas las fronteras humanas. Solo la belleza se deja ver y nos conduce hacia la luz, encauzando la pasión, el deseo, hacia un ámbito más pleno y eterno. Escribe el poeta en un aforismo: "La belleza la vemos a trozos, por instantes. Pero ella es una y seguida"[138]. En el pensamiento platónico lo mismo que en el del poeta, la impresión que produce la belleza está agudizada por la conciencia de nuestra propia temporalidad. Admiramos la belleza y deseamos retenerla. La conciencia clara de la fugacidad de las cosas y la nuestra nos lleva a querer poseer la belleza vislumbrada por los sentidos, aspirando a una realidad permanente que colme nuestro anhelo de no olvidar, de no morir, en una palabra, nuestra ansia de permanencia. Esta reflexión nos da la pauta para comprender el vínculo de la realidad temporal en su tensión con lo *infinito, con lo bello, con lo eterno.* Estos términos tan platónicos son de Juan Ramón. Como en Platón, el poeta destaca lo más valioso, que impulsa su acción ético estética. Recuerdo en un texto muy significativo:

> Como en la muerte están suprimidos los sentimientos subjetivos y sólo es una objetivación, se suprimen también aquellas pasiones injustas —sensualidad, egoísmo, afán de gloria— que nos hacían ver, al no ser realizadas, la vida triste. Queda sólo una personalidad nuestra inconciente y meditada por los otros con arreglo a un criterio de equidad y de nobleza, que falta en esta vida, que sólo se aplica a los desaparecidos. Así se nos juzgará con arreglo a una norma eterna y pura. ¿Qué importa entonces que Kant o Juan de la Cruz no hayan gozado de la mujer, que Francisco de Asís no haya gozado de los placeres de la gula, si suprimido el deseo absurdo y necesario en la vida, al suprimirse la vida, *sólo queda la relación con lo infinito, con lo eterno o con lo bello?* Aquello que entreveíamos fuera del instinto, como lo mejor, como lo único. El dolor de no conseguir todo lo sensual que se desea se estingue con la vida. Y quedará en cambio, como un ejemplo, aquello que no nos consolaba del todo y que era, sin embargo, lo único[139].

[137] Platón, Fedro, *op. cit.*, 250 e.

[138] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 3633, p. 635.

[139] *Ibid.*, 105, pp. 38-39. El subrayado es mío.

Esta relación con lo infinito, con lo eterno, con lo bello es el horizonte platónico que encuadra la realidad más valiosa. Este vínculo posibilita la comprensión del ser y la vida del alma en su permanente desarrollo hacia lo mejor de sí misma. Desde ahí se comprende la segunda parte del texto prologal del *Diario*:

> En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa... o al revés, ¡ay!, si queréis[140].

Comenta el profesor Blasco que el poeta emplea el término "ahondar" para no dejarse deslumbrar por "el afán de necesarias novedades". Ese hondo apunta no a la conciencia sino hacia la realidad exterior, "con la esperanza de que la "entraña prima y una del mundo" se revele en las islas de la realidad que cada instante consigue alumbrar ante sus ojos". Puntualiza que el eje del libro es el presente, no el pasado y que trata de descubrir los matices de la realidad que "dejan vislumbrar lo eterno tras los cambios de la temporalidad"[141]. Queda patente al inicio del *Diario* el vínculo entre lo temporal y lo eterno.

El vínculo que enlaza lo sensible y temporal con lo absoluto eterno asoma en diversos poemas del *Diario* unido a la idea de totalidad: "El claro de oro de las de las cinco se dilata inmensamente, hasta romperlo, en su marco de colores nuevos, como si fuera el alma ansiosa de la tarde que quisiera ser todo el mundo, mostrarse en toda su hermosura, desbaratar la naturaleza que la contiene para crear otra naturaleza más divina"[142].

En las conversaciones con Juan Ramón que recoge Guerrero, en *Juan Ramón de viva voz,* relata una visita al poeta en compañía de Enrique Moreno, con fecha 19 de julio de 1931. El poeta se refiere a las etapas de su poesía, una "metafísica", destacando en ella los poemas del mar del *Diario*. Moreno caracteriza las etapas y concreta que en la tercera, la metafísica, recoge "las más puras esencias solamente de él [el paisaje] para llevarlas a su obra de un modo ideal". A lo que añade Guerrero:

[140] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, p. 55. En algunos poemas pueden leerse las imágenes de luz en la clave platónica de la escala del ser. Blasco destaca el poema CLXXV, *ibid.*, p. 322.

[141] *Ibid.*, p. 11.

[142] *Ibid.*, p. 140.

"Juan Ramón le responde que estas frases resumen de un modo perfecto lo que él mismo diría y le parecen un gran acierto"[143]. La valoración de Moreno recoge la idea de una realidad esencial. Juan Ramón expresó en diferentes textos su misión creadora en estos términos, es decir, *de ir a la esencia de las cosas:* "Creo haber ido siempre a la esencia de las cosas"[144]. Esta concepción es clave y condensa muy bien cómo el *Diario* supone la elevación de lo propio, la experiencia personal del poeta, a lo universal[145]. Totalidad, permanencia, eternidad, realidad esencial son notas clave de la filosofía platónica.

El mar en el *Diario* se torna ejemplo vivo de la contemplación de lo eterno: "Enclavado a lo eterno eternamente", poema CLXXII[146]. En el poema CLXXIII, "Mar despierto", destaca el poeta su constante diversidad, su "belleza innúmera" su "hondo y alto latir" al que no acecha la muerte "por ningún horizonte": "¡Mar fuerte, oh mar sin sueño, / contemplador eterno, y sin cansancio / y sin fin, del espectáculo alto y solo / del sol y las estrellas, mar eterno!"[147]. En "Iris de la tarde", poema CLXXIX, la riqueza del mar en su constante cambio está concertada "por la unanimidad de su armonía". Como Heráclito, el poeta sabe ver en el mismo cambio constante un principio de identidad que le confiere su armonía. Surge la imagen "de la sirena, como una realidad perfecta"[148]. En "Llegada ideal" (poema LIV), "se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real":

> El momento parece una canción levantada de un suelo y nosotros sus héroes. Sí, somos la verdad, la belleza, la estrofa eterna que perdura, cogida con la rima, en el centro más bello y entrevisto de una poesía eterna que conocemos siempre y que siempre estamos esperando, nueva, conocer —¿el segundo cuarteto de un puro soneto marino?—. ¿Dónde estamos? ¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa? ¿Llegamos?[149]

[143] Juan Guerrero, *Juan Ramón de viva voz*, *op. cit.*, p. 215.

[144] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, 187, p. 307.

[145] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 108.

[146] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 173.

[147] *Ibid.*, p. 175.

[148] *Ibid.*, p. 180.

[149] *Ibid.*, p. 94.

La afirmación de la *verdad, la belleza, la estrofa eterna que perdura* nos sitúa en el platonismo y patentiza el privilegio de una transparencia luminosa reconocida en su estatuto metafísico como realidad inmutable y eterna. Pero "la estampa cae y se apaga" y las limitaciones del devenir sitúan la escena en la temporalidad del "horario, la niebla y la nariz fría"[150]. El poema termina con la alusión a la escritura: "El papel se me cae... Ya no sé escribir". Este final nos sitúa en otra dimensión del texto que deseo comentar.

3.2. Trasparencia de lo infinito en la realidad creada

La visión platónica se caracteriza por la dualidad de los dos grados de ser. La realidad en sí es uniforme en su esencia e inalterable, mientras que la realidad de las cosas es plural y alterable. De ahí, la aspiración de la filosofía de huir de las apariencias, inseguras y plurales, y aspirar a la unidad del ser. El camino no es el de la poesía que religa el alma a las apariencias, sino el de la filosofía y el del ascetismo. El filósofo apuesta por la responsabilidad del hombre en sus acciones, sobre la base del conocimiento del bien. En cambio, el ámbito propio del poeta es la temporalidad que transita por todo el mundo fenoménico. Mientras el filósofo huye a la senda segura de las esencias eternas, el lugar del poeta está en el mundo sensible y en las bellezas transidas de finitud[151].

Platón condena el esfuerzo del poeta y decreta, sin piedad, la abolición de estos fantasmas de fantasmas, imágenes de imágenes, es decir, copia de copia de lo auténticamente real, de lo que existe por sí mismo. Solo la contemplación de la auténtica Belleza en sí puede colmar nuestra vida. La vista, capaz de percibir la belleza que brilla, no puede percibir la Verdad; a ella se dirige el filósofo por la reminiscencia y por el camino de la razón que le lleva a abandonar las brillantes apariencias. El poeta permanece atrapado en las bellezas múltiples y caducas de la vida; el filósofo, en cambio, vive con la mirada puesta en la Belleza.

La posición juanramoniana se perfila en una dirección diferente a la que Platón concede a la poesía entendida en clave de *mímesis*, que

[150] Así también en el poema CXXXIX, pp. 151-152.

[151] En diversos textos de Platón y, especialmente, en *República*, 476 b: "Aquellos que aman las audiciones y los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas, y con todos lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo Bello en sí y de deleitarse con ella". Platón, *Diálogos* IV. *República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.

es la que él critica. Juan Ramón como poeta se sitúa en la senda de la temporalidad, pero su labor creadora lo pone en un puesto complementario a la acción del filósofo, salvando la plenitud y esencializando en su palabra el momento fugaz destinado a la sombra del devenir. Esta acción creadora se manifiesta en el *Diario* en diferentes líneas como ya hemos apuntado: la conciencia de elevar la realidad hasta su nombre y recrearla en una nueva realidad que salva la plenitud temporal dotándola de un ámbito de eternidad. Hemos visto en el *Diario* cómo la realidad creada amplía la realidad sensible dotándola de nuevos ámbitos de inteligibilidad. La reflexión que hemos hecho respecto a la realidad creada, la conciencia del valor del nombre y de la realidad invisible arraigan en este horizonte: el poeta crea, salva las apariencias de la fugacidad y el devenir. Frente al filósofo, su misión radica en *nombrar,* como ya hemos recordado antes[152]. En el *Diario* el esfuerzo de comprensión culmina en la palabra que nombra y, por ello, reconoce: "Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar" (Poema CLXVI, ¡El mar acierta!)[153].

El poeta destaca esta nueva realidad en términos de realidad invisible, en contraste con la sensible, como hemos visto[154]. En el poema Puerto, CLIV, la realidad invisible "es tan bella, que lo absorbe todo, y no se oye rumor molesto alguno..."[155]. La obra es realidad invisible, porque es *descubrimiento y creación* del poeta. El poeta utiliza correctamente el término platónico, porque quiere destacar la fuerza espiritual de la realidad *infinita, bella* y *eterna* de la obra creada. Esta dimensión preocupó al poeta a lo largo de su vida y es una constante en su obra. La realidad creada es *realidad invisible*, fuerza ideal, vida espiritual[156] y realidad esencial.

Esta realidad, que es belleza, complementa, suple la realidad cotidiana, mostrando aspectos plenos que morirían en la fugacidad del devenir, si no fuera porque la poesía los salva. El arte posibilita la salvación de los momentos plenos —*dilatar hasta lo infinito los minutos felices*— y recrear el

[152] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, *op. cit.*, p. 145.

[153] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 170.

[154] *Cfr.* Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, *op. cit.*, p. 211.

[155] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 161.

[156] Así en *Platero y yo,* o en otros textos como el siguiente aforismo: "Hay alrededor de nosotros una vida espiritual que acecha los menores instantes de esta pobre vida llena de obligaciones absurdas, para llenar el vacío – que es la plenitud, la única vida-, de imágenes que son la absoluta felicidad. ¿No será esto la promesa de una vida del porvenir, pura, clara, ideal, libre de toda traba, y hacia la cual vamos caminando?" Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 106, p. 39.

propio yo del poeta. En un instante, en un momento pleno, se manifiesta la eternidad[157]. Así, por ejemplo, en el poema CLXXII, "Nocturno", o XIV, "Tarde en ninguna parte (Mar adentro)": "...¡Este instante / de paz —sombra despierta—, / en que el alma se sume / hasta el nadir del cielo de su esfera!"[158]. Así se *salvan* los momentos plenos como hemos visto en "Idilio", CXIII o se muestra en el poema CCVII, "Madre":

> Te digo al llegar, madre,
> que tú eres como el mar; que aunque las olas
> de tus años se cambien y te muden,
> siempre es igual tu sitio
> al paso de mi alma.
>
> No es preciso medida
> ni cálculo para el conocimiento
> de ese cielo de tu alma;
> el color, hora eterna,
> la luz de tu poniente,
> te señalan ¡oh madre! entre las olas,
> conocida y eterna en su mudanza[159].

Ambos poemas muestran bien la idea platónica de la plenitud e infinitud del instante eterno. El poema dedicado a la madre va más allá y como apunta el profesor Blasco la figura de la madre aparece "como símbolo de esa radical unidad en la que se ata todo lo que cambia"[160]. Esta idea es platónica. El poeta la explicita en algunos aforismos: "La belleza es tal, que a la poesía de cada instante bello puede referirse el encanto de toda la belleza"[161]. La poesía, esencia bella, complementa e incrementa el mundo, salvando con la palabra, —forma en claridad—, seres, momentos, acontecimientos destinados al olvido del perecer: "El poeta ha venido al mundo para definirlo, ordenarlo voluptuosamente en belleza, para nombrarlo bello, verdaderamente, para inutilizarle todo lo inútil y salvarle todo lo útil"[162]. El aforismo recoge la misión del poeta: definir el mundo, ordenarlo en belleza, nombrarlo bello, *verda-*

[157] "[...] lo eterno, como los sueños en el sueño, se abarca, todos lo sabemos, en un instante". Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*, *op. cit.*, p. 49.

[158] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, pp. 68-69.

[159] *Ibid.*, pp. 200-201.

[160] *Ibid.*, p. 331

[161] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 585, p. 121.

[162] *Ibid.*, 3469, p. 595.

deramente: "Lo que el poeta deja en el mundo es un verdadero más allá del mundo"[163]. En el poema CXIII," Idilio", el poeta detiene su mirada en un instante que condensa la madre, el niño, el sol, el pájaro... una realidad fecundada por la poesía que se abre a la eternidad[164]: "Amor y vida / se funden, como el cielo con la tierra, / en un esplendor suave/ que es, un instante eterno!". O el poema LXXIX:

> Todo dispuesto ya, en su punto
> para la eternidad.
> —¡Qué bien! ¡Cuán bello!
> Guirnalda cotidiana de mi vida,
> reverdecida, siempre por el método!
> ¡Qué trabajo tan fácil y tan dulce
> para un estado eterno!
> ...¡Qué trabajo tan largo —dices tú—
> para solo un momento![165].

En definitiva, asoma en esta concepción un platonismo que hubiera sido grato a Platón al no entender la creación poética como simple *mímesis*, sino como realización esencial. No olvidemos que en *República* la condena platónica de la poesía, a los poetas *miméticos*, se formula teniendo presente la estructura de la ciudad ideal presidida por la justicia[166]. Esta dificultad la resolverá el neoplatónico Plotino, sosteniendo que la belleza es la revelación del espíritu en la materia. El arte manifiesta lo absoluto y esa presencia es la belleza[167]. El artista no es un imitador sino un creador capaz de captar lo inteligible. En este sentido podríamos entender el neoplatonismo de la acción creadora del *Diario.*

[163] *Ibid.*, 3041, p. 494.

[164] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 302.

[165] *Ibid.*, p. 114.

[166] Pese a la valoración positiva del arte en los libros II y III de la *República,* hay en la filosofía platónica una subordinación del arte a los originales inteligibles, accesibles por vía dialéctica, filosófica y no poética. La filosofía de la belleza, en el *Banquete* y en el *Fedro,* abre un ascenso a impulsos del *eros* que, en suma, no se corresponde con la valoración ontológica y epistemológica del arte en la *República.* Para comprender estas líneas diferentes hay que recordar que cada diálogo tiene una finalidad concreta y en la *República* la condena platónica de la poesía se formula teniendo presente la estructura de la ciudad ideal presidida por la justicia. En su defensa alza Platón una condena moral y política: los poetas alteran con su canto apasionado y elegíaco el orden impuesto por la razón.

[167] "Las artes no simplemente imitan lo que es percibido por los ojos, sino que remontan a aquellas razones de las que se compone la energía de la naturaleza". (V, 8). Plotino, *Enéadas,* III, ed. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1989.

3.3. Relación con lo eterno como realización humana

En el pensamiento platónico y en el juanramoniano el alma, el ser espiritual, es la esencia del ser humano que lo eleva sobre la materia y le permite ascender a lo superior de sí mismo. La relación con lo infinito, con lo bello, con lo eterno es el marco en el que el poeta inscribe el hacerse de la conciencia, la autorrealización del yo[168] en el poema XCV o en el poema VI: "Presentimos que aquello es, infinito, / lo ignorado que el alma nos desvela"[169]. O en el poema CLXXXVII, "Nocturno": "El alma queda y sigue/siempre por su dominio eterno"[170].

Para Platón el ser humano puede desarrollarse hacia lo mejor de sí mismo, primando lo divino, o puede dejarse arrastrar hacia la materialidad. El alma tiene la posibilidad de acceder al ser mediante el pensamiento o bien arrastrada por la tentación puede caer en la irracionalidad, al no-ser. Lleva en sí el dualismo de esta doble tendencia. El hombre no está en unidad consigo mismo y conseguirlo es tarea de toda una vida. Esta posibilidad es el movimiento específico de nuestra comprensión del ser y, sobre su fundamento, del ente que nos rodea. El filósofo destaca la capacidad del alma para vivir de la mejor manera posible en el mundo al acceder a una confrontación con lo más valioso, es decir, en su contacto con lo eterno, inmortal e idéntico consigo mismo. Esta es la meta y el núcleo de la reflexión antropológica platónica.

También para Juan Ramón, el hombre creador, el poeta, vive en contacto con lo verdadero y eterno, porque es capaz de trascender a una dimensión metasensible y fundar un ámbito de realidad: la realidad creada. Esta capacidad del arte sostiene en el poeta la creencia de que puede erigir paradigmas y valores, impulsando formas superiores de vida. Posibilita la transformación del propio yo del poeta y proporciona un cauce de mejora a los receptores. Con estas ideas enlaza el concepto de conciencia que se relaciona con la acción transformadora, creadora del propio sujeto sobre sí mismo, en la línea del pensamiento clásico desde Sócrates y Platón.

La tarea esencial del poeta es expresar la belleza, perdiendo su nombre en ella, es decir, haciéndose uno con ella. El caminar de la conciencia hacia el desarrollo de sus posibilidades, conduce a Juan Ramón a entender su creación como un realizarse de su conciencia que es también un caminar hacia dios: "Mi obra poética es mi conciencia sucesiva

[168] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 123.

[169] *Ibid.*, p. 62.

[170] *Ibid.*, p. 185.

del universo. La conciencia total del universo es dios, o dios es la conciencia del universo total. Entonces mi dios es mi obra porque mi dios es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día, tengo cada día puestas mis manos en dios, mi dios dándole forma a mi dios. Dios entonces es mi forma"[171]. El poeta lo considera una verdadera realidad, un *fruto;* es su obra conseguida, la conciencia de belleza realizada en palabra, el sentido de la realidad que el poeta ha buscado incansablemente y concretado en su poesía, visto ahora desde el fin, ya presentido de su existencia.

En el *Diario* aparece ya este dualismo[172] en términos de *forma* y de *conciencia* y se mantendrá en poemarios posteriores. Así, por ejemplo, en el poema IX, "Amanecer dichoso": "Toda mi alma, amor, por ti es conciencia"[173]. Su *forma*, a modo de materia, está destinada a desaparecer; pero no así su *conciencia,* que pervivirá integrándose en la *totalidad,* en la *unidad* del universo[174]. La conciencia es la personalidad intelectual, el yo trabajado a lo largo de la vida[175]. No debemos entender la conciencia solo como una dimensión moral. Es su propio psiquismo que es capaz de reconocerse a sí mismo en sus cambios sucesivos, en cuanto yo que se crea y desarrolla como una semilla que va convirtiéndose en fruto. Por lo tanto, tiene en Juan Ramón la característica de unidad como sujeto que se percibe a sí mismo en el mundo. En otros términos, podríamos denominarla *mente* ya que la conciencia es actividad mental a la que sólo puede tener acceso el propio sujeto y desde ella conoce también el mundo. El poeta lo expresa reconociendo *somos alma*[176].

Son muchos los textos del *Diario* en los que podemos leer este anhelo que no es solo un deseo de conocimiento sino de transformación del propio yo, de un hacerse de la conciencia. Lo he comentado ya al hilo de algunos poemas del mar. Así en XCV:

[171] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 3757, p. 660.

[172] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 272. Blasco recuerda la noción de poesía madura del poeta que consiste en la "conversión de lo que no tiene nombre aún en palabra, y, por tanto, en conciencia". *Ibid.*, p. 280.

[173] *Ibid.*, p. 63.

[174] "El hombre espiritual no debe desmayar nunca ante la idea de la negación absoluta. Aunque el mundo se deshaga totalmente, aunque la obra del hombre desaparezca por completo, quedará siempre de su vida, en el seno infinito de la acción, una *enerjía* ideal susceptible de incorporarse, en forma conocida o desconocida a la sucesiva eternidad". Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 566, p. 118.

[175] Juan Ramón Jiménez, *Alerta*, *op. cit.*, pp. 43-45.

[176] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía, op. cit.*, 2493, p. 408.

¡Qué débil el latido
de tu corazón leve
y qué hondo y qué fuerte su secreto!
Qué breve el cuerpo delicado que lo envuelve de rosas,
y qué lejos, desde cualquier parte tuya
—y qué no hecho—
el centro de tu alma![177].

La novedad del *Diario* en el hacerse de la conciencia radica en el amor. Lo leemos claramente en el poema IX, "Amanecer dichoso"[178]: "Toda mi alma, amor, por ti es conciencia, / y todo corazón, por ti, mi cuerpo".

El *Diario* no es un poemario de amor romántico como quizá podría esperarse al conocer las circunstancias de su creación. El amor está presente en él a lo largo del texto y ya he recordado las palabras del poeta reconociendo que es un libro de *descubrimiento del mar, del amor y del cielo*[179]. Hay muchos textos que lo manifiestan claramente como en CLI, "Ausencia de un día": "Ahora, soñar es verte, / y ya, en vez de soñar / vivir será mirar / tu luz, hasta la muerte"[180]. O el CXXI, *Amor,* en el que el yo y la amada se funden con el atardecer en el parque. Es frecuente la identificación con el paisaje como en LVIII, "Ocaso de entretiempo": "Se le ha salido el alma hacia la noche / y es forma de su cuerpo..."[181] o el poema LXXXIV, la fusión perfecta de "Tu cuerpo con mi alma, amor / y mi cuerpo con tu alma"[182].

En la perspectiva del platonismo que estamos comentando el amor destaca como fuerza que impulsa el hacerse de la conciencia. Esta idea es platónica y la desarrolla Platón, especialmente, en el *Banquete,* destacándola dimensión mediadora del *eros* y su capacidad para conducir al alma hacia la belleza. Gracias al amor es posible que el ser humano se realice y pueda ascender y desarrollarse hacia lo mejor de sí mismo. En el *Diario* el amor ejerce este dinamismo transformador del propio yo. Así en el poema 191, CXCI, "Todo"[183]:

[177] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, op. cit.,* p. 123.

[178] *Ibid.,* p. 63. La misma idea en el poema XXXVIII, *ibid.,* pp. 84-85.

[179] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 84.

[180] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.,* pp. 158-159.

[181] *Ibid.,* p. 99.

[182] *Ibid.,* p. 117.

[183] *Ibid.,* p. 188.

Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanando
mi locura.

El mundo me ha mostrado, abierta
y blanca, con vosotros,
la palma de su mano, que escondiera
tanto, antes, a mis ojos
abiertos, ¡tan abiertos
que estaban ciegos!

¡Tú, mar y tú, amor, míos,
cual la tierra y el cielo fueron antes!
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada
es ya mío, nada!

En el poema CLXXXIII podemos leer la transformación del alma y su serena relación con lo infinito: "Oh, qué serena el alma / cuando se ha apoderado, / como una reina solitaria y pura, / de su imperio infinito!"[184].

Esta realización de sí mismo lleva consigo en Juan Ramón el triple desarrollo de la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia. Es la misión que debe realizar como un deber personal y una colaboración con la comunidad. Solo esa energía o dinamismo interior será la obra que al morir pueda dejar de sí mismo a los demás. En esta acción configuradora de su propio yo, la persona puede alcanzar un alto nivel espiritual. Solo al hombre le es dada la posibilidad de entrar en relación con lo infinito, con lo eterno, con lo bello. En ese horizonte ancla el poeta la dimensión ética estética de su acción, de su labor creadora y la donación que hará a la conciencia universal. Aquí arraiga la permanencia del yo en la obra y la salvación de seres y vivencias en la palabra.

Este desarrollo no lo restringe el poeta a sí mismo, sino que lo piensa como un ideal abierto al receptor de su obra y a la sociedad. La donación, la intuición y el éxtasis dinámico que proporciona la creación elevan al poeta a lo superior de sí mismo e invitan al receptor a una experiencia estética gozosa y plena de valor. Hemos apuntado algunos poemas en los que la ciudad contrasta con el oasis que el poeta crea, como en el poema CXV[185] y la conciencia ética que expresa claramente el poema CXX: "Sí. Aprenden de nuestro sueño a ver la vida. Basta" [186].

[184] *Ibid.*, p. 183.

[185] *Ibid.*, p. 133.

[186] *Ibid.*, p. 137.

La poesía crea un ámbito intersubjetivo y supone el cultivo de la conciencia crítica.

Esta acción transformadora de la poesía en el propio poeta y en la sociedad es una dimensión que Platón hubiera asumido con gusto. El filósofo destacó el influjo benéfico que el buen arte ejerce en el alma y propuso que hay que buscar a los artistas capaces de rastrear la naturaleza de la belleza. No olvidemos que son los futuros gobernantes los que deben tener esta exquisita educación estética. Aristocracia, sensibilidad, inteligibilidad y realización práctica de la poesía son elementos de un continuo en el pensamiento del poeta. El mismo poeta reconoció el platonismo de este pensamiento:

> En poesía soy platónico, hoy como siempre. Creo que la escritura es un aprendizaje para la poesía, como la música o pintura, la química o la economía o la jeografía. Y que la poesía es práctica en sí misma porque llena la parte más rica del hombre y su mayor necesidad. Así con ser bella, como el amor, tiene bastante y sobrado. Por eso le doy a la poesía un carácter de relijión. Es una relijión universal e individual al mismo tiempo. Uno es creador y crítico y practicante libre de esa fe[187].

En estas ideas arraiga la potencialidad transformadora de la poesía en la sociedad, que el poeta transmitió, sobre todo, en sus conferencias[188]. La acción creadora es, en primer lugar, causa de desarrollo personal en el propio poeta[189]. La idea rectora de esta concepción está en el krausismo, —como ha insistido la crítica—, pero la raíz profunda y lejana está en el platonismo, que fundamenta la visión del dualismo

[187] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, *op. cit.*, p. 205

[188] La investigación en torno a la Obra de Juan Ramón ha destacado ya que en ellas puede verse el proyecto de vida y el trasfondo ético que nutre su escritura. La poesía es norma para la vida, "norma del progreso", que debe ser "armonía" sucesiva en lo material y en lo espiritual (*Límite del progreso*); norma del trabajo, que debe ser vocativo y creador (*El trabajo gustoso)*; en criterio de aristocracia real del espíritu (*Aristocracia y democracia*) y en conciencia de la divinidad posible en el hombre. Se entiende que el poeta diera a la poesía un carácter de religión. *Cfr.* Introducción de Javier Blasco a Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*; a *Y para recordar por qué he venido*, *op. cit.*, pp. 49-50; e Introducción a *Alerta, op. cit.*, especialmente, pp. 41-45.

[189] En esta línea el siguiente aforismo: "El estremo de la poesía es influir superiormente sobre el mismo poeta que la ha escrito en instantes de su ser superior; hacer de un hombre divinizado un dios frecuente". Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.*, 2460, p. 403.

antropológico del poeta. Como hemos apuntado, el ser humano —en Platón como en Juan Ramón— es capaz de vivir de la mejor manera posible en el mundo, al acceder a una confrontación con lo más valioso. El poeta, vive en contacto con lo verdadero y eterno, porque es capaz de trascender a una dimensión metasensible y fundar un ámbito de realidad: la realidad creada.

Por estas razones podríamos interpretar que un poeta como Juan Ramón no hubiera sido expulsado de la polis platónica. Desarrolló los beneficios que la experiencia de la belleza nos proporciona de forma personal y social, cumpliendo los ideales el filósofo ateniense. A diferencia de Platón, vio que la poesía tiene una función ontológica, capaz de crear, de dar forma a ámbitos inasibles de la realidad que sólo el arte fija y comunica. Lo hace creando belleza, aumentando la vida con belleza creada.

4. Últimas reflexiones

El reconocimiento del poeta destacando la *intuición metafísica* del *Diario* nos ha conducido a reflexionar acerca de su significado en el texto desde el punto de vista de la experiencia creadora. Para enmarcar el análisis, hemos revisado algunos conceptos estéticos del poeta y, especialmente, su comprensión de la poesía como *contemplación con creación.* He considerado relevante indagar acerca del concepto *contemplación* en el ámbito griego, lo que nos ha hecho recordar su carácter activo como actividad superior de la mente. Así se comprende mejor que para el poeta *contemplación y creación* quedan aunadas en un solo acto y que la experiencia creadora se enmarca en el más alto grado de realización humana, lejos de una actividad circunstancial. Su vinculación con lo absoluto, con *lo infinito, lo eterno, lo bello*, encuadra su acción ontológica: la realidad creada.

La *intuición metafísica* se relaciona con la búsqueda de sentido y la experiencia creadora se perfila en el poeta como respuesta a una pregunta. Las diferentes líneas de comprensión de Grondin nos han ayudado a observar la posibilidad de significación de la realidad desde la actitud de apertura del poeta y el reconocimiento de la realidad sensible, en primer lugar. El "encuentro con las grandes fuerzas naturales el mar, el cielo, el sol, el agua..."[190] se concreta en una poetización que realza la realidad sensible como fenómeno, en el que el yo poético y la realidad son uno y donde prima el valor de la sensación, destacan-

[190] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 91.

do su valor metafísico y cognoscitivo. En segundo lugar, *la intuición metafísica* se vincula al esfuerzo de comprensión que late en todo el poemario y por encontrar la palabra nueva, creada. La voluntad de conocimiento y de apropiación del yo convergen en la donación de significatividad y la palabra nueva. Este sentido ontológico condensa *el encuentro con las grandes fuerzas naturales* que nacen recreadas en la poesía. *La intuición metafísica* se concreta, por tanto, en estos dos órdenes de realidad, de exaltación fenoménica y realización ontológica, íntimamente unidos. La comprensión de este vínculo la proporciona el platonismo.

Nos hemos preguntado por el posible platonismo del *Diario,* dado el reconocimiento que el poeta hace en diferentes momentos en esta línea. Hemos encontrado tres perfiles platónicos que se sintetizan en el vínculo de lo finito con lo infinito, la transparencia de lo infinito en la realidad creada y la relación con lo eterno como realización humana. Cabe destacar el papel del amor, auténtica fuerza en la naturaleza del yo que impulsa a lo más elevado y valioso. La intuición metafísica se manifiesta en la búsqueda de sentido y en la dimensión ontológica del poemario, es decir, en la creación de una realidad esencial. Esta realidad creada trasparenta lo infinito en lo finito, lo que explica la exaltación de lo sensible patente en muchos poemas del *Diario*; lo sensible, temporal es "salvado" y llevado a otra realidad esencial que lo dota de esplendor y lo arrebata de la temporalidad caduca. La realidad creada tiene las características del platonismo, si bien se trata de un esplendor infinito, conseguido por la palabra.

En suma, los dos niveles que hemos observado se aúnan desde "la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin"[191], manifestando la realidad en "toda su hermosura", desbaratando "la naturaleza que la contiene para crear otra naturaleza más divina"[192].

A diferencia de Platón, más cerca de Plotino, Juan Ramón supo ver la función ontológica de la poesía, capaz de crear, de dar forma a ámbitos fugaces de la realidad que el arte crea. Su acción esencial, —ir a la esencia—, condensa cómo el *Diario* supone la elevación de lo propio, la experiencia personal del poeta, a lo universal y hace de él un obra de arte. Gracias a su genialidad tenemos hoy una obra, manantial de belleza infinita, para la contemplación y goce de nosotros lectores.

[191] *Juan Ramón Jiménez, Diario de un poeta reciencasado, op. cit.* p. 55.

[192] *Ibid.*, p. 140.

Ecos budistas en *Diario de un poeta recién casado*: Lo espiritual como transgresión en el horizonte de los ismos

Rosa García Gutiérrez

Este trabajo, con ligeros cambios, se publicó en el nº 20 de la revista *L'Entre-deux* (https://lentre-deux.com/index.php?b=153). Expreso aquí mi agradecimiento a la directora de la publicación, Patricia Rochwert-Zuili, y al coordinador del número, Daniel Lecler, por permitir su reproducción en este volumen dedicado a *Diario de un poeta recién casado*.

Oriental y occidental a la vez, ¡ay! ¡No tengo escapatoria!
Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía. (1897-1957)*
Metamórfosis IV, p. 185

Aunque la historia de la literatura ha situado el *Diario de un poeta recién casado* en el centro del mapa de la modernidad poética en España, lo cierto es que este libro que Juan Ramón Jiménez escribió en 1916 y publicó un año después no deja de ser una *rara avis* en el excesivamente lineal y eslabonado relato que se ha asumido como fotografía oficial de la tradición moderna.

Un episodio clave de ese relato es la liquidación definitiva del modernismo por la irrupción de las vanguardias, un momento-bisagra del que el *Diario* habría dejado constancia explícita, decretando el fin de las retóricas y las poéticas finiseculares y anunciando un nuevo momento literario. En 1917 ya se habían publicado los primeros manifiestos vanguardistas en Europa e Hispanoamérica, y en España no tardaría en prender el Ultraísmo, la variante española de los ismos. Con el *Diario* Juan Ramón se alejaba definitivamente de su primera etapa poética y mostraba a las promociones más jóvenes vías indiscutibles de renovación aligerando el lenguaje, suprimiendo la sujeción a la métrica tradicional, simultaneando registros, mezclando verso y prosa o proponiendo a Nueva York como escenario de una contemporaneidad que sustituía a la vieja París y que ofrecía nuevos argumentos y nuevas imágenes a la dialéctica poeta *vs*. sociedad. Pero los vanguardistas no tardarían en ir más lejos: su propósito no sería dejar atrás el modernismo sino romper estruendosamente con él, una ruptura en cuya escenificación no faltaron la burla o la saña y que no se limitó a las formas. Con los ismos se abrió el camino para la impugnación de un determinado concepto del arte que marcó el entresiglos hispánico y que ya en la segunda década del siglo XX fue ridiculizado y deslegitimado como respuesta a la modernidad histórica: el arte como vía de restitución de

la Unidad o la (H)armonía, como *religión* en el sentido etimológico de la palabra —como trascendencia o sentido— en un mundo desacralizado, deshumanizado, materialista y dominado por la tecnificación y el progreso. No fueron solo sus formas heterodoxas, deliberadamente inarmónicas para replicar una realidad percibida como fragmentada y estridente: la vanguardia significaría algo más medular al incorporar al arte el relativismo epistemológico y el escepticismo axial que el modernismo habría intentado conjurar, abanderando y explorando en la práctica artística lo que Walter Benjamin llamaría el fin del aura[1].

Es cierto que Juan Ramón se despide del modernismo en el *Diario*, pero no lo fulmina con la furia y el desprecio programáticos de los ismos. Y es cierto que inaugura un espacio distinto para el pensamiento poético moderno y comparte con las vanguardias su propósito de *liberación* del lenguaje literario como vía para su renovación, pero lo hace sin asumir su dinámica antagonista y sin entender esa liberación del lenguaje como un ejercicio para conducirlo a su límite, allí donde se arriesga a perder su condición misma de lenguaje. Tampoco responde el *Diario* a esa tercera vía de la modernidad encarnada en Francia por la *Nouvelle Revue Française* que culminó en la poesía pura según Valéry, vía que sí tuvo descendencia en la sección más conservadora de la Generación del 27, pero no en Juan Ramón, que pronto abjuró de la poesía como "joya" que identificó con el autor del *Cementerio marino*[2]. Y tampoco es el *Diario* la versión española del imaginismo estadounidense, otra vía de superación del simbolismo finisecular pero ajena a la virulencia de los ismos y determinada por la dinámica propia del *modernism* anglosajón que Juan Ramón leyó con atención y aplaudió, pero no imitó.

No basta, pues, la tan traída imagen del "mar en teléfono"[3] para reducir el *Diario* a pórtico de la vanguardia; ni basta el esencialismo —

[1] En "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", publicado por primera vez en 1936, y donde la expresión "pérdida del aura" remite tanto a lo Uno como a lo trascendente, y a la capacidad que el objeto artístico tendría —en riesgo por el progreso tecnológico, la mercantilización y la desespiritualización— para evocarlos. *Cfr.* Walter Benjamin, *Obras*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 9-47.

[2] *Cfr.* Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 179-183.

[3] La encontramos en el décimo verso del poema que abre el *Diario* ("Como una luz de estrella, / como una voz sin nombre/ traída por el sueño, como el paso/ de algún corcel remoto/ que oímos, anhelantes, / el oído en la tierra; / como el mar en teléfono..." (Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2017, p. 109) y se ha recurrido a ella en exceso para argumentar el vínculo del poemario con las vanguardias.

que además no es la única nota distintiva del libro— o la limpidez de su lenguaje para reducirlo al abstraccionismo o purismo a lo Valéry; ni bastan sus explícitas despedidas de la estética finisecular para restringirlo a abjuración radical del modernismo. Y si esas aproximaciones al *Diario* no son suficientes para definir su particular sitio en la modernidad es porque frente a la deriva desespiritualizada tanto de las vanguardias como del purismo, unas desde el escepticismo y otro desde el racionalismo, el *Diario* no solo no renuncia a la naturaleza espiritual de la poesía, sino que persevera en la visión del arte como *religare*, aunque redefina los vínculos entre poesía y espíritu y entre espíritu y sociedad según una ética personal que, tras años de maduración progresiva, por fin alcanzaba a definirse. Lo hace, además, en una época de crisis y secularización que, como percibió Juan Ramón con lucidez, amenazaba con arrastrar al arte hasta la frontera de su propia naturaleza desalojando la forma literaria de un sentido o trascendencia atemporal que, para el poeta, en los tiempos que le tocó vivir, encontraba refugio en la Poesía y potenciales vías de actualización en el poema. En esa reformulada pero impenitente fe en el espíritu y en su encarnación a través de la palabra poética radica la rareza del *Diario* en 1917, justo cuando se anunciaba como paradigma dominante en las artes la ironía y la desacralización, empezaba a proclamarse el vaciamiento del signo poético y la negación de la (H)armonía, y no tardaría en instituirse el extrañamiento nihilista y violento —social y existencial— como lugar de enunciación artística.

Absolutamente único en la antesala de los veinte, pocos libros son tantas cosas como el *Diario*. Juan Ramón lo definió como "punto de partidas"[4], en plural, y así es, porque funde varios cuadernos de bitácora, internos y externos, lo que lo convierte en un prisma que admite lecturas complementarias. Quien lo escribió quiso cartografiar un momento clave en su vida: el fin de una larga crisis personal y el nacimiento de un nuevo yo que, tras la prueba final de un viaje cargado de realidades y símbolos, un viaje metamórfico y de autoafirmación, regresaba, cual Ulises, con una poética inevitablemente nueva, a su sitio: un sitio físico e histórico, la España de 1916, la 'circunstancia' que en *Meditaciones del Quijote* su entonces admirado José Ortega y Gasset había definido como irrenunciable para definir su filosofía y su programa de regeneración cultural; pero también, y precisamente por el compromiso con esa 'circunstancia', un lugar ético en la sociedad como cultivador de la belleza y el espíritu, palabras que las vanguardias desterraban con sorna y desprecio de su poética. El *Diario* plasmó ese "cambio fundamental mío, no

[4] Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España e Hispanoamérica", *Prosas críticas*, ed. Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, p. 185.

sólo expresivo intelijente o sensitivo, sino *en lo más interior*"[5], diría Juan Ramón después, inaugurando una poética que sintió como auroral, pero no *frente* o *contra* sino *al servicio de* la realidad comunitaria y desde un propósito de comunión con lo trascendente —entendido de manera laica, sin vinculación dogmática o eclesial—, a diferencia de los ismos.

Durante el lustro que precedió a la publicación del *Diario*, Juan Ramón había ido lenta y esforzadamente purificando lo que él mismo consideraría *errores* y *cegueras* del pasado (el culto al dolor, la mórbida autocomplacencia melancólica, su ofuscado divorcio con el mundo, su militante extrañamiento) ayudándose de una epistemología procedente en gran medida de Ortega y Gasset que dio solidez metafísica y proyección política a su innata pulsión ética. Frente al yo enlutado y solitario, exiliado en su jardín nocturno, fue desarrollando una nueva actitud personal ante el mundo más cordial, alegre y conciliadora, transformación íntima ésta que incluyó un replanteamiento de la palabra espíritu y que tuvo en Zenobia Camprubí un estímulo y una de sus orientaciones. El mar al que se entrega Juan Ramón en el *Diario* hace las veces, entre otras cosas, de simbólica agua bautismal para este yo que —y esto es fundamental— no es tanto *un* yo nuevo como *el* yo verdadero, redescubierto con júbilo tras años —repito intencionadamente la fórmula— de *errores* y *cegueras*. ¿Qué es lo distinto en este Juan Ramón renacido o recuperado? Sobre todo, su disposición a la alegría solar y su atenta mirada al exterior de lo minúsculo y cotidiano a lo majestuoso o esencial, de lo natural a lo mecánico, técnico o artificial. El antiguo poeta melancólico desligado del mundo es en el *Diario* una sombra, pesadilla o nube del pasado que amenaza con su presencia, sombra y amenaza que el nuevo poeta es capaz de disipar: "Un momento volvemos a lo otro / —vuelvo a lo otro—, al sueño, al no nacer —¡qué lejos! / y tornamos —y torno— a esto, / solos —solo..."[6]. En el libro Zenobia cifra uno de sus grandes descubrimientos: el amor. Este no es ya solamente pasión erótica, sino que a todo el poemario lo guía la comprensión del amor como disposición, actitud y voluntad de comunicación ("mano dispuesta", "voluntad indecible", "mirar abierto" lo define en "Sol en el camarote"[7]) o incluso de unión y hasta comunión, de mágico *religare*, sorprendente fuente de felicidad y plenitud ("No sé si el mar es, hoy / —adornado su azul de innumerables / espumas—, / mi corazón; si mi corazón, hoy / adornada su grana de incontables/espumas—,

[5] Juan Ramón Jiménez, "Recuerdo a José Ortega y Gasset", *La corriente infinita*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, p. 157. Énfasis mío.

[6] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 118.

[7] *Ibid.*, p. 135.

/ es el mar"[8]). Con esa mirada *amorosa* al mundo que también reclamara Ortega y Gasset como base de una filosofía con arraigo en la Vida, Juan Ramón resolvía el mayor escollo que hasta ese momento había encontrado en la formulación de su ética: su dolor espiritual, su inadaptación, su inhabilitante sufrimiento ("río *inútil*" llama al dolor en "Sol en el camarote"[9]), para el que en su juventud había buscado un sentido o una pertenencia —es más: orgullosa pertenencia— en la mitología decadentista del ensimismado artista doliente.

Frente al sufrimiento y la enajenación, la celebración de la vida aparece en el *Diario* como un deber moral que no anula la cualidad aristocrática que el modernismo concedió al artista —ver más allá, percibir la armonía del mundo, su sentido esencial, su norma verdadera— pero la dota de una dimensión ética profunda. He aquí la gran metamorfosis, el "re-nacer" juanramoniano: esa cualidad no es la pesada carga que hizo del poeta modernista un alienado y un mártir sino un don que cultivar con gratitud y gozo y poner al servicio del mundo, cuya verdad, oculta bajo los *errores* y *cegueras* de la sociedad moderna, se abre sorprendentemente nueva al nuevo Juan Ramón como vía de redención. Hasta lo que le desagrada —el barco ruidoso y sucio rasgando el mar y usurpando el lugar de Venus[10]; los efectos en Nueva York del triunfo de los valores modernos: el materialismo, el mercantilismo, el capitalismo— es observado y recorrido en el *Diario* por el poeta, que acepta que esa es, como había dicho Ortega y Gasset, su irrenunciable circunstancia como hombre de su tiempo y se apresta, como también sugería el filósofo, a conocer al enemigo. En la tercera parte del libro, un Juan Ramón atento y hasta analítico reconoce en Nueva York el exponente del mundo desespiritualizado que vendrá y sin renegar de esa su circunstancia se interna por sus galerías, denuncia su sinsentido y se reafirma en su sitio —el del poeta y el espíritu— desde una ética ya extraordinariamente firme. Ni vencido ni excluido, ni mártir ni *outsider*, este nuevo poeta identifica la errabunda norma de su tiempo y la mira de frente, y desde esa toma de conciencia pone en marcha su misión: persigue y enseña las huellas del espíritu en la megalópolis tecnológica y enajenada —la rosa en el metro devolviendo al mundo su verdad

[8] *Ibid.*, p. 259.

[9] *Ibid.*, p. 134. Énfasis mío.

[10] Cuando todo parece anunciar el simbólico nacimiento de Venus ("¡Va a nacer también aquí y ahora! Vedlo. Nácares líquidos"), un trasatlántico rompe la escena: "¡Da ganas de llorar que el barco, ¡el oso ese!, pese así, negro y sucio, sobre el agua, esa espalda de ternura! ¡A ver! ¡Que quiten de aquí el barco, que va a nacer Venus! –¿Y dónde lo ponemos? ¿Y dónde lo ponemos?" ("Venus", *ibid.*, p. 129).

olvidada[11]—, recluta soldados para su causa y peregrina a los santuarios olvidados del espíritu —las casas de Poe, Whitman, Emily Dickinson— santuarios que están ahí, aunque nadie los reconozca, y que el poeta rehabilita como faros de orientación a través de sus versos. La "máquina", como la llamará un año después su correligionario Pedro Henríquez Ureña[12], disgusta a Juan Ramón pero no lo enajena porque, como diría más tarde Ortega y Gasset, "nuestro ser consiste [...] en *tener que estar* en la circunstancia"[13]. Esta aceptación (que no hay que confundir ni con resignación, ni con rendición, ni con pasatismo) le permite una contemplación dual de la realidad de la que derivar un diagnóstico

[11] En la famosa prosa "La negra y la rosa": "Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos; [...] y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca..." (*Ibid.*, p. 176).

[12] En el emblemático ensayo "El espíritu y las máquinas", publicado por primera vez en octubre de 1917 en *El Gráfico* de Nueva York, ciudad en la que el dominicano y el moguereño se conocieron e iniciaron una amistad cómplice que solo se interrumpió con la muerte de Henríquez Ureña en 1946. Con "las máquinas" Ureña sincretizaba el mundo moderno, tecnificado y materialista, y reflexionaba sobre su relación con el amenazado "espíritu", un valor que pugnaba por sobrevivir a la entronización del progreso. Sobre esta relación y la extraordinaria sintonía intelectual de ambos en estos años véase Rosa García Gutiérrez, "Simpatías y confluencias: Juan Ramón Jiménez y Pedro Henríquez Ureña en tiempos de *Platero*", en Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Cien años de Platero y yo* (1914-2014), Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2017, pp. 331-351.

[13] José Ortega y Gasset, *Principios de metafísica según la razón vital*, en *Obras Completas*, vol. VIII, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2004-2010, p. 631. El énfasis es mío. En su "Introducción" a *Meditaciones del Quijote* (1914), leído por Juan Ramón con tanta atención, Julián Marías explica que este concepto de "circunstancia" que Ortega formularía en *Principios de metafísica*, donde se localiza la emblemática fórmula "Yo soy yo y mi circunstancia" estructuraba ya el libro de 1914, donde se habla con claridad de la necesidad de "salir de sí", de observar "las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor". La intención de meditar sobre el *Quijote*, continúa Marías, no obedecía a "capricho", "placer", "curiosidad" o "el simple deseo de conocer"; se trataba "de *saber a qué atenerse*" ("Introducción" a José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 23. Énfasis del autor). Ese "*a qué atenerse*" era la realidad española, que para Ortega había quedado representada y condensada en el libro de Cervantes. Este principio orteguiano de afrontar y conocer la realidad histórica y definirse desde ella, caló profundamente en el Juan Ramón que en 1912 regresó a Madrid tras su retiro moguereño, y sigue vigente en el *Diario*, donde la realidad sobre la que meditar para saber *a qué atenerse* va más allá de España y busca identificar el momento histórico de la modernidad occidental que Juan Ramón sintió como su presente. No tardaría, con todo, en distanciarse de Ortega en su manera de definirse como poeta desde y contra esa circunstancia —esa "realidad visible"— ante la que en 1916 no quiso cerrar los ojos.

para su tiempo: un mundo, una humanidad enajenada de sí, como él mismo fuera un exiliado de sí mismo y un enajenado de su verdad, necesitada de restitución. La dimensión espiritual del *Diario*, su papel en la ética y la política juanramoniana, se hace así evidente.

Apenas hay definiciones en la teoría literaria del diario espiritual, tal vez por no ser habitual en la tradición occidental, pero el *Diario de un poeta recién casado* tiene mucho de este género que puede entenderse como cartografía de un proceso íntimo progresivo, con frecuencia metaforizado a través de un viaje exterior, que sí abunda en las tradiciones orientales. Hablar de diario espiritual en 1917 conduce además a la incógnita, a la rareza o incluso al anacronismo de la palabra "espíritu" en esa fecha ya casi conquistada por los ismos, con su pasado monopolizado en el ámbito hispánico por el cristianismo, su presente de desprecio y banalización por parte de la herencia positivista, y un futuro inminente marcado por el escepticismo que, en poco tiempo, se sobrepuso como sustancia de las nuevas formas artísticas tras el acelerado entusiasmo inicial de los ismos. Sin embargo, resemantizada por el krausismo, que vio en el decaimiento de las religiones y de sus dioses la oportunidad de una espiritualidad más profunda, fue una palabra fundamental en cierta élite cultural —no solo española— del periodo de entreguerras. Perdido el monopolio de lo espiritual por parte de las religiones históricas, en Occidente se desarrollaron diversas formas de resistencia a la entronización de la ciencia, el materialismo y el relativismo modernos, formas intelectualizadas, panteístas, humanistas, místicas y pseudomísticas, que no pocas veces remiten a una espiritualidad laica, a una religión sin religión o, como el propio Juan Ramón formularía más adelante, "sin dios necesario"[14]. En contextos secularizados, la necesidad vital de cultivar bajo nuevas fórmulas no religiosas lo que Marià Corbí llama "la dimensión absoluta de la existencia"[15] e integrar al pensamiento moderno la atención a la realidad trascendente se concretó en formulaciones éticas o filosóficas de lo espiritual, pero también en la relectura, con otros ojos, de las tradiciones religiosas, especialmente orientales: sobre todo el hinduismo y el budismo, que no excluye la idea de la divinidad pero tampoco la necesita y que, como explica Martín Velasco, encuentra precisamente en esa no certidumbre y en esa no necesidad "la forma más radical de preservar la condición

[14] "El poeta es un místico sin dios necesario", dice Juan Ramón en "Poesía y literatura", en *Conferencias*. *II*, Madrid, Visor, 2010, p. 98.

[15] Marià Corbí, *Hacia una espiritualidad laica, sin creencias, sin religiones, sin dioses*, Barcelona, Herder, 2007, p. 11.

misteriosa de lo último, lo supremo, a lo que toda religión apunta"[16]. En todo caso, frente al patrón vanguardista, Juan Ramón perteneció a ese ambiente de rehabilitación (al margen de Iglesias y dogmas institucionales) del espíritu, palabra que recorre su obra desde el inicio, pero no cristaliza satisfactoriamente para el poeta hasta el *Diario*, donde estética, ética y política encajan en un exultante proyecto de realización personal con la palabra espíritu como centro.

Las tres facetas de la vida humana —lo público, lo privado, lo íntimo— se simultanean en el *Diario* con asombrosa correspondencia. Si en el diseño de la primera fue clave Ortega y Gasset, y en el de la segunda Zenobia Camprubí, en la tercera, que apela a la relación del yo consigo mismo, emerge el hombre Juan Ramón que llevaba dos décadas buscándose[17]. A eso se refiere cuando dice que el *Diario* se lo trajo "mi largo recorrido interior" y que "era el libro en que yo soñaba cuando escribía *Ninfeas*; era yo mismo en lo mismo que yo quería"[18]. En esa búsqueda de sí mismo, en esa relación intrapersonal o intradiálogo, en esa autonarración y autointerpretación de las que habla Aranguren, en ese viaje que no solo fue poético y que tuvo mucho de utilización del lenguaje como espejo mediante el cual el hombre Juan Ramón hizo autoexamen en busca de su realización personal, llama la atención la existencia de analogías profundas con la espiritualidad oriental, en particular con

[16] Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico*, Madrid, Trotta, 1999, p. 161. Citado por Javier Andrés García Castro, *Psicopatología y Espiritualidad en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2017. Disponible en: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/52940/1/Javier%20Andr%C3%A9s%20Garc%C3%ADa%20Castro%20Tesis%20Doctoral.pdf.

[17] En su trabajo sobre el diario íntimo, Manuel Hierro apela a las definiciones de intimidad formuladas por José Luis Aranguren y Carlos Castilla del Pino, muy útiles para entender la dimensión espiritual en el *Diario de un poeta recién casado* y la importancia de los desdoblamientos del yo para su enunciación: si Aranguren define "la intimidad como la relación intrapersonal o intradiálogo, 're-flexión' sobre los propios sentimientos y conciencia, 'autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y subjetividad'" (Manuel Hierro, "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", *Mediatika*, 7 (1999), p. 121), Castilla del Pino entiende la "actuación íntima" como "un pacto consigo mismo: entre un yo y el sujeto" que, añade Hierro, a veces "pugna por exteriorizarse en diversos ámbitos" como la literatura. Así, el diario íntimo —que también es, además de otras cosas, el libro de Juan Ramón— obliga a ubicar ese intradiálogo en lo externo cotidiano, de modo que "circunstanciado por sus vivencias y mediante la escritura íntima, el diarista se construye una imagen de sí" (*ibid.*, p. 122). Y añade Hierro: "en este sentido, el diario íntimo se convierte en una suerte de espejo que, dependiendo de cada diarista, lo desvela y confronta con el sujeto que es y actúa en público" (*ibid.*, p. 122).

[18] Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España e Hispanoamérica", *op. cit*., p. 174.

cierto hinduismo y sobre todo con el budismo. La más clara es la que tiene que ver con la gran novedad del *Diario* frente al Juan Ramón anterior: la celebración del sol y la alegría, la mirada amorosa al mundo, el rechazo de la tristeza y la voluntad de superación del dolor. De hecho, lo que en el libro hay de diario íntimo convertido en diario espiritual —de inserción del yo "circunstanciado", según el citado adjetivo de Hierro, en una dimensión trascendente capaz de darle sentido—, parte de la toma de conciencia del sufrimiento como síntoma de enajenación e inautenticidad. En esa propuesta de superación del dolor como manifestación de elevación ética y espiritual que vertebra el *Diario*, la correspondencia con la doctrina del Buda, nacida de una reflexión profunda sobre la existencia del sufrimiento, parece clara. De ahí surge la primera Verdad budista: la interpretación del sufrimiento como enfermedad o *dukkha* provocada por el alejamiento del ser humano de su esencia en favor de su *ego* —su yo ilusorio—, de ahí su inutilidad, su esterilidad de cara a la sociedad e incluso y, sobre todo, su no eticidad. Son los "males" infantiles que recuerda Juan Ramón en "Sol en el camarote", ese ya citado "¡Río inútil, dolor, cómo corriste" con que identifica su pasado; la "desesperanza muerta en tedio, / que nada da y nada espera" ("Hastío"[19]); o la directa identificación de su pasado melancólico como enfermedad en "Convalecencia", uno de los últimos poemas de *Estío*, un libro que tiene mucho de balance, distanciamiento y despedida antes de la aventura del *Diario*. Pero hay más equivalencias con la espiritualidad oriental: la concepción del espíritu como conciencia[20]; la clara distinción entre yo y *ego* (el *ego* como enajenación del hombre de su verdadero ser y fuente de dolor y extrañamiento) que determina el diálogo de Juan Ramón consigo mismo y la otrificación del antiguo yo; o la idea de que el descubrimiento de la Esencia absoluta solo se produce en el encuentro con la propia esencia: a diferencia de la mística occidental, la espiritualidad de Juan Ramón en el *Diario* —y mucho más en *Dios deseado y deseante*— no reproduce el éxtasis unitivo del hombre en su peregrinar hacia dios sino un acto de comunión o *religare* del yo con el todo. Es la revelación de lo eterno en lo Uno, que se hace presente en la toma de conciencia de la comunicación intrínseca del yo con el todo, una comun(icac)ión olvidada por el fragmentado hombre moderno.

Conceptos del hinduismo como *Brahman* y *atman* ayudan a comprender los complejos y sutiles desdoblamientos del yo en el *Diario* y su

[19] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 138.

[20] "Mi Dios, digo, la divinidad en que yo creo, lo divino, es para mí la conciencia, mi conciencia", formulará más tarde Juan Ramón (*Ideolojía. 1897-1957. Metamorfosis IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 661).

tránsito de diario íntimo a espiritual: si *Brahman* es lo Absoluto o lo Inmanente (en el budismo 'la verdad', 'la plena realidad'), *atman* es, frente al *ego*, el yo profundo, el que toma conciencia de su comunicación *con*, el religado a *Brahman*: la realización del espíritu en la materia, de lo eterno en la historia, de lo invisible en lo visible, según la terminología que Juan Ramón incorporará a su poética. También hay una vinculación entre la sucesión diferenciada de días cambiantes —el género mismo del diario— que elige el poeta para poner a prueba su nuevo yo y el concepto búdico de *santosha* o contentamiento, que no es resignación sino aceptación: admisión, no negación de la impermanencia o mutabilidad que hace de la realización espiritual un camino, un viaje, un dinamismo: "hemos venido al mundo para aceptarlo, no simplemente para conocerlo"[21], escribe Rabindranath Tagore, un conocimiento desde el que la impermanencia no solo no niega la idea de eternidad sino que *es* la eternidad o, al menos, su verdad y su norma. O la identificación entre espíritu, verdad y conciencia: el yo esencial es penetración en la Verdad, fuente de sentido, plenitud o felicidad; y el conocimiento un despertar del mundo de las ilusiones, del sueño, ("¡Alma mía / salida ahora de tu sueño, nueva / [...] ¡cuánto tiempo / náufrago de la luna!"[22]), del falso e ilusorio ego, una curación o sanación del mal de la ignorancia que engendra dolor.

¿Incorporó Juan Ramón esas ideas de manera directa? Varios estudiosos de *Dios deseado y deseante* han señalado el "sabor oriental"[23] de ese libro y sugerido no desdeñar el papel capital del hinduismo en la

[21] La frase es de *Mis recuerdos* de Rabindranath Tagore, quien fue, como se sabe, la principal fuente de acceso de Juan Ramón a la espiritualidad oriental. La recoge Arturo Ramoneda en su prólogo a la reedición de la traducción de los Jiménez de *Pájaros perdidos* (Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 27), que se publicó por primera vez en Madrid en 1917. La idea de la frase, que coincide con la propuesta orteguiana de conocer la circunstancia para saber "a qué atenerse", condensa el espíritu de ese libro de aforismos que, hasta en su génesis, tantos paralelismos guarda con el Juan Ramón que re-nace en el *Diario*: Tagore comenzó a escribir sus aforismos en el verano de 1916, tras una crisis personal que lo impulsó a reforzar sus convicciones, durante sus desplazamientos en barco a Japón y a Estados Unidos para impartir una serie de conferencias (*ibid.*, p. 23).

[22] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 111.

[23] Ceferino Santos Escudero, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en Dios deseado y deseante*, Madrid, Gredos, 1975, p. 50. Al trabajo capital de Santos Escudero hay que sumar, entre otros: M. Alí Herrera, *Juan Ramón Jiménez en la mar. Hinduismo y sufismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Málaga, Rauda Ediciones, 2012, o más específicamente sobre la huella tagorina, Alfonso Alegre Heitzmann, "Rabindranaz Tagor y los 'Hados orientales' en Juan Ramón Jiménez", *Turia. Revista cultural*, 77-78 (2006), pp. 225-233.

evolución del pensamiento del poeta[24], pero no se ha rastreado su posible huella en el *Diario* y en el fruto de esa metamorfosis en *Piedra y cielo*, *Eternidades*, *La realidad invisible* o *Belleza*. Sabemos que con Juan Ramón es arriesgado establecer fuentes o influencias y es preferible hablar de asimilaciones, equivalencias o analogías, pero no hay que descartar que leyera de manera productiva textos de o sobre filosofía budista o hinduista. Mi impresión es que en torno a la escritura del *Diario de un poeta reciencasado* hubo una compenetración importante y hasta decisiva de Juan Ramón con algunas fórmulas de la espiritualidad oriental que confluyeron con las suyas e incorporó a su personalísima manera, como si internarse en esas cosmovisiones e intuiciones afines le hubiera servido de refuerzo y estímulo para robustecer la suya.

En su imprescindible *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en Dios deseado y deseante*, Santos Escudero deriva con razón de Tagore la huella del hinduismo en los últimos libros juanramonianos, pero puede rastrearse la simiente de Oriente más atrás y ampliarse su espectro, dando cabida a otras corrientes como, especialmente, el budismo. A comienzos del siglo XX la visión general en España sobre el budismo era la distorsionada y negativa de Menéndez Pelayo, que en sus *Heterodoxos españoles* define a los "brahmanes o gimnosofistas de la India", a los "yoguis o discípulos de Patanjali" y a los budistas como "buscadores del nirvana" que no es sino "muerte y aniquilación absoluta de la conciencia individual"[25], además de herejía y degeneración de la mística cristiana, para él, la verdadera. Esa visión estuvo determinada por su negativa consideración de Schopenhauer que, aunque introdujo el budismo en la filosofía europea, provocó el erróneo estereotipo del "pesimismo búdico", y de hecho, Menéndez Pelayo coloca en la misma genealogía "el nirvana búdico, la filosofía de la aniquilación y de la muerte... el nihilismo... el quietismo... los modernos pesimistas y filósofos de lo inconsciente", misticismo "enfermizo", "egoísta" e "inerte" frente al "viril", "enérgico" y "robusto" misticismo español[26]. También influyó en Menéndez Pelayo su desprecio por la Teosofía y su budismo esotérico, igualmente ridiculizado por Juan Valera en *Morsamor*[27]. Pero con quien se

[24] Jean Louis Schonberg, *Juan Ramón Jiménez ou le Chant d'Orphée*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1961, p. 151.

[25] Citado por Francisco Díez de Velasco, "La *Historia de los heterodoxos*, Menéndez Pelayo y la historia de las religiones (con un *ex cursus* sobre el Budismo)", en Ramón Teja y Silvia Acerbi (eds.), *Menéndez Pelayo en su centenario: Historia de los Heterodoxos españoles*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012, pp. 71-72.

[26] *Ibid.*, p. 62.

[27] *Cfr.* Francisco Díez de Velasco, *El budismo en España. Historia, visibilización e im-*

cebó en su desprecio de cualquier forma de espiritualidad alternativa a la ortodoxia cristiana fue con Fernando de Castro, el franciscano que, tras una profunda crisis religiosa, descubrió el budismo y lo incorporó a su formulación de la espiritualidad, y acabó siendo con su amigo personal Julián Sanz del Río figura clave en la génesis del krausismo en España. Para Menéndez Pelayo el budismo habría influido nefastamente en el krausismo, lo que corrobora en positivo Díez de Velasco que afirma que solo una élite enmarcada en torno a la Institución Libre de Enseñanza supo acercarse a los cánones búdicos no solo con simpatía y aprovechamiento, sino también con rigor[28].

Fuera de España, en Francia, Alemania e Inglaterra, el legado filosófico oriental empezó a incorporarse con un cuerpo sistemático académico en el siglo XIX, en paralelo al orientalismo exotista en las artes. Para ello resultó clave el descubrimiento del sánscrito y la fundación de Cátedras para su estudio, que prestigiaron a aquellas escrituras que, más lejos aún en el tiempo y espacio que el hebreo, daban cuerpo al ideal de Édouard Schuré en *Les Grands Initiés* (1889) de una "metarreligión primordial y prehistórica fragmentada luego en las religiones históricas"[29], la prueba antropológica de la naturaleza espiritual del hombre. A comienzos del siglo XX en ámbitos cultos restringidos se apreciaba la finura filosófica del hinduismo o de la ética budista y se defendía su carácter no nihilista. En España, el teósofo Rafael Urbano (que había editado en 1906 la *Guía espiritual* del místico barroco Miguel de Molinos, otra de las bestias negras de Menéndez Pelayo), tradujo en 1908 el clásico budista *Dhammapada* y en 1915 un título fundamental en la difusión del budismo, *El evangelio de Buda* de Paul Carus, erudito, comparatista y estudioso del budismo, libro que está en la biblioteca del poeta en la Casa-Museo de Moguer[30].

---

plantación, Madrid, Akal, 2013. pp. 31-36. Frente a la caricatura de Valera, muy inspirada en el influjo más bien exótico de Madame Blavatski en la literatura finisecular, Díez de Velasco aclara que en la Sociedad Teosófica hubo estudiosos rigurosos del budismo como Henry Olcott, su fundador y primer presidente, que acudió a fuentes originales y realizó estudios con autoridades del budismo en Asia (*ibid.*, p. 35). Olcott fue autor del *Catecismo budista* (1881), título fundamental en la difusión del budismo en Occidente (véase José Ricardo Chaves, "La vida de Buda en lengua castellana (1890-1920)", *Acta poética*, 33.2, julio-diciembre de 2012, p. 82).

[28] Francisco Díez de Velasco, *El budismo en España. Historia, visibilización e implantación, op. cit.*, p. 38.

[29] Ricardo Chaves, art. cit., p. 89.

[30] Quiero agradecer aquí al personal del Centro de Estudios Juanramonianos (Casa-Museo Zenobia Juan Ramón Jiménez de Moguer), y en especial a Rocío Bejarano, su disponibilidad, ayuda y afecto a la hora de consultar este y otros libros que se mencio-

Otros libros budistas e hinduistas editados en fechas cercanas al *Diario* pueden consultarse en la biblioteca de Juan Ramón, la mayoría en francés o en inglés y vinculados a círculos de estudio y traducción de las tradiciones culturales y espirituales orientales: *Les paroles du Bouddha* de Pierre Salet (Paris, Payot, 1920); *Art et anatomie hindous* de Tagore (Bossard, Paris,1921), con prefacio de Victor Goloubew y traducción de Andrée Karpelès, cuyo nombre se repite como ilustradora en varias obras editadas en París en torno al budismo y el hinduismo que tuvieron como núcleo de irradiación un grupo de intelectuales y eruditos vinculados al *Musée national des Arts asiatiques-Guimet* o *Musée Guimet* de Paris[31]; o *Fables chinoises. Du IIIe au VIIIe siècle de notre* ère (d'origine hindou*e)*, traducidas por Édouard Chavannes, versificadas por Mme. Édouard Chavannes, y "ornées de 46 dessins par Andrée Karpelès" (Paris, Bossard, 1921), en cuyo interior se lee: "Pour illustrer ce volume, Mademoiselle Andrée Karpelès s'est inspiré principalement des estampages rapportés de Chine par Édouard Chavannes", *estampages* que acabaron integrando una de las colecciones del Musée Guimet[32]. También editados por la parisina Bossard, Juan Ramón se hizo con *Contes et légendes du Boudhisme chinois* (1921), IV volumen de la serie "Les classiques de l'Orient", "collection publiée sous le patronage de l'association française des amis de l'orient et la direction de Víctor Goloubew"[33]. Son, nuevamente, traducciones de Édouard Chavannes. El volumen incluye el agradecimiento de su esposa a quienes, en recuerdo de la memoria de su marido, fallecido en 1918, habían homenajeado sus trabajos en y

narán a continuación, pertenecientes a la biblioteca del poeta que custodia con mimo la Casa-Museo.

[31] Aunque su primera localización fue Lyon, desde 1885 el Musée Guimet está ubicado en Paris. Lo fundó en 1879 Émile Étienne Guimet, hombre muy adinerado y aficionado a los viajes exóticos y de cultura al que el Ministerio de Instrucción Pública encargó el estudio de las religiones orientales. De sus expediciones fueron surgiendo las importantes colecciones de arte oriental que alberga el museo, completadas por otras realizadas por miembros del círculo que se formó a su alrededor. Hoy sigue siendo una de las principales muestras de arte asiático del mundo occidental. Una de sus joyas es el Panteón Budista.

[32] Édouard Chavannes fue uno de los mayores expertos en las religiones orientales del periodo de entresiglos, especialmente en budismo y en taoísmo, sinólogo, arqueólogo, profesor de chino y miembro de esa élite intelectual en torno al Museo, que dio a una de sus salas su nombre.

[33] Goloubew, procedente de la aristocracia imperial rusa, fue otro miembro, con Sylvain Lévy y Chavannes, del círculo de orientalistas eruditos al que estamos haciendo referencia. El material fotográfico que trajo de sus expediciones a la India se conserva en el museo Guimet. Fue profesor de arte oriental en La Sorbonne y un experto reconocido en la historia del budismo.

sobre China y su importante labor en el museo. Lleva "Préface et Vocabulaire" de Sylvain Lévy, profesor de chino en el Collège de France y "Bois dessinés et gravés par Andrée Karpelès". Está firmado, con letra de Juan Ramón y tinta negra: "Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Madrid, 1921". Otros títulos orientales de procedencia francesa localizados en la biblioteca del poeta son *La religion des chinois* de Marcel Granet (Paris, Gauthier-Villards et Cie éditeurs, 1922), profesor en l'École des Hautes Études de la Sorbonne, que dedica el último capítulo al taoísmo y al budismo. Y *Les contes Galants de la Chine* de George Soulié de Morant (Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1921). Son cuentos literarios, pero Soulié de Morant, diplomático en China, ya había publicado otras obras sobre literatura, filosofía e historia china y escribía sobre literatura china en el *Mercure de France*.

En Nueva York, Juan Ramón compró el volumen antológico *Kalidasa. Translations of Shakuntala and Other Works* (London, J.M. Dent and Sons, Ltd.; New York, E.P. Dutton and Co) en versión de Arthur W Ryder, según dejó anotado en el interior del libro. Ryder era entonces profesor en la Universidad de California y redactó un extenso prólogo, serio y erudito, para acompañar su selección y traducción del poeta hindú, que fue una de las devociones de Tagore. Es probable que también se hiciera en Estados Unidos con *Yang Chu's Garden of Pleasure* (London, John Murray, Albermale Street W, 1912), traducido del chino por el doctor Anton Fotke, y con introducción de Hugh Cranmer-Byng, volumen que forma parte de la colección "The Wisdom of the East Series" que, según se lee en la contracubierta, "has a definitive object. It is, by means of the best Oriental literature —its wisdom, philosophy, poetry and ideals— to bring together West and East in a spirit of mutual sympathy, goodwill, and understanding. From India, China, Japan, Persia, Arabia, Palestine, and Egypt have these words of wisdom been gathered". Ya en Madrid, según dejó anotado Juan Ramón en el ejemplar, los Jiménez compraron *More translations from the Chinese* (London, George Allen and Unwin Ltd., Ruskin House) del orientalista y sinólogo Arthur Waley, estudioso del *Tao Te King* y de Confucio. Con Ezra Pound, que fue secretario de Yeats, que prologó, como se sabe, *Gitanjali*, Waley publicó traducciones de poesía china que tuvieron bastante difusión. Anoto solo aquí, sin entrar en los detalles que requeriría esta red de correspondencias que acaba meciendo a Juan Ramón, Pound y Yeats en el mismo mar oriental, que Pound también introdujo algunos poemas de *Gitanjali* que se publicaron en *Poetry*.

Más libros orientales próximos en el tiempo al *Diario* y a los poemarios posteriores pueden localizarse en la biblioteca del poeta que se conserva en Moguer, pero bastan estos títulos para concluir que Juan Ramón se acercó con criterio a la espiritualidad oriental, lo que lo sitúa

al hilo de esas élites refinadas que hicieron aproximaciones fiables y sustanciosas al budismo, el taoísmo o el hinduismo y difundieron sus textos sagrados o su literatura. No cabe desarrollar aquí la repercusión literaria de esto, pero sí apuntarla y recordar que el Imaginismo, con el que el Juan Ramón del *Diario* tanta afinidad encontró, asumió el credo estético orientalista explícitamente: "se trataba de sustituir la dicción y la temática heredadas del siglo anterior por puro verso libre, por los tanka y haikai japoneses [...] por poemas a la manera sacra de los hebreos [...] con absoluta precisión formal y sin verborrea"[34]. Como Juan Ramón, también Pound y Yeats, también Rilke o Gide ponderaron las cualidades estéticas de la poesía tagorina.

Con todo, Tagore fue el centro del paisaje oriental de Juan Ramón en la época inaugurada por el *Diario*. En España, antes de las traducciones de los Jiménez y de la concesión del Nobel a Tagore, Pérez de Ayala había traducido fragmentos de *Gitanjali,* que leyó en Estados Unidos adonde había viajado para casarse, y había escrito un artículo que Juan Ramón tuvo que leer, relacionando a Tagore con "la vieja sabiduría búdica"; con el prólogo de Yeats a Tagore como guía, escribe Pérez de Ayala:

> ¿Qué es la poesía sino un sendero orillado de espinas y rosas con rumbo a la santidad? La santidad es la aptitud del ánimo para descubrir a Dios en la hermosura del mundo visible. La santidad lleva consigo aparejada la inocencia, que purifica los ojos con que hemos de mirar, si hemos de ver [...] En todo gran poeta hay un santo en germen o un santo frustrado. Todos los grandes poetas comienzan amando mucho a las mujeres y a la Naturaleza y terminan amando mucho a Dios[35].

Luego, la historia de Zenobia y Juan Ramón con Tagore es conocida, pero lo importante para nuestros propósitos es que transcurre paralela al *Platero* final, a *Estío* y al *Diario* (que son la despedida del pasado, el anuncio de la metamorfosis y su realización) y a los poemarios deudores de la solución espiritual final que estamos describiendo: *Eternidades*, *Piedra y Cielo*, *La realidad invisible* y *Belleza*. En 1912 aparece *Gitanjali* en Inglaterra con el aval de Yeats; en 1913 llegan el Nobel, el éxito y la difu-

[34] Agustín Coletes Blanco, "Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España", *Archivum*, 48-49 (1998-1999), p. 152. La cita interna traduce las palabras de F.S. Flint en su "Historia del Imaginismo" publicada en *The Egoist* en 1915.

[35] Citado en *Ibid.*, p. 164.

sión; y en octubre de ese mismo año Zenobia hace su propuesta a Juan Ramón, dando comienzo el intenso trabajo de traducción y difusión de la obra de Tagore por parte de la pareja, que se extiende hasta 1922.

En plena efervescencia de las vanguardias en Europa, este compromiso de Juan Ramón con una obra como la de Tagore, que no fue ni ingenua ni extemporánea, no pudo ser un capricho accesorio o exotista. Tagore, muy consciente de su tiempo histórico, había actualizado el pensamiento filosófico-religioso de los *Upanishads*, los textos sagrados de los sabios que en el siglo IV antes de Cristo se apartaron del hinduismo oficial para proponer "una concepción de lo eterno desde lo humano, de comunión del alma humana con el alma universal"[36] como vía de realización personal y vida genuina frente a la inautenticidad, en una línea antirritualista y antipoliteísta similar al budismo, que le fue contemporáneo. El Tagore que alcanzó prestigio en Occidente era poeta, pero también reformador social y educador heterodoxo, contrario a la cultura académica o libresca, creador de un modelo educativo que había intentado llevar a la práctica en el mítico *ashram* o escuela de Santiniketan —en la que se formó Andrée Karpelès, la ilustradora del círculo del Musée Guimet— donde se practicaba el conocimiento vivo de los seres y las cosas desde la fe en la natural facultad humana para adquirir sabiduría mediante la observación directa de la naturaleza, un ideal no ajeno al proyecto de formación krausista. Tagore no renunciaba a los logros de la ciencia y la técnica si se sometían a la orientación del espíritu, discurso éste que Juan Ramón abordó en su análisis de la 'circunstancia' cifrada en Nueva York y retomó en sus conferencias del exilio. Y aunque había preconizado el diálogo entre Oriente y Occidente, en 1917, tras un decepcionante viaje a los Estados Unidos, se reafirmaba en la superioridad moral de la civilización preindustrial sobre la cultura mecanizada moderna y la civilización materialista occidental, cada vez más alejada del espíritu.

Aunque posee valor estético intrínseco, la poesía de Tagore no se entiende sin la concepción brahmánica de dios: "en cuanto Ser Absoluto, inmutable, sin determinaciones ni forma es *Brahman*; [...]; en cuanto que aparece como el Yo supremo y la conciencia más profunda del hombre es *atman*"[37]. El Dios de Tagore está dentro y fuera de él, la realidad suprema está en el interior del hombre pero también en lo exterior —en la materia, en lo visible—, una dualidad clave, central en el *Diario*,

[36] Sol Argüello Scriba, "Rabindranath Tagore y sus ideales sobre la educación", *Revista Educación*, 28.2 (2004), p. 81.

[37] Ceferino Santos Escudero, "Presencia del pensamiento hindú en el último Juan Ramón Jiménez", *Razón y Fe*, 182 (diciembre, 1970), p. 489.

que alumbra algunos de sus aparentes galimatías poéticos y que Juan Ramón no abandonaría jamás: "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", escribirá mucho después en el fundamental "Prólogo" a *Animal de fondo*[38]. "Se mueve y no se mueve. Está en lo distante y en lo inmediato. Está dentro de todo y está fuera de todo"[39], se lee en los *Upanishads*, como el mar, el cielo, el sol juanramonianos, como el poeta mismo en su constante dinamismo, en su permanente impermanencia reforzada por el transcurrir de los días cambiantes, con sus diferentes fechas y realidades, siempre otro y siempre el mismo. Porque la idea tagorina de lo infinito, como lo eterno juanramoniano, no es una renuncia a lo finito, a lo fenomenológico, antes bien, una invitación a descubrir lo infinito en lo finito, lo invisible en lo visible, lo inmanente en lo contingente.

La información que proporciona *Monumento de amor* sobre el hermanamiento espiritual de Juan Ramón con Tagore, con la complicidad esencial de Zenobia, es valiosísima: es Zenobia la que dice a Juan Ramón que tiene "mucho interés" en que la ayude con Tagore, como si supiera que podría ser un antídoto eficaz contra su amargura, su *dukkha*, su sufrimiento[40]. Su familiaridad con el pensamiento oriental cuando conoció a Juan Ramón parece clara: encabeza una carta al poeta de marzo de 1914 con el epígrafe explicativo "resultado inevitable de mi roce con Confucio y los suyos"[41], mientras en otra le dice que la literatura mística occidental es "desalentadora" y que no soporta la afectación de algunos escritores europeos, para añadir: "¡los chinos son otra cosa!"[42]. De lo que no hay duda es de que la traducción de veintidós libros de Tagore entre 1915 y 1922 no fue un acto de traducción sin más y de que Juan Ramón no se limitó a labores de pulido y mejora. Hay una simbiosis íntima que permite a Juan Ramón trabajar, a través de Tagore, en sí mismo. Así pareció verlo

[38] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Tusquets, 2019, p. 272.

[39] Citado en Ceferino Santos Escudero, "Presencia del pensamiento hindú en el último Juan Ramón Jiménez", art. cit., p. 491.

[40] Las cartas de Zenobia a Juan Ramón, al que se dirige en algunas ocasiones como "querido hermano Luna(tico)" no dejan de insistir en ello: no llore, no se aísle, cultive el contacto con los demás, con el exterior, le pide constantemente. "No haga más pose de rareza", "yo le voy a curar a usted de raíz, pero de raíz; sálgase de una vez de su cuarto tenebroso" (Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y Lira. Correspondencia 1913-1950*, ed. María Jesús Domínguez Sío, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017, p. 16.

[41] *Ibid.*, p. 95.

[42] *Ibid.*, p. 96.

Margarita Nelken en una reseña que Juan Ramón aprobó, pues la incluyó después en su proyectado libro *Vida*: la emoción de las traducciones y la de la poesía de Juan Ramón forman "una sola realidad"; "traducir solamente es obra vulgar; traducir con tanta devoción que la obra traducida, lejos de disminuirse, reciba una emoción nueva, es crear belleza [...]. La comprensión sola es fría; era necesario sentir completamente los mismos sentimientos de Rabindranath"[43]. En 1915, contento por la publicación de *La luna nueva*, Juan Ramón escribía a su amiga María Martos que "Tagore es un poeta realmente 'verdadero': ¡Qué lejos estas cosas de la mayoría de nuestros *amigos*"[44]. Todavía en 1921, en las notas que tomó para preparar la visita de Tagore a España, finalmente frustrada, escribió: "Es uno de los grandes poetas del mundo, con las cualidades y defectos de un místico oriental. En España ciertos necios han hecho una campaña que no iba precisamente contra Tagore. En todo caso, tenemos de nuestro lado la aristocracia estética de todas partes: Yeats, Gide..."[45]. La campaña vino, entre otros, de Emilia Pardo Bazán, que ese mismo año había atacado a Tagore previniendo de sus peligros y repitiendo el juicio de Menéndez Pelayo sobre los "prisioneros" del "nirvana beatificado" y la "filosofía pasiva de la vida" que amenazaba la 'viril' tradición católica española[46]. Tagore representaba una amenaza de la visión hegemónica de la realidad, una construcción epistemológica potencialmente subversiva que apuntaba al monopolio cristiano de lo divino.

Dos datos más muestran la perdurabilidad de la huella tagorina en Juan Ramón: que en 1931 se planteara revisar las traducciones de *Pájaros perdidos*, *La luna nueva* y *El jardinero*, como revisitaba sus propios poemas, dando a la imprenta nuevas versiones entre 1934 y 1935; y el poema en prosa que escribió al morir Tagore:

> Estando yo un día en la playa que yo sé, cojí con mi mano la espuma de una ola que me gustó, una como fresca ceniza de nácar, que se quedó en mi palma.

[43] Juan Ramón Jiménez, *Vida. Vol. I. Días de mi vida*, ed. Mercedes Juliá y María Ángeles Sanz Manzano, Valencia, Pre-textos, 2014, p. 456.

[44] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I. 1898-1916*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006, p. 515.

[45] Citado por Arturo Ramoneda, *op. cit*., pp. 37-38.

[46] Como explica Shyama Prasad, desde su ortodoxia católica, Pardo Bazán se sintió amenazada por "el potencial subversivo de la visión de la realidad basada en otra construcción epistemológica invasora" (Shyama Prasad Ganguly, "Dinámica conflictual en la recepción de Tagore en España", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. *Vol. IV*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, p. 153 y p. 155.

> Sin saber por qué, una idea se me hizo en un instante palabra, palabra segura, natural; y yo dije alto: "Es ceniza de Tagor".
>
> ¿Por qué lo dije yo? Tú lo oíste. Y me viste en la palma de mi mano aquella ceniza de espuma que no se me iba, que centelleaba como si estuviera viva.
>
> El Ganjes se llevó hacia el mar total la preciosa vida de Tagor, ya en cenizas de la quema de su cuerpo. Y el poeta se unió en ceniza al mundo por medio del mar.
>
> En el mar del mundo están las cenizas de Tagor. ¿Por qué no hubieron de venir hasta mi mano, que ayudó a dar forma nuestra española al ritmo de su inmenso corazón?[47]

Con todo, la mayor prueba de sintonía son los once prólogos o "colofones" líricos de Juan Ramón a las traducciones: no son prólogos informativos al uso, sino diálogos líricos con el libro o, como dice Shyama Prasad Ganguly, "reacciones creativas a su lectura de las diversas obras de Tagore"[48]. En su espléndido trabajo —y único— sobre estos prólogos, Prasad Ganguly habla de una nota recuperada por Pilar Gómez Bedate de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico en la que el poeta reconoce en Tagore una de las "fuentes de su escritura"[49]. Más clara es una carta de 1919 de Zenobia a Tagore: "creo que podrá entender cómo constantemente ha sido usted nuestro compañero espiritual desde el momento en que comenzamos a conocerle hace cinco años. Ha sido una compañía maravillosa y parece que usted se ha compenetrado en todas las cosas nuestras"[50]. Juan Ramón no hubiera seguido traduciendo a Tagore si no hubiera encontrado en él, como dice Prasad Ganguly, "respuesta a una compulsión interna"[51].

Entre los puntos de confluencia entre Tagore y Juan Ramón nos detendremos, para terminar, solo en uno: la visión del niño. En *Platero y yo*, un libro que prepara la metamorfosis del *Diario*, Juan Ramón asu-

[47] Lo recoge Ramoneda en su "Prólogo" a *Pájaros perdidos*, p. 44. Suele datarse en 1949, pero resulta extraño que lo escribiera ocho años después de la muerte de Tagore.

[48] Shyama Prasad Ganguly, "Los 'colofones' líricos de Juan Ramón Jiménez a las obras de Tagore: una aproximación a la recepción y repercussion transcultural", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 1781.

[49] *Ibid*., p. 1782.

[50] *Ibid*., p. 1783.

[51] Shyama Prasad Ganguly, "Dinámica conflictual en la recepción de Tagore en España", art. cit., p. 150.

mía la adultez y se despedía del niño que fue, pero no de la lección del niñodiós: "'Donde quiera que haya niños —dice Novalis— existe una edad de oro'. Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca"[52], escribe Juan Ramón en el prólogo de 1914. Con la conservación viva del no-tiempo espiritual del niño, el hombre-Juan Ramón asumía su responsabilidad histórica y redefinía su misión como poeta: hacer visible esa "isla espiritual" preservada en el niño, la poesía y la naturaleza y orientar a la sociedad descarrilada con su luz. La trilogía niño/poesía/naturaleza, en contraste con la realidad del pueblo enajenado de sí por costumbres, ritos, instituciones y figuras de autoridad deshumanizadas de *Platero y yo* se repite en el *Diario*, esta vez con Nueva York como epítome de errabundez, insistiéndose en la misma idea: es misión del poeta hacer visibles las pautas interiores eternas encarnadas en el niño y la naturaleza, mirar desde esa conciencia la 'circunstancia':

NIÑO EN EL MAR

El mar que ruge, iluminado un punto
en su loco desorden,
por el verde relámpago violento,
me trastorna.

El niño que habla, dulce
y tranquilo, a mi lado,
en la luz de la lámpara suave
que, en el silencio temeroso
del barco, es como una isla;
el niño que pregunta y que sonríe,
arrebatadas sus mejillas frescas,
todo cariño y paz sus ojos negros
me serena.

¡Oh corazón pequeño y puro,
mayor que el mar, más fuerte
en tu leve latir que el mar sin fondo,
de hierro, frío, sombra y grito!

[52] Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, ed. de Soledad González Ródenas y Howard T. Young, en *Obra poética. Vol. II. Obra en prosa*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005, p. 466.

¡Oh mar, mar verdadero;
por ti es por donde voy —¡gracias, alma!—
al amor![53]

Dice un aforismo de Tagore: "Dios espera hasta que el hombre se hace niño de nuevo en la sabiduría"[54]. El niño es, según el aforismo, el *atman* del hombre, el rastro en él de lo Absoluto: "el niño perfecto que siempre anida en el corazón del hombre; en otras palabras, el Dharma del niño"[55], sigue Tagore. A ese niño simbólico dedica Juan Ramón su colofón a *La luna nueva*: "Estás aquí, sí; te sentimos con nosotros... Pero ¿en dónde estás? [...] Una infinita frescura, una terneza sin fin nos dicen, no sé cómo ni por qué, que existes. Pero ¿dónde? Te hemos conocido, sí; pero tú ¿nos ignoras? Te vemos sin que tú nos veas absorto en tus ensueños; ¿o nos habías tú visto ya por el borde blanco de una nube negra, una noche de estío, sin que nosotros lo supiéramos?"[56] con una carga de complicidad que se acerca a la simbiosis. "El niño es toda la jente / el niño soy yo de niño / el niño soy yo de viejo / niño encontrado y perdido"[57], escribiría muchos años después en "Niño último" de *Romances de Coral Gables*. Y más clara será la identificación del niño con el *atman* del poeta en el último poema de *Dios deseado y deseante*:

Una blanca hoja,
reflejo de una mente en blanco,
eras tú para mí, y en ella tú palpitas
con color de mi tiempo, desde aquel niñodiós
que en mi Moguer de España fui yo un día,
hasta este niñodiós que quiero otra vez ser
para morir, el nuevo siempre;
el que el niño comprende como niño,
sin interés ninguno,
como en el infinito, Dios, nuestro infinito[58].

[53] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. cit., p. 142.

[54] Citado por Agustín Caballero, "Prólogo" a Rabindranaz Tagore, *Obra escogida*, traducción de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Madrid, Aguilar, 1963, p. 23

[55] En *La religión del hombre*, citado por Ceferino Santos Escudero en *op. cit*., p. 346.

[56] Juan Ramón Jiménez, "El poeta español Juan Ramón Jiménez al niño indo de la luna nueva", en Rabindaranaz Tagore, *La luna nueva. El Jardinero. Ofrenda lírica*, traducción de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Madrid, Alianza, 1983, p. 11.

[57] Juan Ramón Jiménez, "Niño último", *Romances de Coral Gables*, en *Lírica de una Atlántida*, *op. cit*., p. 151.

[58] Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*, en *Lírica de una Atlántida*, ed. cit., p. 367.

Hablamos al comienzo de tres esferas de realización humana —la pública, la privada y la íntima— y de la asombrosa complementariedad de las tres en el *Diario*, y asocié la primera a Ortega y Gasset, la segunda a Zenobia y la tercera al íntimo trabajo espiritual de Juan Ramón. En 1918 Ortega escribió a Juan Ramón pidiéndole material sobre Tagore para escribir unas notas y el poeta le envió la "interesantísima"[59] *Biografía* que Ernest Rhys había publicado en 1917. El resultado fueron tres artículos publicados en *El Sol* (enero, febrero y marzo de 1918) para cuya redacción las traducciones de los Jiménez fueron solo un pretexto.

Ortega, que conocía la filosofía y la literatura india, "fue de los primeros en saber apreciar la profundidad del espiritualismo de Tagore y la perfección de sus elementos estéticos"[60] y hacer exégesis filosófica de sus escritos. Aunque no era raro el uso de "indo" por 'indio' o 'hindú', el título "Un poeta indo" de sus artículos pudiera sugerir que Tagore representaba para él, como explica Enrique Gallud Jardiel, "un *ethos* más amplio y primigenio"[61] que el solo Oriente, una matriz de la que Occidente podía nutrirse legítimamente al remitir a universales filosóficos esenciales y a un pasado remoto común: "Esa voz de Tagore, ¿desde dónde suena? ¿viene de Oriente o de Occidente? ¿De cerca o de lejos? No sabemos. Más bien parece que a la par viene de toda la línea redonda que hace el horizonte vital"[62]. "Guerrero", "sacerdote", "juglar", entre Buda y Cristo, lo que Ortega subraya de Tagore es que defina lo divino en lo humano y su idea de que el hombre, aquí, con las cosas y en su circunstancia, puede alcanzar desde la conciencia de lo divino una vida plena, completa, auténticamente vivida, lo que concuerda con su vitalismo.

En el último artículo de la serie, Ortega llega incluso a presentar el orientalismo como alternativa al descarriado rumbo europeo, desmontando prejuicios sobre su pasatismo o nihilismo; pero interesa aquí más el primero, que acaba con una sentencia reveladora —"el poeta" no hace más que "destacar a nuestros ojos lo que ya poseíamos"[63]—, que

[59] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II. 1916-1936*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2012, p. 64.

[60] Enrique Gallud Jardiel, "Rabindranath Tagore visto por Ortega y Gasset", *Papeles de la India*, XXXI. 1 (2003). Disponible en http://www.enriquegalludjardiel.com/rabindranath-tagore-visto-por-ortega-y-gasset/

[61] *Ibid*.

[62] José Ortega y Gasset, "Un poeta indo. I", *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 14.

[63] *Ibid*., p. 16.

adquiere sentido en el segundo, dedicado a *El cartero del rey*, la historia del niño Amal que muere esperando una carta del Rey:

> ...todos hemos esperado una carta de un Rey. Es más: si por *yo* entendemos no esa personalidad externa, periférica, convencional que se ocupa en los negocios, en la política, en la lucha social; si por *yo* entendemos el núcleo profundo e íntimo de nuestro ser, bien podemos decir que no hemos hecho en la vida otra cosa que esperar esa carta inverosímil. Lo demás que hemos hecho es faena impuesta por el medio. [...] De cuando en cuando, en horas de ocio o de extrema congoja, veíamos con superlativa sorpresa que de lo más hondo de nuestra persona salía nuestro verdadero yo, y que este yo era un niño, un niño incorregible, un pequeño cazador de mariposas, voluntarioso e indomesticable, que siempre esperaba lo absurdo. Y a la vez sentimos [...] que solo lo que este niño interior desea lograría satisfacernos por completo[64].

Y sigue: "en *El cartero del Rey* el héroe dramático es un anhelo incorpóreo, esa extraña potencia del espíritu que nos hace fluir hacia lo que aún no es... un dinamismo espiritual que a la postre, constituye nuestra realidad decisiva"[65]. El "nuestro Amal íntimo" orteguiano se corresponde así al niñodiós juanramoniano, cerrando el círculo.

No pudo escapar a Juan Ramón el potencial simbólico y real que el viaje para casarse con Zenobia le ofrecía. Sanado de su locura, despierto del ensueño, acogía como un deber y un proyecto de permanente cultivo su transformación espiritual. Este nuevo yo arribado por fin a la adultez, que no renuncia a su pertenencia histórica pero tampoco a las lecciones del niñodiós, hizo pormenorizada descripción de su nacimiento en el *Diario de un poeta recién casado* donde fijó su lema: "Raíces y alas, pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen". Más todavía que el "Saludo del alba" que le proporcionó Zenobia en respuesta a una crítica en la que Juan Ramón censuraba su —para él, todavía, por entonces— frívola capacidad para la alegría[66], "Saludo" que acabó incorporado al *Diario*, el prologuito del poeta para su libro, a la luz de lo expuesto, resulta clarividente:

[64] José Ortega y Gasset, "Un poeta indo. II", *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*, *op. cit*., p. 18.

[65] *Ibid*., p. 19.

[66] Véase Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor*, ed. cit., p. 21.

> 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. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente [...]. En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras solo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia[67].

Bibliografía

Alegre Heitzmann, Alfonso, "Rabindranaz Tagor y los 'Hados orientales' en Juan Ramón Jiménez", *Turia. Revista cultural*, 77-78 (2006), pp. 225-233.

Argüello Scriba, Sol, "Rabindranath Tagore y sus ideales sobre la educación", *Revista Educación*, 28. 2 (2004), pp. 75-90.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", *Obras*, I, 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 9-47.

Blasco Pascual, Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

Caballero, Agustín, "Prólogo" a Rabindranaz Tagore, *Obra escogida*, traducción de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 13-55.

Chaves, José Ricardo, "La vida de Buda en lengua castellana (1890-1920)", *Acta poética*, 33.2 (julio-diciembre de 2012), pp. 77-94.

Coletes Blanco, Agustín, "Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España", *Archivum*, 48-49 (1998-1999), pp. 147-180.

Corbí, Marià, *Hacia una espiritualidad laica, sin creencias, sin religiones, sin dioses*, Barcelona, Herder, 2007.

Díez de Velasco, Francisco, "La *Historia de los heterodoxos*, Menéndez Pelayo y la historia de las religiones (con un *ex cursus* sobre el Budismo)", en Ramón Teja y Silvia Acerbi (eds.), *Menéndez Pelayo en su*

[67] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. cit., p. 104.

centenario: Historia de los Heterodoxos españoles, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012, pp. 53-75.

——, *El budismo en España. Historia, visibilización e implantación*, Madrid, Akal, 2013.

Gallud Jardiel, Enrique, "Rabindranath Tagore visto por Ortega y Gasset", *Papeles de la India*, XXX.1 (2003). Disponible en http://www.enriquegalludjardiel.com/rabindranath-tagore-visto-por-ortega-y-gasset/.

García Castro, Javier Andrés, *Psicopatología y Espiritualidad en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Tesis Doctoral. Universidad de Murica, 2017. Disponible en: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/52940/1/Javier%20Andr%C3%A9s%20Garc%C3%ADa%20Castro%20Tesis%20Doctoral.pdf.

García Gutiérrez, Rosa, "Simpatías y confluencias: Juan Ramón Jiménez y Pedro Henríquez Ureña en tiempos de *Platero*", en Soledad González Ródenas y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Cien años de Platero y yo* (1914-2014), Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2017, pp. 331-351.

Herrera, M. Alí, *Juan Ramón Jiménez en la mar. Hinduísmo y sufismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Málaga, Rauda Ediciones, 2012.

Hierro, Manuel, "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo", *Mediatika*, 7 (1999), pp. 103-127.

Jiménez, Juan Ramón, *La corriente infinita*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961.

——, *Prosas críticas*, ed. Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981.

——, *Ideolojía. 1897-1957. Metamorfosis IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.

——, *Platero y yo*, ed. Soledad González Ródenas y Howard T. Young, en *Obra poética. Vol. II. Obra en prosa*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005.

——, *Conferencias*, II, Madrid, Visor, 2010.

——, *Epistolario I. 1916-1936*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2006.

——, *Epistolario II. 1916-1936*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2012.

——, *Vida. Vol. I. Días de mi vida*, ed. Mercedes Juliá y María Ángeles

Sanz Manzano, Valencia, Pre-Textos, 2014.

——, *Diario de un poeta reciencasado*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2017.

——, *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Tusquets, 2019.

—— y Zenobia Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y Lira. Correspondencia 1913-1950*, ed. María Jesús Domínguez Sío, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017.

Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico*, Madrid, Trotta, 1999.

Ortega y Gasset, José "Un poeta indo. I, II y III", *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 13-24.

——, *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 2005 (1ª ed. 1998).

——, *Principios de metafísica según la razón vital*, *Obras Completas*, vol. VIII, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2004-2010.

Prasad Ganguly, Shyama, "Los 'colofones' líricos de Juan Ramón Jiménez a las obras de Tagore: una aproximación a la recepción y repercusión transcultural", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1781-1789.

——, "Dinámica conflictual en la recepción de Tagore en España", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. *Vol. IV*, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 149-157.

Santos Escudero, Ceferino, "Presencia del pensamiento hindú en el último Juan Ramón Jiménez", *Razón y Fe*, 182 (diciembre, 1970), pp. 487-504.

——, *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en Dios deseado y deseante*, Madrid, Gredos, 1975.

Schonberg, Jean Louis, *Juan Ramón Jiménez ou le Chant d'Orphée*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1961.

Tagore, Rabindranaz, *La luna nueva. El Jardinero. Ofrenda lírica*, trad. Zenobia y Juan Ramón Jiménez, Madrid, Alianza, 1983.

——, *Pájaros perdidos,* trad. Zenobia Camprubí, ed. Arturo Ramoneda, Sevilla, Renacimiento, 2011.

La ciudad invisible: Nueva York en el *Diario de un poeta reciencasado*

Dionisio Cañas

La realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo.

Juan Ramón Jiménez

Si partimos de esta paradoja, "la realidad invisible", que se encuentra en uno de los textos del *Diario de un poeta reciencasado*[1] de Juan Ramón Jiménez, pero que expande sus raíces y contamina todo este libro del poeta de Moguer, comprenderemos por qué la crítica bien intencionada, pero a veces algo simplista, al analizar los textos del *Diario* ha buscado esa realidad invisible en su biografía como la explicación última de sus poemas, no solo en este volumen, sino también en buena parte de su obra.

La poesía es una mentira en la que se descubre la verdad de la vida, eso sí, pero la vida en general, no solo la verdadera vida del autor o autora sino que también puede ser una existencia fingida, falsa o una *autoficción*; o sea, una ficción que puede o no puede ser autobiográfica. De aquí que Juan Ramón diga "la realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo" y que dejara inédito un libro de poemas con el título de *La realidad invisible*[2].

Esa búsqueda de otra realidad, "la realidad invisible", en la realidad visible, es el detonador principal de todo el *Diario*, por esta razón es igual que nos hable el poeta de una casita o de un cementerio entre los edificios de Nueva York, de una negra en el metro o de un viejo negro cojo paseando por la Quinta Avenida de Manhattan, de los letreros luminosos de la publicidad o de un árbol solitario en Washington Square. En el fondo cualquier realidad, vista o no vista, vivida o no vivida por Juan Ramón, se reduce al verso final del poema "Despedida sin adiós": "New York, como una realidad no vista o como una visión irreal..."

[1] Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta reciencasado*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2011.

[2] Juan Ramón Jiménez, *La realidad invisible*, ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2010.

El *Diario* es y no es poesía de la ciudad porque en definitiva el poeta crea su propia ciudad ideal a través de la alquimia del verso y de la prosa poética; estamos ante una poesía visionaria (llamarla simbolista no es suficiente) que si bien parte de lo visible, nunca es esto, lo real, lo más importante y significativo, sino un mero referente que sin "la realidad invisible" que Juan Ramón es capaz de detectar sería una pura anécdota; y de esto último hay mucho en la poesía española escrita sobre Nueva York, como sabe mejor que nadie Julio Neira[3].

Yo mismo, cuando en el año 1994 publiqué mi libro *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*[4], respondía así a la pregunta "¿qué entendemos por poesía de la ciudad?":

> Poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referencial como imaginativo, ambiguo en sus posturas como íntimo y positivo.

Si bien esta definición de lo que se puede considerar como poesía urbana se podría aplicar a todos los textos del *Diario* de Juan Ramón Jiménez relacionados con Nueva York, pero teniendo en cuenta esa máquina de hacer versos que buscaba en todo una "realidad invisible", ahora pienso precisamente que me faltó incluir un concepto fundamental: el de *la ciudad invisible* que aparece en el libro del poeta de Moguer, al igual que en mucho otros textos poéticos en lengua española relacionados con la ciudad de Nueva York.

Lo invisible de una ciudad es lo que no se ve con los ojos, pero también puede ser lo imperceptible, lo incorpóreo, lo inmaterial, lo intangible, lo impalpable (sonidos y olores), lo etéreo, lo imaginario, lo escondido, lo oculto, lo desapercibido, lo secreto, lo misterioso, lo recóndito, lo etéreo y, en última instancia, lo espiritual, o sea, *el alma de la ciudad*. De todo esto se podría decir que hay bastante en general en el *Diario* de

[3] Julio Neira, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2012.

[4] Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

Juan Ramón Jiménez, pero en particular en los textos relacionados con Nueva York. Además, en el *Diario* lo invisible no es solamente lo que no se ve, sino que es un valor ético, espiritual y está relacionado con lo justo, lo posible y lo ideal.

Por lo tanto, debo hacer una autocrítica a algo que escribí sobre el *Diario* en mi libro *El poeta y la ciudad* donde decía: "la búsqueda de una *transrealidad* por parte de Juan Ramón impide que sus poemas nos lleguen con más eficacia y, digamos, que a veces padecen de una cierta cursilería". Veintitantos años después pienso todo lo contrario, esa *transrealidad* es parte de la esencia y de la universalidad de los textos del poeta de Moguer y nada tienen de cursi, sino que acercan el *Diario* a cierta mística de varias religiones y a la mística sufí y al pensamiento islámico en particular.

El hecho de que Juan Ramón no se quede en la superficie, en la piel, de lo que ve y escucha en Nueva York, que se adentre en su lado invisible (esa *transrealidad* o realidad invisible) connota algo más que una simple crítica a la gran ciudad: en verdad de lo que nos está hablando es de la posibilidad de una *ciudad ideal*, una utopía que va más allá del pensamiento exclusivamente occidental. De este modo, en el poema "Elegía" escribe viendo un pajarillo en su ventana, con su "cantorcillo", que este es "como otra New York ideal de ilimitadas márgenes de oro, la New York verdadera que viene bien a mi corazón".

Mi acercamiento al tema que nos concierne será un tanto *rizomático*, laberíntico, oblicuo, retorcido en el sentido que partiendo del concepto de *rizoma* desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en sus dos volúmenes *Capitalismo y esquizofrenia*[5], iremos acercándonos al *Diario* en sus múltiples conexiones con otros libros que la crítica no ha asociado habitualmente a la obra de Juan Ramón Jiménez que nos concierne.

Entre los muchos textos que se han escrito sobre la utopía de una ciudad ideal, nos podríamos remontar al pensamiento grecorromano para constatar que la idea de una ciudad utópica es una constante en el pensamiento de Oriente y Occidente. Pero bastaría trazar un arco de ese pensamiento que iría desde el siglo X, con *La ciudad ideal*[6] de Abu Nasr al-Farabi (pensador árabe de origen turco), hasta el siglo XIX con el británico Robert Owen y su propuesta de "La ciudad nueva" para los EE.UU. conocida como "Nueva Armonía" (*New Harmony*).

[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

[6] Abu Nasr al-Farabi, *La ciudad ideal*, presentación de Miguel Cruz Hernández, trad. Manuel Alonso Alonso, Madrid, Tecnos, 1985.

No obstante, el individualismo feroz norteamericano pronto fundó su ser como nación en que lo importante era competir y no compartir, tanto a nivel nacional como a nivel internacional: y de una espiritualidad defendida por el trascendentalismo norteamericano del siglo XIX, y la visión exaltada y romántica de la democracia de Walt Whitman, se pasó al *infierno de Wall Street*, donde la única espiritualidad posible es la de ganar dinero a través de la especulación financiera.

Juan Ramón llegó a escribir sobre Nueva York: "Toda manifestación ideal y espiritual es aquí aislada, sin ilación ni consecuencia [...] y no hay horas comunes que determinen el horario ideal ni aspectos armoniosos en que el alma prolongue su deseo..."[7]. Para al-Farabi "la Ciudad Modelo (la Ciudad Ideal, la Ciudad Virtuosa)" es aquella en la que los seres humanos "todos se ayudan para obtener la felicidad", esa sería la Sociedad Modelo", y sigue diciendo:

> El pueblo o nación cuyas ciudades todas se ayudan mutuamente para la obtención de la felicidad, es el Pueblo Modelo (Nación Modelo). Del propio modo la tierra será Tierra Modelo entonces solamente cuando las naciones que la forman se ayuden mutuamente a obtener la felicidad. La Ciudad Modelo se parece a un cuerpo perfecto y sano, cuyos miembros mutuamente se ayudan todos [8].

Aunque parezca algo arbitrario remontarse tan lejos en el tiempo, al siglo X, y a un libro que lo más seguro es que Juan Ramón Jiménez no leyera, *La ciudad ideal*, hay que partir de que la construcción de un discurso crítico no tiene por qué ser siempre tan sistemático y racional como pretende la hermenéutica al uso: basándose en el modelo romántico del árbol como metáfora de la vida y obra de un autor o autora, describen sus raíces, su tronco, sus ramas y sus hojas como si ese fuera el modelo infalible para desentrañar e interpretar la obra de un autor. Como ya hemos dicho, nosotros nos acercaremos de una forma *rizomática*.

El pensamiento fluye como el agua, atravesando épocas, naciones y lenguas diferentes sin que eso impida que haya vasos comunicantes sorprendentes. En un bosque los árboles hablan entre sí sin tocarse, pero están comunicados a través de la tierra, la humedad y la luz. El pensamiento y la poesía, los textos, también fluyen por insospechados

[7] Juan Ramón Jiménez, *Diario de poeta reciencasado*, *op. cit.*, Apéndice III, "16. Sin hora (De un concierto de Paderewski, Casals y la Sinfónica)", pp. 340-341.

[8] Abu Nasr al-Farabi, *La ciudad ideal*, *op. cit.*, p. 83.

caminos que están todos unidos por la visión, por lo visible del mundo, pero igualmente por lo invisible y visionario. Más allá de esta teoría que puede parecer un tanto abstracta, una frase de Juan Ramón Jiménez que se encuentra en una carta que le envió a Luis Cernuda llamó poderosamente mi atención. En ésta escribe el poeta de Moguer: "Que haya 'simbolismo' hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que soy un andaluz (¿no es igual la poesía arábigo-andaluza al simbolismo francés?)"[9]; M. Ali Herrera ha tratado de demostrar (no siempre muy rigurosamente) las coincidencias de la poesía de Juan Ramón Jiménez con la mística islámica, el sufismo[10]. Pero volvamos a esa realidad invisible.

Si, por ejemplo, cogemos un poema entre los escritos en Nueva York, "Tormenta", constamos que los elementos relacionados con la realidad son muy escasos. En gran parte el poema describe lo invisible, en este texto los ruidos de la ciudad y el silencio tan anhelado por Juan Ramón. Hemos tachado aquellas palabras que se refieren a cosas concretas y, como se puede constatar son una minoría muy llamativa.

TORMENTA

> No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso, espero un trueno que no oigo. Y quiero apartar con las manos el enorme ruido de ~~taxis~~, de ~~trenes~~, de ~~tranvías~~, de ~~máquinas de remache~~, y abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz, en cuyo cielo sienta yo sonar y pasar la tormenta.
>
> No sé si el trueno está o no está. Es como cuando en la sombra imborrable de una noche apartada de campo, creemos que hay alguien a nuestro lado y lo sentimos encima sin verlo. ¡Qué infinidad de ~~taxitos~~, de ~~trenecitos~~, de ~~tranvitas~~, de ~~casitas en construcción~~, por la breve inmensidad de mi cabeza! Hasta hoy, que no oigo, en la tormenta, el trueno, no he oído qué ruido era este de New York... Llueve. No se ve. Y se ven momentáneas luces blancas.

Este es solo un ejemplo de tantos otros entre los textos del *Diario* en los que los aspectos invisibles se destacan considerablemente de

[9] Juan Ramón Jiménez, *Cartas. Antología*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Austral, 1992, p. 234.

[10] M. Ali Herrera, *Juan Ramón Jiménez en la mar. Hinduismo y sufismo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Málaga, Rauda Ediciones, 2016.

los visibles; en este caso los protagonistas son *el silencio* y *los ruidos* de Nueva York.

Es sabido que Juan Ramón era un gran amante de la música y del silencio. Los ruidos de la ciudad son parte de ese mapa sonoro de Nueva York que el poeta no parece apreciar mucho. De igual modo, los olores de la metrópolis le producen asco y los transciende a través de perfumes primaverales y espirituales que descubre en cosas y en personas muy concretas. Este proceso de descubrir una *transrealidad* o realidad invisible en casi todo lo que Juan Ramón ve en la ciudad, se concreta, valga la paradoja, en el famoso poema de "La negra y la rosa".

LA NEGRA Y LA ROSA

> La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano. —*La rosa y el sueño apartan, en una superposición mágica, todo el triste atavío de la muchacha: las medias rosas caladas, la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro, con amapolas moradas.*—Indefensa con el sueño, se sonríe, la rosa blanca en la mano negra.
>
> ¡Cómo la lleva! Parece que va soñando con llevarla bien. Inconsciente, la cuida —con la seguridad de una sonámbula— y es su delicadeza como si esta mañana la hubiera dado ella a luz, como si ella se sintiera, en sueños, madre del alma de una rosa blanca. —*A veces, se le rinde sobre el pecho, o sobre un hombro, la pobre cabeza de humo rizado, que irisa el sol cual si fuese de oro, pero la mano en que tiene la rosa mantiene su honor, abanderada de la primavera.*—
>
> Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos; están absortos, como en una pesadilla de cansancio y de tristeza, en esta rosa blanca que la negra exalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera mejor, a eternidad...

En este caso la clave es esa *realidad invisible* que parece invadirlo todo en el *subway*, como si fuera *la conciencia del subterráneo* o esa *delicada esencia* que *se eleva como una bella presencia inmaterial*. Esta especie de metamorfosis silenciosa solo ocurre, claro está, en la mente del poeta:

esa capacidad que tiene de ver sin estar viendo, o más bien partir de la brutal presencia de lo material y de las personas de carne y hueso para convertirlas en una *transrealidad*, en una realidad invisible que para él domina, o quisiera que dominara, la ciudad visible.

No pienso interpretar ni buscar las connotaciones que todo este proceso de *desrealización* de la realidad conlleva desde el punto de vista psicológico, emocional e intelectual, la crítica ya lo ha hecho y, a veces, yo diría que de una forma abusiva. Los poemas son lo que son, mi tarea consiste en describirlos para demostrar que en los textos del *Diario* relacionados con Nueva York el poeta suele partir de una realidad concreta, pero pronto constatamos que esa realidad es solo un pretexto para construir en su mente la otra ciudad, la ciudad ideal, la ciudad invisible para gran parte de la población y de los mismos poetas que posteriormente escribirían libros y textos fundamentales relacionados con la ciudad de Nueva York.

Por otro lado, es indiscutible que Juan Ramón obvia (o alude a ello fugazmente en algunos poemas) la triste realidad de la clase trabajadora en el Nueva York de los años por los que estuvo en la ciudad; especialmente entre las personas de raza negra, pero también de los inmigrantes que seguían llegando del mundo entero. Esto no quiere decir que el poeta no fuera consciente de las penurias de la clase obrera neoyorquina, todo lo contrario, yo creo que sabía muy bien en qué condiciones vivían una buena parte de la clase trabajadora de Nueva York, es simplemente que el poeta prefiere darle un tratamiento a esa misma miseria mucho más esperanzador, que trascienda el sufrimiento y la pobreza. Por eso su poesía no es una poesía de denuncia política, como sí lo sería después el libro *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.

Hay que tener en cuenta que tanto Juan Ramón como Federico vienen de familias burguesas adineradas y que las amistades que tienen en Nueva York, al igual que las personas que frecuentan, son de una clase social acomodada, por esta razón en Apéndice I de la edición del *Diario* de Michael P. Predmore, poema "V" leemos: "el que vive aquí con y de sí mismo, tiene que encerrarse, como el gusano de seda en su capullo, y los interiores, cómodos y confortables, están hechos para olvidarse de la calle y encontrar la línea oculta y seguida de la vida como en un túnel ideal". No hay ningunos datos que nos permitan intuir que Juan Ramón conociera los barrios pobres por dentro, ese Nueva York que ya en 1888 el fotógrafo Jacob A. Riis plasmara en su clásico libro *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (*Cómo vive la otra mitad: estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*).

Pero volviendo al *Diario*, precisamente, al igual que al hablar de la negra de la rosa blanca, ahora en otro texto, "Alta noche", donde de nuevo aparece la figura de una persona de esta raza, la más humillada y sufrida

en los Estados Unidos de aquella época, Juan Ramón lo que hace es usar la figura del negro para convertirlo en un nuevo pretexto y así hablarnos de esa ciudad invisible, ideal, que es su verdadera New York.

ALTA NOCHE

> New York solitario ¡sin cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.
>
> [...] Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.
>
> El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...

Desde el principio nos encontramos con un imposible, "New York solitario ¡sin cuerpo!". En aquella época, como ahora, es muy difícil encontrarse una calle de Nueva York vacía, aunque sea durante las altas horas de la noche, y menos la Quinta Avenida, una de las principales arterias de la ciudad con Broadway, que es el verdadero eje de Manhattan. Juan Ramón aquí se nos presenta como ese *flâneur* baudelaireano al que tanto jugo le sacaron Walter Benjamin y Georg Simmel al estudiar la experiencia urbana moderna. Si bien hay suficientes elementos concretos que describen la ciudad ("los cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas") en verdad todo parece como una irrealidad que se concreta en ese "eco" que finalmente "va dando la vuelta a la noche por el cielo". Pero este eco, aquí un tanto fantástico y resumidor de toda la escena del poeta-*flâneur* y del viejo negro cojo, parece tan irreal como el atributo de rey que el poeta le da al viejo negro.

El eco del poema que hemos encontrado hace parte de lo invisible de la ciudad, como también lo hacen sus silencios y sus ruidos, ese mapa sonoro que aparece con frecuencia en los poemas del *Diario*, empezando por el poema "Silencio":

Hasta hoy la palabra
"silencio"
no cerró, cual con su tapa
el sepulcro de sombra
del callar.
¡Hasta hoy,
cuando en balde esperé
que tú me respondieras,
habladora!

Aquí, de nuevo, Michael P. Predmore le busca una interpretación autobiográfica al silencio y, a pie de página, escribe: "La anotación de Zenobia en su diario el primero de abril nos ayuda a entender quizá el origen del sentimiento de este poema: *Juan Ramón y yo tenemos escenas y discusiones tristes y trágicas que se resuelven en la nada*". Pero y si en verdad Juan Ramón se refiriera a la poesía, a esa poesía que se calla en su interior como un "sepulcro de sombra", ¿no es esta posibilidad mucho más acorde a la forma de ser y de sentir Juan Ramón su estrecha relación con el fenómeno poético que reducirla a una simple posible anécdota de su vida cotidiana?

En el poema CVIII de la edición del *Diario* de Michael P. Predmore, cuyo enigmático título consiste en tres puntos suspensivos entre dos signos de interrogación, "¿...?", leemos: "...el silencio inmenso / que deja el breve canto / de un pájaro...". En otro texto, con el título de "Oasis", Juan Ramón nos habla del "silencio húmedo", un silencio que se expande por la ciudad como el agua por la tierra. Y en el poema en prosa "Puerto", dice el poeta que "el silencio, como un enorme color único, parece inmenso y se siente con los ojos, pero en los oídos siguen, en insistente confusión, las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas, como sonando en un cuadro". Y he aquí el otro aspecto de la ciudad invisible que de algún modo obsesiona y molesta al poeta: el de su ruidosa realidad que aparece en varias ocasiones en sus poemas del *Diario*: "las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas" de esa realidad del Nueva York en el que vive Juan Ramón pero, que de nuevo la convierte en algo imaginario y totalmente irreal "como sonando en un cuadro".

Cuando Juan Ramón escribió "el mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios" ("Cementerios"), no solo lo decía porque eran como un lugar de remanso dentro de las ciudades norteamericanas en general, y de Nueva York en particular, sino porque en ellos se transforma la realidad y sus sonidos en algo espiritual, superior a lo real. Así, en el poema "Cementerio" escribe: "los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años,

más vivos que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta". Y en "Cementerio en Broadway", este lo describe como "un único hermano gemelo del ocaso inmenso, transparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada". Y es que Juan Ramón, con su imaginación, huye de las masas urbanas.

Deyan Sudjic, en su libro *El lenguaje de las ciudades*[11], escribe:

> Desde las primeras ciudades clásicas, las élites han temido el poder de la masa, y han hecho todo lo que han podido para eliminarla. El auge de la ciudad industrial, desde principios del siglo XVIII en Europa, llevó estos temores a niveles febriles. Los observadores del enorme crecimiento de las ciudades modernas empezaron a usar metáforas de la enfermedad para describirlas. Hacia 1830, William Cobbett apodaba a Londres la "Gran Excrecencia", un tumor en el rostro de la Inglaterra rural.

La New York invisible de Juan Ramón también está en sus malos olores sentidos como directamente relacionados con la parte más pobre de las multitudes urbanas, una especie de cáncer que amenaza con devorar su visión primaveral de La Gran Manzana. En "Pesadilla de olores" leemos:

> ...Unas veces es olor a gallinero —¡oh angustiosa comida de nido del Barrio chino!—; otras, a literatura judía —¡oh actriz suicida!—; otras, a grasa de todas las latitudes... Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven —chinos, irlandeses, judíos, negros—, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio, y ese sueño tomara vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor.

Y en "Amanecer", casi por sistema, como lo hace en el poema "La negra y la rosa", hasta esos malos olores los trasciende: "Un instante, como una isla, el mal olor de siempre se abre con no sé qué olor bueno, como de lirios del valle o de no sé qué fruta en flor".

Quizás esto es así porque en verdad, además del tema del amor, el eje principal y transformador de todo el *Diario* en cuanto a su relación

[11] Deyan Sudjic, *El lenguaje de las ciudades*, trad. Ana Herrera, Barcelona, Planeta, 2017, p. 16.

con la ciudad de Nueva York, sea la primavera (un tema muy estudiado por la crítica y sobre el cual yo no me voy a extender aquí pero aunque sí creo que es pertinente reproducir un poema muy sencillo pero para mí clave: "Canción":

¡Yo sólo vivo dentro
de la primavera!
¿Los que la veis por fuera
qué sabéis de su centro?
—Si salís a su encuentro,
mi sueño no se altera...—
¡Yo sólo vivo dentro
de la primavera!

En última instancia, como Juan Ramón escribía en un fragmento que luego descartó de la publicación del *Diario*, cuando alguien le pregunta (Apéndice III, "y 54") "¿Por qué no se queda usted aquí?", la respuesta es "Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar".

Si bien en toda la obra de Juan Ramón Jiménez a partir del *Diario* se podría decir que sus reflexiones sobre lo invisible culminan en una idea de Dios con mayúsculas, como una unidad suprema en la que se funde toda la realidad y el propio Yo del poeta, un dios con minúsculas, la idea de la invisibilidad la plasmaría en sus libros posteriores al *Diario* en general y en el volumen *La realidad invisible* en particular.

La literatura universal tiene sus puntos de fuga, sus líneas que se cruzan en el imaginario colectivo de la creatividad donde afloran puntos luminosos de temas, autores y autoras que sin conocerse los unos ni las otras, pueden arrojar luz sobre la mente humana. Así, no creo que el escritor italiano Italo Calvino conociera la obra poética de Juan Ramón Jiménez, no obstante, algunas frases de su libro *Las ciudades invisibles*, resumen bien todo lo que hemos ido diciendo en este trabajo sobre el poeta y su relación con el Nueva York invisible.

Al describir una de "las ciudades escondidas", que él le pone el nombre de Raísa pero que bien podría ser el Nueva York del *Diario*, dice sobre ella que por la ciudad "corre un hilo invisible que une por un instante un ser vivo con otro y se destruye, después vuelve a tenderse entre puntos en movimiento dibujando nuevas, rápidas figuras de modo que en cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe". Y, en última instancia, a modo de conclusión, podríamos decir cambiándole el nombre a una de sus ciudades, que "La ciudad es una para el que pasa sin entrar, y otra para el que está preso en ella y no sale; una es la ciudad a la que se llega la primera vez, otra la que se deja para no volver; cada una merece

un nombre diferente; quizás de [Nueva York] he hablado ya bajo otros nombres; quizás no he hablado sino de [Nueva York]"[12].

[12] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Ediciones Siruela, 2017, "Las ciudades escondidas. 2", p. 157; "Las ciudades y el nombre. 5", p. 134.

Poética del malestar en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez

Daniel Lecler

—[...] agua total, amarga y dulce, como el amor,
en solución de continuidad—, XLVII.

Este miedo, de pronto...[1]

El amor no basta, esto es lo que parece sugerir de manera subyacente la excepcional obra poética de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*. Él mismo habla del amor y del mar como inspiradores de la obra[2]. Y por supuesto la imagen de Zenobia[3] da cuerpo poético a las composiciones, no obstante, el malestar anímico, la duda, el temor a la caída, la sensación desagradable son elementos constitutivos del armazón poético de *Diario de un poeta recién casado* que merecen un estudio detallado. Puede resultar paradójico lo dicho teniendo en cuenta el título. Curiosamente, no podemos decir que el libro sea un poemario de amor: hay poe-

[1] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1998, p. 252.

[2] Afirma el poeta: "La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un gran 'incendio poético', dijo uno). En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos, el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas*", Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1982, pp. 150-151.

[3] Juan Ramón decide casarse con Zenobia en otoño de 1915, emprende su viaje el 20 de enero de 1916 y abandona Madrid. El día 30 de enero embarca rumbo a los Estados Unidos. El 2 de marzo se celebra su boda en la iglesia Saint Stephan en Nueva York. Después de visitar el país (Boston, Filadelfia, Washington, Baltimore) regresa a Nueva York y el 7 de junio la pareja embarca en la misma ciudad para volver a España. Llegan al puerto de Cádiz por la mañana. El 19 de enero de 1916 escribe a su prometida? "Zenobia mía de mi vida: ésta es la última mañana que, por ahora, vengo a la oficia. Salgo mañana para mi casa, donde estaré hasta el 27. El 27 a Sevilla y Cádiz", Juan Ramón Jiménez, *Monumento de amor. Epistolario y lira. Juan Ramón Jiménez Zenobia Campubí. Correspondencia 1913-1956*, ed. María Jesús Domínguez Sío, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 758.

mas de amor explícitamente dedicados a un "tú" que remite a Zenobia, existen interesantísimas teorizaciones líricas sobre el amor, pero el poemario presenta una hibridación temática que sobrepasa la orientación amorosa[4]. De ahí el cambio de título que operó cuando publicó la obra en 1948 y decidió titularla *Diario de poeta y mar*[5]. En realidad el poeta afirma y asume su propia tensión vital y creativa. Amor indispensable, amor insuficiente porque el "yo" está solo y es insondable. No obstante, se observa en el poemario una evolución hacia una tonalidad gozosa cada vez más afirmada con estallidos de claro lirismo feliz que dan a las últimas partes del libro un color de alivio y de mayor serenidad[6]. El poeta parece centrarse más en una estabilidad emocional que le permite poetizar lo externo con menos ataduras de demonios interiores.

La crítica ha destacado con acierto el inicio de una nueva etapa rotundamente moderna en la poesía española contemporánea gracias a *Diario*: la modernidad urbana de Nueva York[7], su complejidad social, acontecimientos contemporáneos fundamentales como la muerte de Rubén Darío, la de Enrique Granados o la crueldad de la Primera Guerra Mundial, pero lo que nos parece auténticamente moderno también es la extrema libertad interior del poeta que rompe los estereotipos del recién casado dando cabida, en su poemario, al miedo, a las tensiones internas, a la duda con las consecuencias estéticas y poéticas que todo

[4] "Este libro de Juan Ramón describe un viaje múltiple hacia Zenobia, claro, con lo que va a casar, pero también hacia sí mismo y hacia su obra, con los que aquí, y para siempre, va a encontrarse", escribe Jaime Siles, "¿Cómo sería la poesía sin Juan Ramón Jiménez?", *ABC Cultural*, 10/11/17, p. 10.

[5] "–El único libro que escribí de un tirón fue el *Diario.* Es el único concebido como tal libro y escrito inmediatamente. Y tan pronto como lo escribí, lo publiqué; después seguí reeditándolo en la misma forma, sin corregirlo. // –¿Y por qué le cambió el título —le pregunto— si el primitivo, *Diario de un poeta recién casado*, era tan exacto y tan bello? Cambié el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar. El libro está suscitado por el mar y nació con el movimiento del barco que me traía a América. En él usé por vez primera el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirme firme, bien asentado. // El libro es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo; tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar, y, según le digo, los problemas de él son los del cielo, amor y mar", Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 84. En 1959 Juan Ramón decidió que se mantuviera el título original de la obra con una la leve modificación en la palabra *reciencasado*.

[6] El poemario se articula en seis momentos en que alternan verso y prosa: "I Hacia el mar" (26 poemas), "II El amor en el mar" (30 poemas), "III América del este" (100 poemas), "IV Mar de retorno" (41 poemas), "V España" (20 poemas), "VI Recuerdos de América del Este escritos en España" (26 poemas).

[7] En Lorca, la atracción por lo moderno es muy diferente y está muy ligada con el surrealismo.

esto permite y conlleva. La tensión entre lo conocido y lo desconocido, entre Moguer y Nueva York, la polisemia constante del mar subyace a la zozobra que puebla las páginas del poemario. Como Michael P. Predmore subraya acertadamente, el confort andaluz de su tierra natal, el nido familiar y sus paseos van a dejar paso ahora a un largo viaje hacia lo desconocido. Estas ataduras confortables quedan muy claras en el poema XIII titulado "Moguer":

MOGUER

Moguer, madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
¡Qué sol y que descanso
de cementerio blanqueado [...][8].

Una circularidad simbólica interesante del lugar sagrado pero cerrado se afirma en los últimos versos: "Moguer. ¡Despertar santo! / Moguer. Madre y hermanos". Pero en la propia tierra andaluza que le vio nacer surge la inspiración de "Amanecer" en la que aparece claramente poetizado el malestar mezclado, como muchas veces en el libro, con imágenes vitales y cotidianas:

AMANECER

... ¡Qué malestar, qué sed, qué estupor duro,
entre esta confusión de sol y nube,
de azul y luna, de la aurora
retardada!
Escalofrío. Pena aguda... [...][9].

El apego a la tierra natal llega incluso a la clara condena de la misma memoria de la casa e incluso del lugar donde se encuentra la casa familiar que le vio nacer que encontramos en el poema CLXVII:

CLXVII

13 de junio

... Lo recuerdo, de pronto,
como un niño asustado

[8] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 110.

[9] *Ibid.*, p. 111.

que se ha ido muy lejos, por el bosque,
se acuerda de su casa.

¡Oh memoria, memoria
necia, vieja pesada y habladora,
isla de llanto y cobardía[10].

En este poema escrito en versos libres el poeta parce afirmar su entrada en la edad adulta representado a sí mismo como un niño que se ha distanciado de la casa materna en un paisaje de cuento que se revela amenazador. Pero en el segundo momento del poema la voz poemática se rebela contra ese miedo y califica a la memoria con una red semántica extremadamente seca y dura "necia", "llanto", "cobardía".

Un juego de contrapuntos anímicos y estéticos que el poeta reivindica explícitamente recorre el libro y hace que a un poema tan afirmadamente gozoso como "Sol en el camarote" (XXXVIII) pueda seguirle el poema XXXIX, con un subtítulo "5 de febrero nublándose" significativo, titulado "Menos" y en el que la voz poemática afirma "¡Todo es menos! El mar / de mi imaginación era el mar grande [...] yo era solo / —¡oh mar, oh amor!— lo más!"[11]. Se observa una nueva libertad poética en la exploración de la psique humana dejando paso al análisis del cambio anímico, del mínimo detalle interior, haciendo del análisis sicológico una vía de conocimiento y de acceso a lo metafísico[12].

En la segunda parte del poemario titulado "El amor en el mar", el poema XLII "Sensaciones desagradables" resulta significativo de esta complejidad en la expresión de lo desagradable y de la indagación sicológica del "yo" que logra metamorfosear en conocimiento de sí mismo y del mundo que lo rodea[13]. Aunque algo largo, leámoslo en su totalidad:

[10] *Ibid.*, p. 231.

[11] *Ibid.*, p. 229.

[12] Como se puede leer al respecto del *Diario*: "Ortega y Basterra piensan que es un libro metafísico, y tienen razón", Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 84.

[13] Sobre el mar, el poeta escribe: "Nosotros descubrimos la tierra a veces. El mar nos 'descubre' siempre a nosotros", Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957). Metamórfosis, IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, aforismo 3805, p. 670. A propósito de la imagen del mar remitimos al estudio que hicimos "Mystère et rêverie: les mers de Juan Ramón Jiménez dans *Piedra y cielo*", en Dominique Bonnet et André-Alain Morello (eds.), *Giono et les Méditerranées: rencontré autour de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Universidad de Huelva, 2017, pp. 156-173.

XLII

6 y 7 de febrero

SENSACIONES DESAGRADABLES

...¿Quién me ha echado tiza en los ojos? Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo. No sé si al norte, si al sur, si al este, si al oeste, un agujero naranja. ¡Qué dolor aquí en mis ojos! ¡Ay! ¿Herida, grito, el sol... o qué?

Frío en los pies, de pronto. ¡Las mantas! ¡Las mantas! Si parece que han encerrado el mar en una botella de Mondáriz... ¡Eclipse! ¡Eclipse! Todos, las mujeres, los niños, los hombres miran el sol por las gafas negras, por las gafas naranjas, por las gafas verdes del fraile de las barbas azules, susto de Venus la otra tarde.

¡Otra vez las cadenas! ¡Las cuatro y media siempre! ¿En dónde? Aún se filtra por las maderas el amarillo de la luz eléctrica, con el verde del relámpago. Cucarachas sin miedo. Y la lluvia. Y el baldeo a un pie de mi cabeza. Y el trueno, como una ola, como un baldeo del cielo...

Un poquito de mar verdeuva, al lado del barco. El horizonte en la mano, digo en el pie. —¿Terranova?— Niebla hasta el alma. La sirena, cada minuto, en el horario del tedio. ¡Que frío en la nariz, en las orejas, en el pensamiento! Cosas inminentes y grandes pasan y pasan, como vagos monstruos, muy cerca ¡y qué lejos!

Dos moles, sólo: la tormenta y el barco, frente a frente en la sombra del agua total —mar y lluvia—. ¿Dos tormentas? ¿Dos barcos?[14].

El título es claro y revelador: lo desagradable se poetiza en la sensación plural que se prolonga, se amplifica, ya que abarca dos días el "6 y 7 de febrero". Un malestar global probablemente de origen anímico pero materializado corporalmente recorre la composición. El malestar empieza por los ojos: el deslumbramiento solar caracterizado positivamente en general, se hace aquí "dolor", "herida" incluso "grito" lo que implica una identificación sinestésica entre la vista y el oído: "¿...Quién me ha echado tiza en los ojos?", dice el arranque del poema. Los puntos suspensivos que inician la frase evocan la duda de la voz poética a

[14] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, pp. 130-131.

la vez que el picor provocado por los granos de arena. La desagradable sensación ocular convoca la aspereza mineral de la tiza en contacto con la delicadeza del ojo del locutor que sufre globalmente. Hay una voluntad de no hablar del malestar interior. Una sensibilidad aguda, doliente, explica el desplazamiento a una multiplicidad de sensaciones corporales desagradables que en realidad revelan un malestar mucho más amplio elipsado. "Qué dolor aquí en mis ojos" hay una forma de desproporción entre la expresión de la sensación desagradable y la sensación desagradable en sí. La amplitud de lo desagradable o lo que se oculta o se transforma en *poiesis* viene notificado por ese último "o qué" que sigue a los puntos suspensivos y que cierra la primera masa poemática: "¿Herida, grito, el sol... o qué?". Los valores cromáticos se sensibilizan y se transforman en cuerpo, en duda: "Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo. No sé si al norte, si al sur, si al este si al oeste, un agujero naranja". La belleza solar se connota negativamente en la noción de agujero que taladra la blancura hiriente con una mancha naranja.

El detalle mínimo y agudo, "frío en los pies", se combina con la alusión a dos tormentas que poetizan la globalidad del malestar interior y del contexto referencial hostil. La frialdad experimentada por el locutor surge también del eclipse[15] que esconde a la vista, el astro vital.

A través de la sensación desagradable el yo poemático accede a la expresión de la esclavitud interior "¡Otra vez cadenas!", el camarote se hace cárcel. De mal en peor, el color naranja del sol se metamorfosea en "el amarillo de la luz eléctrica, con el verde del relámpago". Cucarachas, frío en la nariz y en las orejas, sirena doliente cierran el malestar global del yo consigo mismo y en el barco.

La hostilidad marítima se manifiesta de modo deslumbrante en el poema XLIV titulado "No". La inmensidad del mar se cifra en una afirmación rápida inicial: "El mar dice un momento / que sí, pasando yo" e inmediatamente mar es negación rotunda e infinita:

> No, ¡no!, ¡¡no!!, ¡¡¡No!!!, cada vez más
> fuerte, con la noche...

[15] También evoca la sensación provocada por un eclipse en uno de los capítulos de *Platero*: "Nos metimos las manos en los bolsillos, sin querer, y la frente sintió aquel fino aleteo de la sombra fresca, igual que cuando se entra en un pinar espeso [...] Al ocultarse el sol que, un momento antes, todo lo hacía dos, tres, cien veces más grande y mejor con sus complicaciones de luz y oro, todo, sin la transición larga del crepúsculo, lo dejaba solo y pobre, como si hubiera cambiado onzas primero y luego plata por cobre [...]", Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo. Elegía andaluza (1907-1916)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, 1997, pp. 107-108.

Se van uniendo
las negaciones suyas, como olas,
¡no, no, no, no, no, no, no, no, no, no!
y, pasado, todo él, allá hacia el este,
es un inmenso, negro, duro, y frío
¡no![16]

La sonoridad sombría crea el espacio marítimo, la masa acuática connotada negativamente se identifica con una negación que llena el décimo verso, que conlleva diez negaciones. Lo lúgubre, lo nocturno se hunde en la negritud dura y fría final que se vuelve a identificar con la negación.

Estas sensaciones no dejan de evocar las plasmadas por Baudelaire en "Spleen et Ideal" cuando escribe: "*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / il nous verse un jour noir plus triste que les nuits* "[17]. Este *spleen* que se materializa en potentes imágenes lo evoca también el locutor en el poema XLV titulado "Hastío". Si el color gris se sustituye al negro de Baudelaire, viene aumentado por el sustantivo "ejército": "Un ejército de ciegas horas / nos cerca"[18]. La pesadez del cielo en el alma humana vuelve a aparecer en el poema XLVI de Juan Ramón en que la exclamación y la interrogación vuelven a invadir de manera ternaria la composición "¡Qué peso aquí en el corazón inquieto / —peso de mar o tierra—, / de arriba o de debajo". El peso anímico no identificado se desarrolla aún más en la última estrofa, en que el corazón inquieto se hace ahora, corazón inmenso: "¡Qué peso aquí en el corazón inmenso / como el cielo y el mar; / qué angustia, qué agonía; / o qué peso hondo y alto"[19].

Se establece una tensión fructífera entre el "no" y el mar que permite al poeta, por su observación y su poetización, que la negatividad que lo invade —y podemos compartir a veces—, se dibuje y cobre forma aunque difusa. La fuerza de la elipsis acentúa la potencialidad del misterio y del dolor. En el poemario el mar como negación revela un territorio íntimo, infinito e innombrable que se sitúa en el confín de lo visible y de lo invisible. Si como afirma Marie-Claire Zimmermann el poema es invisible por ser su raíz mental y pertenecer al ámbito de

[16] *Ibid*., p. 132.

[17] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I,* Texte établi, ed. Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 74.

[18] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit*., p. 132.

[19] *Ibid*., p. 133.

las ideas, de lo imaginario y del pensamiento[20], la escritura poética no cesa de materializar lo invisible intensificando así nuestra presencia y conexión con el mundo[21]. Así, en este sentido Yves Bonnefoy escribe a propósito de lo poético aplicado a la arquitectura: "L'ombre que produit la colonne est du non-être rendu visible. On la ressent telle une noirceur, le néant est tout d'un coup présent dans le champ du visible, même si on a appris comment le tenir à distance"[22]. En el poemario, se diría que las imágenes de este viaje iniciático de recién casado revelan una interioridad que se hace consciente mediante la imagen referencial vista de verdad, dejando el resultado poético icónico envuelto en el misterio necesario.

El malestar se cifra asimismo en notas de temor, incluso de miedo intenso; es lo que leemos en el poema CX:

> Amor, no me acompañas; me amedrenta
> el cercano secreto
> de tu sueño encendido y dilatado
> a mi lado, en la sombra.
>
> Sí; a veces veo luz de espadas en el cielo
> de tu soñar,
> como en una tormenta de desvelo, y me oigo
> gritar en él, desde mi susto,
> mientras tú te sonríes, preparando
> mi muerte en lo lejano de tu sueño.

[20] Véase la conferencia de Marie-Claire Zimmermann, "Quel dénouement pour le poème?", en Milagros Torres y Daniel Lecler (eds.), À la recherche du dénouement: théâtre, poésie, roman, conte, cinéma, *Travaux et Documents Hispaniques*, Publications numériques de l'ERIAC, http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=688.

[21] En cuanto al estudio de uno de los aspectos de intensificación véase Daniel Lecler, "Vertige. Le 'moi': dramatisation et dramatisme dans *Espacio* de Juan Ramón Jiménez", Milagros Torres y Daniel Lecler (eds.), *Conversaciones con Marie-Claire Zimmermann : el yo, poesía y teatro*, *Travaux et documents hispaniques* , 2 (2020), https://webtv.univ-rouen.fr/videos/daniel-lecler-universite-de-paris-8-le-moi-dramatisation-et-dramatisme-dans-espacio-de-juan-ramon-jimenez_39246/.

[22] Yves Bonnefoy, "Sur l'architecture", en *L'inachevable. Entretien sur la poésie (1990-2010)*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 17. Añade unas líneas después: "je crois que les catégories propres de la pensées poétique —de ce projet qu'elle est de refonder, en tout cas de réintensifier l'être au monde— permettent d'identifier les propositions des œuvres d'architecture, dont on comprend alors qu'elles sont établies au niveau le plus intérieur de la conscience, celui où nous décidons de ce qui a être ou n'est que non-être ou —disons plutôt, plus profondément— de ce qu'on peut vivre comme présence pleine, dans notre vie, de ce que l'on peut donc tenter de refuser à l'absence".

Sí, sí; me coges en el círculo
de tu soñar, y no lo sé...

Y aunque te tengo y eres toda mía,
con tu soñar en ti, y pudiera
matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo.
que a un veneno en su flor, le tengo miedo
a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo![23]

La intensidad del poema se condensa en los cinco últimos versos[24] en los que se observa una disociación entre el tú amado ("toda mía") y el amor mismo con su peligroso misterio. Una red semántica angustiosa poetiza este temor profundo, no a ella sino a él, al amor y a su sueño: "matar" / "veneno" / "miedo" repetido dos veces, ecos del "gritar" o del "susto" citados anteriormente. Las palabras finales son particularmente difíciles de interpretar pero en todo caso la voz poemática se atreve a decir con claridad meridiana: "¡amor, sí, te tengo miedo!".

Hacia el final del poemario (final de la parte cuatro "Mar de retorno" y en las partes V: "España" y VI: "Recuerdos de América del Este escritos en España") se observa una progresiva tendencia del discurso poético a evacuar la representación del malestar y gana terreno una serenidad progresiva, aunque no absoluta. El viaje iniciático se dirige hacia su fin y la exploración del mar como vía de conocimiento de sí y de todo parece también alcanzar por lo menos momentáneamente un espacio poético de calma.

Así, "Agua total"[25], la inmensidad acuática, mar y lluvia, son ahora elementos de los que se evacúa mayoritariamente el malestar y, a pesar de lo inabarcable, la voz poemática figura su posibilidad de control: "Agua arriba y agua abajo, es decir, agua en medio, y toda de un color, digo, sin, sin color, digo negra... o tal vez blanco... Solo agua, todo agua. Ahogo total, diluvio nuevo. En el arca, yo con mi familia y una pareja de todos los animales conocidos"[26]. El arca de Noé viene a constituir no solo un refugio sino una promesa de salvación a pesar de una tensión que sigue siendo estando latente.

[23] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, pp. 181-182.

[24] Sobre los finales véase Daniel Lecler, "La fin du poème : réflexions sur quelques "dénouements" poétiques dans *Piedra y cielo* de Juan Ramón Jiménez", en Milagros Torres et Daniel Lecler (eds.), *À la recherche du dénouement : théâtre, poésie, roman, conte, cinéma*, *op. cit.*

[25] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 234.

[26] *Ibid.*, p. 235.

La función poética de la contradicción merecería un trabajo específico y forma parte del misterio poético del poemario. La contradicción en el poema CLXIX plasma una totalidad lograda y un sobrepasar los esquemas mentales habituales:

> Ya solo hay que pensar en lo que eres,
> mar. Tu alma completa
> en tu cuerpo completo;
> todo tú igual que un libro
> leído ya del todo, y muchas veces,
> que con su *fin* ha puesto
> fin a las fantasías[27].

Lo que no le impide afirmar algunos versos después de manera bastante sorprendente "ya solo hay que pensar en lo que eres, / no hay que pensar en lo que eres"[28].

A pesar del miedo que se sigue expresando en le poema CLXXXIX "Este miedo, de pronto..."[29] el poema "Todo" podría cifrar una forma de desenlace poético[30] "Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado / mi locura". El encabalgamiento pone de manifiesto dos palabras clave "sanado" por una parte, "locura" por otra:

> Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado
> mi locura.
>
> El mundo me ha mostrado, abierta
> y blanca, con vosotros,
> la palma de su mano, que escondiera
> tanto, antes, a mis ojos
> abiertos, ¡tan abiertos
> que estaban ciegos!

[27] *Ibid.*, p. 233.

[28] También, podríamos aludir a los últimos versos al poema CLXXIV: "¡Rosa no presentida, que quitara / a la rosa la rosa, que le diera / a la rosa la rosa!", *Ibid.*, p. 237. El poema "Niño en el mar", *Ibid.*, p. 215, podría considerarse como "el rechazo final de las fantasías de la infancia", según el editor.

[29] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 252.

[30] Sobre el desenlace en poesía véase el simposio organizado en la Universidad de Rouen dedicado al desenlace: *À la recherche du dénouement: théâtre, poésie, roman, conte, cinéma*, *op. cit.*

¡Tú, mar y tú, amor, míos,
cual la tierra y el cielo fueron antes!
¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada
es ya mío, nada![31]

El final del poema atestigua una desposesión que remite al ámbito tanto del cristianismo como de las filosofías orientales.

Ya en los apéndices el poema "Travesía" confirmará este fortalecimiento interior del yo asociando siempre en los versos mar y amor. No se trata de un cancionero a la manera petrarquista en el que la destinataria es un tú único como Laura. Aquí Zenobia está detrás pero la problemática no es erótica ni individualmente amorosa sino filosófica y existencial. El amor de común acuerdo con el mar se hace vía de conocimiento que explicita particularmente en la última estrofa del poema:

Como tú, amor, el mar de cada día
nos enseña a querer lo que creímos
que no era como era.
El más del mar ¡amor! es el encanto
de la verdad bastante
que uno mismo, uno solo, ha limitado[32].

En el apéndice 3 el título del poema 44, "Sensaciones agradables", contesta de modo al parecer definitivo a las sensaciones desagradables que pusieron en marcha nuestra reflexión.

Conclusión

El malestar se presenta, a lo largo del poemario, como un verdadero laboratorio que permite al yo poemático elaborar su ser como individuo y como poeta. Este viaje entre dos continentes, entre dos momentos de su vida, entre dos escrituras (en verso y en prosa), entre dos culturas se presenta como un viaje iniciático o, mejor dicho, como múltiples viajes iniciáticos. En este poemario la escritura teje redes complejas entre la vida cotidiana y una poética que el yo no cesa de profundizar. Este *Diario* viene a ser la historia de la metamorfosis, fundamental en su poética, que le permite pasar del "estar" al "ser".

[31] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit.*, p. 253.

[32] *Ibid.*, p. 324.

"Esto lo puedo contar, pero no cantar": ironía y humor en el *Diario de un poeta recién casado*

Soledad González Ródenas

Basta echar un vistazo a los títulos con los que Juan Ramón Jiménez imprime varios de sus primeros libros —*Arias tristes* (1903), *Elegías* (1908-1910), *Poemas mágicos y dolientes* (1911) o *Melancolía* (1912)— para percibir que el tono lastimero y decadente que caracterizó una buena parte del modernismo cundió —quizá con excesiva frecuencia— entre sus versos de juventud. Al rememorar esta época el propio autor se reconoce a sí mismo presa de una "tristeza lloradora" que entonces le parecía innata, consustancial a su personalidad y hasta beneficiosa para su producción poética. En el texto titulado "Mi llanto juvenil" afirma:

> De muchacho yo fui un poeta llorón [...] era tan natural en mí llorar como en la fuente. Y ni siquiera, como la fuente, me detenía a considerarlo. Me parecía natural, bello y bueno. Tal vez diría la ciencia que el éstasis bello tenía en mí que desahogarse, por saturación, en lágrima.
>
> Luego fue y ahora es de otro modo. Pero no me gustaría no haber llorado poéticamente de joven. No querría una primera obra diferente [...]. Creo natural que la juventud llore, que la madurez sonría y que la vejez se quede seria. [...]
>
> Era tan natural en mí mi tristeza lloradora que ni siquiera me preguntaba en mi adolescente juventud su causa. Me parecía tan natural como absurda la estrañeza de los otros que se preguntaban, me preguntaban por qué y querían esplicárselo y esplicármelo superficialmente[1].

Bajo el yugo de una especie de esplín, inevitable saudade de un ideal presentido, pero no experimentado, compuso sus primeros versos en clave modernista y creó una imagen pública que fue celebrada

[1] Juan Ramón Jiménez, "Mi llanto juvenil", *Vida. Volumen I. Días de mi* vida, ed. M. Juliá y M. Ángeles Sanz Manzano, Valencia, Pre-Textos, 2014, pp. 269-270.

y alimentada por los elogios que el maestro Rubén Darío le dedicó en el artículo "La tristeza andaluza", en el cual reseña el más reconocido libro de sus comienzos, *Arias tristes*. Definirá al poeta, citando versos de "La portantina" (*Intermezzo*) de D'Annunzio, como un "convalescente di squisitti mali..." que ha conseguido universalizar el genuino llanto andaluz diluyéndolo entre las notas de Schubert. Darío valora con aquiescencia su melancolía y ve en la juventud que deslíe abiertamente sus lágrimas un acto admirable de valentía ejemplar. Nos dirá: "Mirad con simpatía esa juventud que, en estos impudentes tiempos, tiene el franco valor de las lágrimas: *Lacrimabiliter*"[2]. Y añadirá: "No seas alegre, poeta, que naciste absolutamente amado de la tristeza, por tu tierra, por la morena y amadora y triste Andalucía; y porque tu sino te ha puesto al nacer un rayo lunático y visionario dentro del cerebro"[3], juicio este último que, pasados los años, Juan Ramón calificaría de pura clarividencia[4]. Poco después, en el almanaque que la revista satírica *Gedeón* publicó en 1905 figurará una caricatura del poeta, realizada por Moya[5], en la cual se ridiculizaba tanta desolación con un enorme lagrimón recorriendo su mejilla.

En esta tesitura no podía pasar desapercibida la novedad que supuso el sustancial cambio de tono que se observa en su obra tras la aparición en su vida de la que sería su esposa, Zenobia Camprubí. Desde el verano de 1913 en el que se conocieron, hasta su casamiento en Nueva York el dos de marzo de 1916, Juan Ramón va a vivir un proceso de renovación vital en el que ella desempeñará un papel determinante y que tendrá su eclosión estética en el célebre *Diario de un poeta recién casado*. Fue el suyo un tenso noviazgo en el que el espíritu positivo y práctico de Zenobia irá poco a poco ganando terreno —sin otras armas que la lógica y el amor— al hasta entonces siempre pesaroso Juan Ramón. Las cartas que intercambian durante casi tres años[6] dan buena cuenta de esta evolución, de la cual serán hitos fundamentales *Estío* y *Sonetos espirituales*, compuestos antes de emprender su iniciático viaje a Esta-

[2] Rubén Darío, *Tierras solares*, Leonardo Williams, 1904, p. 79.

[3] *Ibid*., p. 77.

[4] *Cfr.* Juan Ramón Jiménez, "Mi llanto juvenil", *op. cit*., p. 270.

[5] Esta caricatura fue reeditada en *Ínsula*, XXXVI.416-417 (1981), p. 23.

[6] *Cfr.* Juan Ramón Jiménez, *Monumento de amor. Epistolario y lira*, ed. M. Jesús Domínguez Sío, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017 y Soledad González Ródenas, "'Pose de rareza' y 'Hermana Risa'. Zenobia y la superación de la melancolía en la obra de Juan Ramón Jiménez" en Annick Allaigre y Daniel Lecler, *Juan Ramón Jiménez: tiempos de creación (1913-1917), Travaux et documents hispaniques*, 8 (2017), http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=163.

dos Unidos. El cambio es tan notable que los que fueran sus amigos y lectores de otros tiempos apenas si salen de su asombro. Es el caso de Cansinos Assens, el cual, con su habitual retranca, retrata a un insólito Juan Ramón que, literalmente, "ya no se muere de tristeza":

> Juan Ramón Jiménez, el cantor de *Ninfeas*, el enfermo de aprensión y de luna, el amante de la quimera de la fuente, el que parecía condenado al celibato disipado y puro de los que se embriagan con el sueño del cáñamo amarillo, se ha casado. Se ha casado con una mujer de carne y hueso, con una mujer hija de los hombres, que no se llama Francina ni Amalia, como las cantadas en sus mejores madrigales. Se ha casado con una hija de los hombres; y la luna está triste como una novia desdeñada, y está triste la quimera de la fuente. La quimera borrosa y pensativa, de antiguo mármol, más suave que la carne, que recuerda aquellos versos:
>
> Mi jardín tiene una fuente
> y la fuente una quimera
> y la quimera un amante
> que se muere de tristeza...
>
> Juan Ramón ya no se muere de tristeza[7].

Y si bien el *Diario de un poeta recién casado* supondrá una especie de *Big Bang* en el ámbito de la lírica hispánica del siglo XX por sus conocidas innovaciones formales, no llama menos la atención por su diversidad de tonos, sobre todo por introducir en la lírica matices irónicos, sarcásticos, satíricos y críticos hasta entonces desacostumbrados —o que más bien pasaron desapercibidos— en la obra de tan melancólico poeta. Ya Ramón de Basterra en una carta inédita, remitida desde Roma el 4 de julio de 1917, apunta con sumo acierto:

> Con Platero y Vd. he pasado momentos deliciosos. Clásica, sabiamente está mezclada la ironía con la belleza, con el pensamiento, con el sarcasmo, con la dulzura como la velluda y dulce lana de Platero. [...] Pero el diario es donde he encontrado las notas más acentuadas de novedad y de

[7] Rafael Cansinos Assens, "Juan Ramón se ha casado", en *Obra crítica. Tomo I*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 181

> poesía fresca, nueva, que demuestran que está Vd. en un perpetuo florecer de novedad, y quien sabe todavía con qué insospechada modalidad nos enriquecerá Vd.

Del mismo modo, Darío Pérez, al evaluar en 1930 la importancia de la obra juanramoniana, destaca de nuevo el hallazgo que supuso la inclusión del humor y la ironía en un libro de profunda indagación espiritual y diálogo con el entorno, ya sea este naturaleza o urbe. Dirá:

> Trajo de Moguer la fantástica coloración de su mar, y nacido de familia pudiente y distinguida pudo satisfacer la apetencia de lo bello, formándose espiritualmente hasta influir en la renovación de las juventudes, pues en su *Diario de un poeta recién casado* (1918) [sic] traía anticipaciones de humor, ironía, etc.[8]

Y, según recoge Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, el autor destaca en este poemario una dimensión eminentemente metafísica, aunque también reconocerá que "La prosa del *Diario* está escrita contra lo que vi en los Estados Unidos. Es casi siempre irónica"[9]. Establece así una distinción entre los contenidos de la prosa y el verso que queda acertadamente matizada con el adverbio "casi", ya que no podemos hablar netamente de un tono metafísico en el verso, frente a un tono irónico o crítico en la prosa. Conocidos textos en prosa como "La negra y la rosa", "Día de primavera en New Jersey" o "¡El mar acierta!" desmienten tal división[10]. Por otra parte, Bernardo Gicovate en el artículo que titula "La ironía de Juan Ramón Jiménez: ¿orgullo o tristeza?"[11] rastrea, aunque muy brevemente y sin mencionar el libro que nos ocupa, tonos irónicos y críticos ya en su poesía de

[8] Darío Pérez, "Figuras de España. Juan Ramón Jiménez", *La Libertad*, Madrid, 15/01/1930, pp. 3-4 (Reeditado en *Figuras de España*, Madrid, CIAP, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp. 395-413 y Juan Ramón Jiménez, *Por obra del instante. Entrevistas*, ed. Soledad González Ródenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013, pp. 141-146).

[9] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 90.

[10] Para mayor detalle en torno a este asunto puede consultarse el artículo de Teresa Gómez Trueba, "El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez: el impacto de la ciudad neoyorquina, fragmentación y mestizaje entre géneros", *Rilce*, 32.2 (2016), pp. 342-363.

[11] Bernardo Gicovate, "La ironía de Juan Ramón Jiménez: ¿orgullo o tristeza?", en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Tomo I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 641-647.

juventud, sobre todo en los libros que quedaron inéditos y de los que sólo se conoció una escasa muestra en las *Poesías escojidas* de 1917 y en la posterior *Segunda antolojía poética* de 1922.

En este sentido, no es en absoluto gratuito el texto introductorio que el poeta añade a su *Diario*, en el cual lo califica de "álbum", una especie de cuaderno en el que el poeta anota cuanto conmociona "la entraña" en ese "mundo del instante" —universo diríamos—, que intenta aprehender durante su viaje a Nueva York. Escribe:

> En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa... o al revés, ¡ay!, si queréis[12].

En definitiva, "yendo a lo suyo" y "a otra cosa" encontrará en su estado de plenitud amorosa y en la contemplación del mar y del cielo motivos para afianzarse en una poética —que llamará, hemos visto, "metafísica"— mediante la cual manifiesta una lucha por encontrar valores universales a través de la introspección, la comunión con la naturaleza y la posterior trascendencia espiritual. Asuntos que culminarán a partir de 1936, tras un segundo viaje a América que tendrá como fruto el libro de libros fundamental titulado *Lírica de una Atlántida*, con el cual redondea su completa madurez lírica. No obstante, en este primer y singular periplo que aquí nos ocupa también captarán su atención elementos que van a distorsionar ese definitivo camino espiritual. No por ello van a ser desestimados, sino que serán integrados como parte de un conflicto con el mundo circundante que va a repetir esquemas ya antes experimentados por el poeta.

Si recorremos su biografía, encontraremos dos momentos cruciales que, al mismo tiempo que lo enriquecen con nuevas experiencias, le provocan un disgusto y un desdén que se resuelve o en una dolorosa decepción o en una punzante crítica, que encuentra en la ironía, el sarcasmo y la caricatura una especie de catarsis redentora que lo sustrae y lo eleva sobre lo que considera evidentes defectos. El primero de estos momentos tiene lugar durante su puntual viaje a Madrid en 1900 y su posterior estancia en la capital entre 1901 y 1906.

[12] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2017, p. 104.

El joven Juan Ramón no comulgará jamás con los cenáculos modernistas ni se sentirá a gusto entre aquellos bohemios de disipadas costumbres a los que no puede juzgar más que desde el distanciamiento emocional. Años más tarde evocará estos ambientes con cierta sorna al rememorar algunas de sus experiencias con Francisco Villaespesa, Valle-Inclán y Rubén Darío[13]. Resulta evidente la filiación del tono de estos recuerdos con el punto de vista del propio Valle y sus esperpentos, la visión tragicómica que dará Cansinos Assens del Madrid de la época en *La novela de un literato* e, incluso, el tremendismo de *La España negra* de Gutiérrez Solana. Si comparamos esta óptica con el breve *Diario íntimo*[14] que escribió entre octubre y noviembre de 1903, nos daremos cuenta de que la simultaneidad de los hechos narrados con su redacción le impide valorarlos con otra perspectiva que no sea el dolor, un dolor que lo conduce al rechazo y lo aísla de un entorno al que juzga con el herido narcisismo de su exquisita neurastenia. Es precisamente este sufrimiento el que le impedirá seguir constatando día a día acontecimientos que no hacen sino sumar soledad y lágrimas a su trágica rutina, tal como queda constatado en este otro diario de juventud, donde sólo encontraremos breves instantes de placidez en la descripción de los árboles que lo devuelven momentáneamente a la naturaleza y suavizan la agresión anímica que le produce el ambiente urbano y la mayoría de sus gentes.

El segundo de estos episodios tendrá lugar justo en 1916 durante su estancia en Nueva York. El choque que se produce entre los nuevos usos y costumbres de la gran ciudad y el espiritualizado poeta que arriba a puerto con la retina henchida de mar y cielo va a resultar tan dramático que acabará concluyendo con triste guasa: "Esto lo puedo contar, pero no cantar"[15]. Como afirman Miguel d'Ors y Dionisio Cañas[16], la reacción del poeta ante lo que no tolera de la modernidad busca una salida a través del sarcasmo y la ironía. Adoptará la postura del espectador que permanece ajeno a cuanto contempla y que no

[13] *Cfr*. Juan Ramón Jiménez, "Con la inmensa minoría. Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)", *El Sol*, 10/05/1936, p. 5; "Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)" en *La corriente infinita. Crítica y evocación*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 91-98; y *Mi Rubén Darío*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Huelva, Fundación JRJ, 1990.

[14] Juan Ramón Jiménez, *Diario íntimo*, ed. Soledad González Ródenas, Sevilla, Athenaica, 2022.

[15] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, *op. cit*., p. 404.

[16] *Cfr*. Miguel d'Ors, "Los Estados Unidos en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez", *Bulletin Hispanique*, 89.1-4 (1987), pp. 275-302 y Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 146-153.

puede sino denunciar la falta de espiritualidad a través de la burla más o menos hiriente. Como le ocurriera con el Madrid que conoció en 1901, el poeta juzga sin integrarse jamás en la dinámica de su entorno. Ambos momentos son evaluados desde un mismo punto de vista: el distanciamiento contemplativo, que dará lugar a la descripción de escenas atomizadas con las que busca la complicidad del lector en una evidente declaración de no comunión con lo expuesto, de apartamiento. El poeta parece necesitar un desapego no sólo mental, sino también espacio-temporal. Un lapso de reflexión para evaluar el impacto que lo inesperado y lo chocante causa en su innato sentido de la "ética-estética". Necesitará sobreponerse y asimilar lo que no cuadra con su mundo interior para reaccionar adecuadamente al profundo desprecio que le produce lo contemplado en el justo momento en que es experimentado. Así, sólo es capaz de trivializar y restar importancia al trauma que le ocasionó su paso por los ambientes modernistas desde su madurez, cuando Darío, Villaespesa y Valle ya han muerto. Del mismo modo, en el *Diario* agrupará sus más mordaces críticas en la sección que titula: "Recuerdos de América del Este escritos en España". Es la única parte que desliga de la linealidad temporal que supone la concepción del libro propiamente como "diario poético". Se permite, de esta manera, un tiempo para recapitular, reordenar ideas y situar en su justo lugar esas primeras impresiones, que siempre se nos antojan terribles. El humor, la sátira, la caricaturización, el sarcasmo y la ironía serán para el poeta una nueva vía de escape que lo libere de la indignación, el dolor, e incluso del pudor, que le produce lo que advierte como una agresión a la lógica y todo aquello que le resulta absurdo, ridículo, impostado y, en definitiva, hiriente. Tal como afirma Vladimir Jankélévitch: "la ironía nos inmuniza contra la decepción; es el antídoto de las falsas tragedias"[17] y el *Diario de un poeta recién casado* es un buen ejemplo de ello. No parece, por tanto, acertado calificar de "cuentecillos y chascarrillos en prosa"[18] aquellos textos en los que el poeta se aparta de su línea lírica habitual, tal como hace Ricardo Gullón. Más bien, como afirmó Schlegel en una muy conocida sentencia: "La ironía no es cosa de broma"[19] y suele responder

[17] Vladimir Jankélévich, *La ironía*, Madrid, Taurus, 2020, p. 169.

[18] Ricardo Gullón, "Un cambio en la poesía de Juan Ramón Jiménez. El *Diario de un poeta recién casado*", *Ínsula*, XXXVI.416-417 (1981), p. 5.

[19] *Cfr.* Pere Ballart, *El riure de la màscara. Formes de l'objetivitat en la poesia comtemporània*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007. Para más información sobre el sentido de la ironía en la poesía puede consultarse del mismo autor: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

a un inteligente análisis de un entorno despreciable que atenta contra la integridad moral del espectador y acaba resultando, en palabras de Pere Ballart, "gairebé una mesura higiènica, un indispensable reconstituent mental"[20].

No es, desde luego, Juan Ramón Jiménez el primero que va a manifestar hostilidad ante la llamada modernidad y más aún ante el hodiernismo chabacano. En este sentido, es el poeta hasta cierto punto heredero del Romanticismo y comparte con el Charles Baudelaire de *Las flores del mal* la visión de la gran ciudad como caldo de cultivo fundamental del materialismo burgués, su progresiva degradación moral y su ciega confianza en el racionalismo y las innovaciones científicas y tecnológicas para resolver cualquiera de las pequeñas y grandes insatisfacciones que atentan contra la felicidad humana. Como afirma Miguel d'Ors: "...a este mundo opone Baudelaire todo un sistema de contravalores, tales como individualismo diferenciador, 'dandysmo' aristocratizante, idealismo, esteticismo, franqueza moral, desorden bohemio, insatisfacción o 'spleen', etc., etc., etc."[21]. En este momento de su vida Juan Ramón, que justo acaba de abandonar sus más cercanas posturas a un cierto dandismo esteticista[22], desencantado y literariamente deudor del esplín simbolista francés, contemplará Nueva York con un desdén aristocrático que emana de una franqueza moral que más tarde llamará "aristocracia de intemperie" y que resuelve ahora con buen humor. Más adelante veremos que esta óptica será modificada cuando la guerra civil y el exilio lo hagan recalar de nuevo en la que ya se ha convertido definitivamente en la capital del mundo y en el símbolo más evidente de la modernidad.

* * *

El de 1916 es un viaje feliz y el poeta es capaz de sonreír ante lo que le disgusta y captar en las breves prosas de su *Diario* hilarantes descripciones que apuntan a diversas vertientes de la arquitectura urbana y las curiosas costumbres de sus habitantes. Podríamos clasificar su humorada visión de Nueva York en cinco ámbitos:

[20] "casi una medida higiénica, un indispensable reconstituyente mental", Pere Ballart, *El riure de la màscara*, *op. cit.*, p. 15.

[21] Miguel d'Ors, *op. cit.*, p. 281.

[22] *Cfr.* Antonio Rodríguez Jiménez, "Esbozos dandystas en la obra de Juan Ramón Jiménez", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Tomo II, Huelva, Diputación Provincial de Huelva/Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 485-495.

1. Sistemática caricatura de la impostura y la falsedad pretenciosa que encuentra en los elegantes clubs de la alta sociedad burguesa, unas veces esclavos de las modas y otras de un materialismo que todo lo valora según su precio en dólares. Textos como "Colony Club" satirizan descarnadamente las extravagantes y carísimas decoraciones de Elsie de Wolf, considerada por entonces maestra ejemplar en el diseño de interiores. Del ambiente tropical del reputado club femenino dirá:

> Se encoge uno sin querer, entrando. Pero... ¿Aquí vamos a tomar el café, con tantos loros? ¡Que se viene el techo abajo, por Dios!...
>
> Una lorería de todos los colores posibles e imposibles, pesadilla de una señora nostálgica de un trópico malo, vuela por el falso verde de metal de un jardín, que queriendo ser aéreo, se enreda, como plomo, por la inteligencia. Equivalencia en dólares: 1.000.0000. ¡Ah... entonces!... [...]
>
> Como el millón suena en el techo, la gente mira al millón de loros, ellas —¿de qué carnaval de cementerio?— con muy poca mortaja, única inteligencia, ellos con el monóculo, ojo único. Mr. B—n, crítico de artes, autor de un catálogo, un loro más, que desgraciadamente, es más verdad que los del techo, y vuela, ¡viene hacia mí! Mientras me habla, ceremonioso, con el rabillo del ojo veo bajar y subir loros de la chimenea al techo. ¡Cómo hablan, fumando!...
>
> Luego, la noche toda quitándome, como telarañas, los loros y enredaderas de la cabeza. ¡Qué fiebre verde y roja, verde y azul, verde y amarilla, verde!... Y amanezco envenenado.

No menos despiadada es la visión que da en "Authors' Club", donde se reúne lo más granado de la pseudointelectualidad neoyorkina y se adocenan malos imitadores de grandes poetas como haces de presuntuosa y mala hierba:

> Creí siempre que en New York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como éste, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo Madrileño, a pesar de estar en un piso 15, casi a la altura del Parnaso.
>
> Son señores de décima clase, que cultivan parecidos físicos a Poe, a Walt Whitman, a Stevenson, a Mark Twain, y que se dejan consumir el alma con su cigarro gratuito,

> hechos uno con él; melenudos que se ríen de Robinson, de Frost, de Masters, de Vachel Lindsay, de Amy Lowell, y que no se ríen de Poe, de Emily Dickinson y de Whitman, porque ya están muertos. Y me muestran paredes y paredes llenas de retratos manchados y autógrafos en barquillo, de Bryant, de Aldrich, de Lowell, de, de, de...
>
> ...He cogido de la fumadora un cigarrillo y, encendiéndolo, lo he echado en un rincón, sobre la alfombra, a ver si el fuego se levanta y deja, en vez de este Club de escoria, un alto hueco fresco y hondo, con estrellas claras, en el cielo limpio de la noche de abril.

2. Caricaturación de las nuevas tipologías de mujer que juzga exageradas y ridículas, entre ellas se encuentran las sufragistas, adalides del feminismo extremo, del que será magistral ejemplo el texto LXXXVI ("En Subway. La sufragista, de una fealdad alardeada, con su postre mustio por sombrero, se levanta hacia un ancianito rojo que entra, y le ofrece, con dignidad imperativa, su sitio. Él se resiste [...] Ella le coge por el brazo. En una actitud de quita golpes. Ella lo sienta, sin hablar, de una vez"); las *femmes fatales* —con sus versiones *vamp* y *cougar*—, que pretenden trasplantar el peliculero estilo de las actrices Gloria Swanson y Theda Bara a una imposible cotidianeidad. Impagable es la imagen que de ellas se da en "Las viejas coquetas", obra maestra y quintaesencia del sarcasmo más acendrado:

> Eva, Semíramis, Safo, Cleopatra, Agripina, Lucrecia Borgia, María Estuardo, Ninon de Lenclos... todas las viejas con historia de la llamada Historia, viven aquí, en la sexta Avenida, su vida apartada, o en Grammercy Park, o en Brooklyn, discretamente, en pisos suaves a la moda del momento, que les arregla Miss Elsie de Wolfe o Miss Swift, de gracia, un poco recargados por ellas con ciertos recuerdos de época, salvados de saqueos, de naufragios, de quemas, de abandonos. En cualquier reunión de los últimos martes de la «Poetry Society» —"National Arts Club"— o en el "Cosmopolitan", o en el "Actor's", están todas, con dientes de oro, afeitadas, arrugadas, pecosas, pañosas, cegatas, depilado vello perdurable, que, como es sabido, le crece, con las uñas, a los muertos; descotadas hasta la última costilla o la más prístina grasa, llenos los hombros y espaldas milenarios de islas rojas y blancas, como un mapa de los polos.

> Visten su ancianidad, de náyade, con hierbas verdes en la calva, de Ofelia coronada, de Cleopatra, con la nariz de Pascal, de lo que sea preciso o impreciso, con todas las cosas posibles e imposibles —casullas españolas, dalmáticas indias, rusas, carnes paradisiacas— y se prenden en cualquier sitio flores de calabaza, malaquitas de a kilo, plumas de avestruz, de águila, de cuervo, de pavo real...
>
> Desveladas siempre del sepulcro, y sin miedo de llegar tarde, o con lluvia o nieve, al piso 12 de sus cementerios, son las últimas que se retiran, pues conservadas en champagnes infinitos sus arrugadas arrugas empolvadas, son las preferidas de las sillas de desvelo. No se acuerdan a tales horas, de Paraíso, ni de Babilonia, ni de Lesbos, ni de Alejandría, ni de Roma, ni de Italia, ni de Escocia, ni de París, que, por otra parte, ¡están tan lejos para volver de madrugada!; y se quedan con cualquier poeta cubista, robinsoniano o bíblico, quien les diga en mal verso libérrimo o en peor verso redondo inglés —endecasílabo de Pope—, un epitafio galante, que les hace olvidar sus idiomas patrios, ya en ruinas entre los restos de sus dientes.
>
> ¡Qué terciopelos con espinas y qué cenizas con sedas! Pero sonríen a todos, como claves sin teclas, y coquetean con el chauffeur, con el portero o con el negro del ascensor y se alejan mirando. ¡Pero cualquiera va, a través de los siglos, con esta nieve, a sus sepulcros!

Y, por último, las infatigables altruistas de adineradas familias —entre las que se encuentra la propia Zenobia, a la que apodará "Miss Conciencia" unas veces y otras "Miss Rápida"—, empeñadas en mejorar la vida del prójimo realizando actividades en casa ajena que en la suya propia no desempeña sino el cuerpo de servicio doméstico:

> El sistema de "trabajo" de las norteamericanas es muy divertido... para ellas, no para quien tenga que tolerarlas. En nombre del altruismo se va a la casa ajena a hacer con motes resonantes —higiene del hogar, cría del niño, cuidado de la madre— lo que deben hacer y no hacen sencillamente y sin nombre, que es como deben hacerse las cosas, en la suya, cosas las dos que creen naturalísimas. Lo de la casa donde lo hace ella, lo hace en la de otra, y esta, quizás en la de la primera. Así resulta que en todas las casas está

> mal hecho el trabajo porque está siempre hecho con desconocimiento. ¡Ah! ¡pero la fama!
>
> Para ella el prójimo nunca es de la casa[23].

3. Descripción de estampas urbanas chocantes, enervantes o ridículas. Son numerosísimas las alusiones al trajín, al ruido, la pestilencia, la masificación, la publicidad, los sistemas de seguridad, los transportes colectivos... Todos son pasados por el tamiz de la sátira. En este sentido conocidísimos son textos como "¡Fuego!", "La luna" o "Tranvía". Nada parece encontrar Juan Ramón que dé paz a su espíritu más allá de la primavera que lucha por imponerse entre edificios que casi impiden ver el cielo. Tanto es así, que sólo la apacibilidad de los cuidados cementerios norteamericanos supondrá un contraste de tranquila armonía que propiciará brillantes humoradas juanramonianas. "¡Qué buen país es éste para morirse de una vez!"[24], exclamará, y compondrá curiosos textos como el titulado "Cementerio alegre":

> Es como la plaza del pueblo, lo despejado, lo claro, lo junto al cielo, a donde se viene, la mañana de asueto, a ver los lejanos horizontes azules. Sus tumbas se derraman, como unas ruinas bellas, como una luna hecha pedazos, por lo verde, o buscan, entre las casas, las sombras de las ventanas con flor. Los niños se paran tranquilos entre ellas, hablándoles a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos...
>
> Dan ganas de alquilar una tumba ¡sin criados! para pasar aquí la primavera.

4. Sátira de la banalidad casi pueril y la mercantilización de la religiosidad norteamericana. Llama la atención el poeta sobre los nuevos y esperpénticos predicadores, gesticulantes histriones que anuncian sus *performances* como si de monólogos teatrales se tratara. En "Un imitador de Billy Sunday" integra en el texto varios de los anuncios del pastor A. Ray Petty, un sucedáneo de falsario, que tiene previstas

[23] Los textos dedicados a "Miss Conciencia" no formaron parte de la edición canónica que el poeta publicó del *Diario de un poeta recién casado*. Michael P. Predmore en su ya citada edición de 2017 incluyó en apéndice esta serie que hasta entonces había permanecido inédita en sus archivos.

[24] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 355. Este texto también forma parte del corpus hasta entonces inédito que Michael P. Predmore, como en el caso anterior, añade en apéndice.

varias actuaciones en la "ciudad de incrédulos" a la que el afamado Billy Sunday, "el terrible predicador", "no se atreve a venir". El asunto dará lugar a uno de los más vanguardistas textos del libro y el tema tendrá continuidad en el futuro, con mayor hilaridad si cabe. Hacia 1953, durante su estancia en Puerto Rico, Juan Ramón recordará, de nuevo con sorna, un lamentable episodio de su vida, su estancia en 1948 en el Washington Sanitarium and Hospital Takoma Park de Maryland, regentado por los Adventistas del Séptimo Día. La ridiculización de las creencias de tal congregación en el texto titulado "El Cristo que no ha venido y que vendrá" —que vale la pena reproducir— es, sin duda, una continuidad de esas primeras impresiones neoyorkinas. Cabe destacar que rememora aquí el poeta una de las peores depresiones que sufrió, a cuyo recuerdo sólo es capaz de sobreponerse a través del humor:

> Aquí en esta Isla de la Simpatía humana, puede ocurrir cualquier día la venida o la vuelta de Cristo, Cristo Adventista del Sétimo Día, esperado por sus sectarios.
>
> En el Washington Sanitarium de Takoma Park en Maryland, de los Adventistas del Sétimo Día, esto es, de los que creen que el domingo debe ser el sábado, y donde yo estuve una larga temporada comiendo el jamón que mi mujer me traía a escondidas, había preciosos cuadros en las salas de recreo, que espresaban con pintura de confitería la nueva venida de Cristo... en avión. Un avión muy hermoso delante, con veinte motores, para Cristo; y otros muchos, más pequeños, para los ánjeles, Adventistas todos, naturalmente, del Sétimo día. En libros que me regalaban las encantadoras enfermeras tan limpias, amables e ignorantes, podía leerse que durante la segunda guerra grande no murió ningún Adventista del Sétimo Día, porque Cristo los hacía invisibles con un manto invisible también. Aquellas dulces enfermeras se propusieron convertirme a mí en misionero de su creencia, y me decían: «Todos los Noadventistas del Sétimo Día serán achicharrados por los ánjeles Adventistas aviadores. Y los Adventistas del Sétimo Día Noánjeles se quedarán solos, anchos y panchos, en unas ciudades parecidas, según los cromos de los libros, a Atlantic City».
>
> Algunas veces he pensado en fundar una nueva relijión en los Estados Unidos. Y estoy seguro de que yo tendría un éxito estraordinario, porque mi mujer dice que yo soy buen predicador y los Estados Unidos se prestan maravi-

> llosamente, con sus ricas solteronas, a estas fundaciones. No olvidemos que Puerto Rico está llenándose de estas posibilidades relijiosas inmanentes norteamericanas. Pero yo no soy codicioso. Yo me contento con el tráfico espiritual ajeno.
>
> Y si, como digo antes, el Cristo Adventista del Sétimo Día apareciera en Puerto Rico, el Gobierno Continental tendría que juzgarlo, y el pueblo puertorriqueño, tan amigo de la trajedia como demuestran diariamente sus periódicos, pediría su muerte en cambio de la de cualquier Barrabás; y el Cristo dudoso sería llevado de Herodes a Mr. Pilatos, quien se lavaría las manos en agua helada y lo enviaría a Herodes de nuevo. Alguien diría: "Pueblo de Puerto Rico ¿a quién prefieres electrocutar, a Cristo o a Barrabás?" "¡A Cristo!" dirían todos los correacotistas, tan innumerables. Mr. Pilatos se lavaría otra vez las manos y Cristo iría a la silla eléctrica.
>
> Lo que ocurriera en la faena de la silla tendrá que ser escrito a posteriori[25].

5. Pequeñas humoradas que buscan sonrisas cómplices o suelen esconder un agrio sarcasmo. A lo largo del *Diario* es muy frecuente el uso de un registro coloquial, completamente anómalo en un poemario, que da un tono de confesión amical *sottovoce*, como si el poeta deseara que nadie se enterara de lo que realmente piensa, mientras casi lo grita a los cuatro vientos. En el texto "Hotel Van Rensselaer", tras contraer Zenobia una gripe se ve obligada a guardar reposo y a detener el frenético vaivén de aquellos días. Juan Ramón se congratulará del momento de paz que le ha permitido percibir el inicio de una tímida primavera que parece pasar inadvertida para todos. Dirá: "¡Qué bien! ¡Bendita la enfermedad leve que permite en New York, estarse ¡un día entero! en casa... [...] ¡Bendita gripe que has hecho sentir la entrada en la alcoba —¡qué más da!— de la primavera!"[26]. Del mismo modo, en "Felicidad" se congratula de haber prescindido por un momento de cualquiera de los masificados medios de transporte público con los que se ve obligado a desplazarse en tan inmensa ciudad: "¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Ele-

[25] Juan Ramón Jiménez, *Isla de la simpatía*, ed. M. Ángeles Sanz Manzano, Colombia, La Editorial-Universidad de Puerto Rico, 2008, pp. 17-18.

[26] Es este otro de los textos que no formaron parte de la edición canónica y que se recoge en los apéndices de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 333.

vado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor?... No. Esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en rosa nube lenta"[27].

En "Me siento azul" se rebela decididamente contra la ocurrencia poética sin sentido —léase presentimiento del surrealismo que estaba por llegar— y decir lo que se siente tal y como te lo inspira la autenticidad del momento:

> ¡Qué gusto poderlo decir sin que a nadie le extrañe, aunque le fastidie! Azul, sí... [...] ...Porque no se trata de decir cosas chocantes, como puede creer cualquier poeta del Ateneo de Madrid o del Club de Autores de New York, sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo. Sí. ¡Qué gusto! "Me siento azul". "¡Qué azul estás!" "Tengo los azules en el cuerpo".

Otras veces lamenta la interrupción de la belleza natural que supone la integración en el paisaje de feos elementos propios de la modernidad. Así nos comenta en el texto que titula "Venus": "¡Da ganas de llorar que el barco, ¡el oso este!, pase así negro y sucio, sobre el agua, esa espalda de ternura! ¡A ver! ¡Que quiten de aquí el barco, que va a nacer Venus! —¿Y dónde lo ponemos? ¿Y dónde lo ponemos? [...] ¡...Venus murió sin nacer, por culpa de la Trasatlántica!"[28].

Y, por último, repara en tiernos detalles mínimos capaces de levantar una sonrisa complaciente. Es el caso del texto "Primavera en la aduana", donde incluso el uso del anglicismo esconde una pequeña mueca de burla a los acelerados almuerzos de los trabajadores neoyorkinos: "Un pajarillo que ya ha vuelto de su lunch en la posada de Fraunces, juega y canta, de la flor a la sombra, de la sombra a la flor"[29].

Sirvan estos breves ejemplos para dar buena cuenta de que el análisis al que el poeta somete todos los aspectos que le resultan llamativos van escudriñando la ciudad sin dejar títere con cabeza. No obstante, el crítico Juan Ramón no se desprende nunca de un buen humor sin excesiva acritud de fondo que, por desgracia, no podrá mantener durante su segunda estancia en Nueva York.

* * *

[27] *Ibid.*, p. 164.

[28] *Ibid.*, p. 129.

[29] *Ibid.*, p. 189.

Tras el inicio de la guerra civil Zenobia y Juan Ramón dejarán Madrid rumbo a Estados Unidos sin saber que ya no regresarían nunca en vida. Por razones evidentes, resultará este un viaje mucho más sombrío y el reencuentro del poeta con aquella ciudad que había visitado veinte años antes le hará recapacitar sobre la visión que de ella había imprimido en su *Diario de un poeta recién casado*. Se reprochará a sí mismo haber únicamente captado la perspectiva de un "muchacho romántico", "injusto y rápido"[30], acaso superficial, que no había valorado la ciudad en su conjunto, sino atomizándola en estampas pintorescas con una decidida intencionalidad de ridiculización, de burla despectiva y sin ofrecer conclusiones de conjunto, ni intentar extraer alguna enseñanza o proponer alguna solución a aquello que tanto le había incomodado. En 1936, desde su madurez y en una circunstancia vital e histórica que impone la reflexión, el poeta analizará la ciudad con una perspectiva decididamente holística. Percibirá en Nueva York un microcosmos evolucionado respecto al resto de las ciudades, el cual ha de ser analizado con minuciosidad, pues representa uno de los más claros paradigmas del —por esos años tan debatido— progreso, con sus defectos y posibles bondades. Escribirá entonces unas notas que titula "Límite del progreso", las cuales irá ampliando y corrigiendo hasta los años cincuenta en la conferencia a la que da el mismo título[31]. Entre otras afirmaciones dirá: "ciudad, digo, un lugar en donde el progreso se ha manifestado como la sucesión de la vida evolutiva, no revolutiva, de un modo más completo [...]. Es evidente que esta tierra grande de esta ciudad representativa de nuestra época..."[32]; "Esta ciudad principal, la más significativa, repito, del mundo abreviado de hoy..."[33]; "Estoy tomando a Nueva York, entiéndaseme bien, como síntesis de la ciudad progresiva, casi como su museo, museo de ella misma, en donde todo, lo más grande y lo más pequeño, más alto y más bajo está unido, revuelto en tal forma y de tal manera, que no se sabe cómo poder separarlo ni dominarlo..."[34]. Cuestionará así la crisis de los valores tradicionales frente a la deriva materialista que supone el progreso científico y tecnológico, sin dejar ya lugar a la lírica y desarrollando desde entonces una intensa labor

[30] Juan Ramón Jiménez, *Vida*, *op. cit.*, p. 504.

[31] Tanto las notas "Límite del progreso" como la extensa conferencia "Límite del progreso o la debida proporción" pueden consultarse en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo y Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, 2009, pp. 206-212 y 488-512.

[32] *Ibid.*, 492.

[33] *Ibid.*, 495.

[34] *Ibid.*, 495.

como conferenciante que había iniciado en Madrid en 1936, al borde de la guerra civil con "Política poética", más tarde titulada "El trabajo gustoso". Despreciará el llamado consumismo y cualquier ideología que convierta al individuo en masa uniforme, lo prive de su autonomía y de su entorno natural confortable.

> Cuando yo llegué la vez primera a Nueva York, 1916, me encontré con una ciudad que correspondía casi enteramente a la idea que yo me había formado de ella desde España; monstruosa y difícil, escesiva y magnífica; y no hay que olvidar que yo era entonces mucho más joven, quiero decir más fuerte de cuerpo. Me pareció sólo más sucia, más oscura de lo que yo me había imajinado por las fotografías y las postales coloridas. (Fue cuando comprendí mejor que la fotografía es el arte aséptico deshumano por escelencia). Pero yo no me había figurado antes que los oasis necesarios para el ocio mejor en toda ciudad grande o pequeña, los encontraría en Nueva York, y en tal abundancia y variedad. Los encontré todavía cementerio ciudadano, plaza o rincón, en aquel punto de su progreso, y escribí de ellos lírica o irónicamente, por sorpresa. Cuando volví la segunda vez a Nueva York, 1936, veníamos de una España levantadamente infernal en su fuerte paraíso de desigualado progreso[35].

> En la segunda llegada mía a Nueva York, vi que aquellos oasis de posible vida complementaria, oasis de la contemplación, del ocio alterno, que en la época de mi primera llegada quedaban todavía dentro del inmenso moridero público de vivos (donde los antiguos cementerios de muertos que se le habían quedado en la falda, parecía que cobraban sentido y gracia de serena vida justa, de ocio majistral) habían sido también emparedados, descendidos, bajados entre piedra más negra cada vez, hierro cada día más seco, verdor siempre más artificial. Nueva York progresaba evidentemente hacia los altos atmosféricos y esto que digo lo hacía en nombre del progreso. Se constituía el paraíso humano científico en una ciudad arquitectónicamente progresiva[36].

[35] *Ibid.*, 493.

[36] *Ibid.*, 495.

> Una ciudad me parece a mí que debe ser un organismo como otro cualquiera, con un límite moral y material en su desarrollo, pasado cuyo límite se convierte en vicio, ciudad viciosa, como todos los desarrollos que llamamos viciosos, calabaza, nube o gangrena. Nueva York es una ciudad que ha sobrepasado la proporción de la ciudad, tanto, que en muchos de sus aspectos, no parece verdad al que la mira, sino cosa de tramoya de teatro; y su solución no podía ser otra que su rotura en varios organismos más proporcionados, los mismos organismos que antes había absorbido; que es lo que ocurre en la misma naturaleza con algunos otros organismos absorbentes y tiranos[37].

> Vivir, como en New York, en casas donde los sentidos pierden su derecho y su objeto, desde donde mujer y hombre son invisibles, es morir.
>
> ¿Qué es una mano de hombre o de mujer desde un piso 50? ¿Y qué una flor, la flor del amor; una fruta, la fruta del otoño; un libro, el libro del poeta; qué es un libro poético en una mano de mujer o de hombre, desde un piso 70? Pero ¿cuál es el tamaño del alma; qué tamaño tiene el alma del que pasa bajo un piso 80, de la que ve desde un piso 80 al que pasa, que no pasa?
>
> El hombre, la naturaleza y sus vidas deben guardar su armonía natural[38].

Su rechazo del materialismo, de la desproporción, del consumismo, de la mecanización, lo llevará de nuevo a recrear cuadros y ejemplos donde abunda, más que el sarcasmo de su primer viaje o una ironía más o menos comedida, la sátira de conjunto, con una base crítica ideológica que no pretende la burla, sino una reflexiva amonestación, justo el mismo año en que Charles Chaplin estrena *Modern Times*. Es un aviso que anticipa un modelo social donde el individuo se convierte en masa alineada muchas veces por la absurda necesidad de "necesidades innecesarias". Nos advertirá claramente de que no puede haber progreso social sin progreso espiritual.

> Un hombre ausente que 'se estime', necesita poseer también todos los inventos del progreso y del progresillo.

[37] *Ibid.*, 496.

[38] *Ibid.*, 211.

> Yo he conocido a un hombre (a muchos iguales) que llevaba encima todos los pequeños productos inútiles del progreso. Una serie de cadenillas, por ejemplo, sostenían, entre sus bolsillos, artefactitos para cortar lápices, puros, frutas y demás. Y, claro, para cortarlos llevaba consigo puros apropiados, lápices apropiados, frutas apropiadas, etcétera, aunque le gustaran poco o le conviniesen menos.
>
> Y además, no escribía, no fumaba y era disimuladamente antropófago[39].

* * *

En conclusión, son innumerables los testimonios que confirman que el carácter de Juan Ramón Jiménez y su manera de expresarse en el día a día iba con frecuencia moteada de una especial ironía o una descarnada sinceridad que, si bien solía provocar el enfurecimiento del objeto de sus comentarios, también suscita la hilaridad de aquellos que asisten como espectadores a los certeros dardos de su palabra. En 1917, de forma simultánea al *Diario de un poeta recién casado*, se publicará también su primera antología: *Poesías escojidas*. En ella incluirá una muestra del libro —que sigue inédito en su totalidad— *Esto*, compuesto entre 1908 y 1911. En las secciones tituladas "Poesías del revés" y "Alejandrinos de cobre" dará buena cuenta de su capacidad para componer poesía satírica y burlesca en verso, uno de cuyos mejores ejemplos es el conocido poema "Neuropatillo". Esta tendencia volverá a aparecer en las "caricaturas líricas", que empieza a componer a principios de los años veinte, y que más tarde conformarán el libro que titula *Españoles de tres mundos* (1942). Después de 1936, dadas sus circunstancias personales, el humor aparecerá en escasas ocasiones, aunque sí encontraremos ironía y sarcasmo de fondo crítico, doloroso y triste. Ocurre así en *Tiempo* o en *Una colina meridiana* (poemas como "Distinto"). Su particularísimo sentido del humor no volverá a brillar hasta los años cincuenta, los últimos de su producción literaria. En *Isla de la simpatía*, libro dedicado por entero a sus vivencias en Puerto Rico, describe satíricamente —hemos visto más arriba un ejemplo— sus últimas experiencias en Estados Unidos, así como las costumbres de los lugareños en cuadros que recoge bajo los títulos: "Intermedio jocoso" o "Imajinaciones puertorriqueñas". Al final de su vida logró sentirse tan a gusto —aunque solo fuera a ratos— en la isla caribeña, que afloró de nuevo esa particular mezcolanza de

[39] *Ibid.*, 208.

tragedia y comedia que conlleva en sí el humor y la ironía, y de la que su obra es una excelente muestra más allá de su fama —tantas veces inexacta— de melancólico, depresivo y hosco poeta...

Diario de un poeta recién casado, breviario para veintisietes

José Antonio Expósito

Recepción de una nueva estética

Diario de un poeta recién casado (1917) fue, sin duda alguna, el gran libro de poesía del siglo XX. Y si en cuestiones estéticas es imposible proclamar una obra mejor que otra, al menos, sí afirmamos que en el terreno estrictamente de la historia literaria se trata del poemario más influyente y decisivo para la siguiente y las futuras generaciones líricas en España. Su aparición marcó el rumbo al resto de poetas. Hubo ciertamente un antes y un después de su publicación. La poesía española cambió de forma decisiva y definitiva tras su lectura.

Y si bien los jóvenes aplaudieron sin reservas la modernidad que traía a nuestra literatura; los mayores e incluso sus compañeros de promoción, por contra, no comprendían las muchas novedades que aportaba y ante las que se mostraban reticentes o descreídos. Preferían su poesía modernista de los años anteriores. Entre estas opiniones, destaca la de su gran amigo el filósofo José Ortega y Gasset partidario de la nueva política frente a la vieja, aunque en el terreno poético no tuvo las ideas tan claras sobre la originalidad de JRJ. Su primera impresión de *Diario de un poeta recién casado* era "un poco confusa", tal como le escribió por carta a JRJ. Sin embargo, tan solo apenas unos meses más tarde, calificó como espléndidas sus *Eternidades* (1918): "Me parece —con respecto al *Diario*— un afortunado cambio de rumbo". Parecía que el filósofo se decantaba por la eternidad frente a lo cotidiano de un *Diario*, al menos para el verso. El institucionismo de JRJ le agradeció ambos comentarios con esa finura suya, propia de quienes cortan un pelo en tres: "A José Ortega y Gasset, voluble en lo permanente", delicada dedicatoria que colocó al frente de su siguiente obra: *Piedra y cielo* (1919).

No, no había cambio, sino continuidad entre esos poemarios. Esa fue la constante de la escritura del poeta, como bien quiso subrayar siempre el propio JRJ a lo largo de toda su vida. Así se constata en los títulos que escogió para sus antologías o selecciones de su obra: los cuadernos *1925*, que subtituló *Unidad*; o el único número de su revista *Obra en Marcha* de 1928, o los cuadernos de la serie *Sucesión*, editados en

1932 o el significativo membrete de *Metamórfosis*, que reservó para uno de sus últimos y más ambiciosos proyectos. En todos ellos, se comprueba su idea de transformación permanente. Como afirmaba el "Andaluz Universal": "Todo verdadero poeta lo es de transición. Su función es recojer la llama quemándose, quemarse él y pasarla quemando". Sí veía el agudo *espectador* Ortega con mayor evidencia al matrimonio recién casado como pareja de leyenda o más bien de cuento de hadas, cuando los llamó "labradores de inverosimilitud, que pasan por la vida como Titania y Oberón", los míticos reyes del shakespeareano *Sueño de una noche de verano*. Ortega fue el gran filósofo de su época, pero no un avezado crítico lírico.

Fueron muchos más escritores y amigos los que incluso declararon públicamente sus reservas y prevenciones por el giro evidente que había dado el poeta con esta obra. Y así se pudo leer en periódicos y revistas. Por ejemplo, el estudioso Julio Casares, que hablaba dieciocho idiomas menos el de la poesía moderna, declaró a JRJ en *ABC* (12 de febrero de 1918) en "franca decadencia", por alternar poesía y prosa, tortas con pastas, en su *Diario de un poeta recién casado,* y además le reprochaba que partiese el verso, como el pan, por donde quería. No comprendía el políglota el diálogo entre idea y sílabas, sino amoldado a una tradición de crujiente corteza. Lo que en verdad sucedía con este juicio, no era meramente tan solo una valoración estética. Detrás de esta contundente opinión desafecta se traslucía cierta desavenencia personal. A Casares se le atragantó JRJ justo unos años antes de la aparición del *Diario* por las migajas de unas rencillas en la Casa Calleja, donde juntos hornearon libros una temporada: JRJ, los nuevos; y Casares, siempre viejos. Temperaturas diferentes de cocción, eso es todo. Dejémoslo ahí, aunque la enemistad y el distanciamiento de Casares de la persona y de los versos de JRJ fue de por vida. En 1956, tras la concesión del premio Nobel al poeta, Casares declaraba ante los periodistas su silencio y sus reservas y los de la docta casa ante esa concesión. Los rencores con el tiempo se ponen duros, como el pan. En ese tiempo de dictadura a JRJ se le leía mal o directamente no se leía. Tras la aparición de *Animal de fondo*, las críticas arreciaron en España. Así Torrente Ballester afirmó: "No es poesía, sino pseudoteología-mística. Es la última muestra de ese proceso destructivo de toda poesía que JRJ inició en 1917"[1]. Es decir, desde el *Diario* toda su poesía, según algunos poco aficionados al verso, fue a peor.

A JRJ en aquel periodo de entreguerras, y aunque se tratase de fuego amigo, le extrañaba su propia generación que añoraba sus brumas

[1] Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 271-272.

de melancolía y no entendía sus brillantes innovaciones. Preferían la poesía de su primera época, la de sus libros amarillos con versos sensitivos a los que se habían acostumbrado y ante cuyo ritmo y musicalidad, bien en melodiosos alejandrinos o bien en ágiles octosílabos, todos se rendían admirados.

Otros escritores le hicieron llegar al poeta sus reservas de manera más cauta. Sin embargo, pasado un breve tiempo el libro se impuso con rotundidad especialmente entre los jóvenes y las críticas de los maduros quedaron pronto superadas y olvidadas. Así lo percibió JRJ cuando afirmó: "En otros poetas hay verso libre como el *Diario*, pero es que ha salido de allí. La mitad de la poesía moderna en España viene del *Diario*. Vea, si no: León Felipe, Salinas y su *Presagios* publicado por mí en la Biblioteca de Índice, en 1923; Moreno Villa y su *Evoluciones*..."[2]. Salvo alguno, como José Bergamín, que aún insistió con ferocidad en 1934 en unos juicios que más bien obedecían a inquinas y resentimientos que a verdaderas opiniones literarias. De nuevo lo personal se interponía en las valoraciones estéticas o históricas de la poesía de JRJ. En el libro *Ecos de una voz. JRJ y los poetas del 27: La amistad traicionada*[3], analizo con detalle y con numerosas anécdotas y abundantes ejemplos cuestiones relevantes de esta índole que ayudan a entender la relación literaria y humana entre el maestro y sus discípulos de la generación del 27. Como decíamos, Bergamín difamó con voces violentas a su maestro Juan Ramón, transformado ahora en enemigo. Lo llamó en un traidor y oscuro artículo titulado "Poesía de verdad", en la revista madrileña *Luz*, (30 de enero de 1934): "poeta fantasma", y que ejercía un "inmoralismo poético", un "amoralismo esteticista", con "voz inhumana, sin respuesta o responsabilidad alguna moral [...] Poesía de ilusión, de mentira, y no poesía de verdad"; y tildó *Diario de un poeta recién casado* como "impúdica irresponsabilidad humana". A veces, Bergamín oscilaba entre lo arbitrario y la venganza e incluso tropezaba en la redacción de los renglones de su propia prosa. Estos desaires tenían la intención de ensalzar a su entonces amigo Salinas y desprestigiar a JRJ. Bergamín calificó a propósito de la aparición del libro *La voz a ti debida* (1933), de Salinas como "voz auténtica", que iniciaba una "Gran tradición humana, moral, racional de la poesía". Los denuestos a JRJ y a su *Diario* eran resentimientos por el enfrentamiento que tuvieron unos años antes tras la discusión que ambos mantuvieron a propósito del viaje de los poetas del 27 a Sevilla. Uno no cree que babease Bergamín, su parroquia

[2] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 90.

[3] José Antonio Expósito Hernández, *Ecos de una voz. JRJ y la generación del 27: La amistad traicionada*, Ourense, Linteo, 2021.

católico/comunista nos perdone, sino que como ensalivaba mucho su verbo, en las comisuras de la boca le afeaba una espumilla blanca. Poca cosa, al lado de su mordiente expresión. Los carámbanos bajos son los primeros que gotean.

Los vanguardistas primero y el 27, en pleno, después celebraron el libro de manera unánime como cima y modelo para el resto de la poesía española: presente y futura. Jóvenes como el santanderino José de Ciria y Escalante con su revista *Reflector*; otros como José Rivas Panedas o Pedro Garfias con su revista *Horizonte*, o el grupo de los ultraístas aplaudían a JRJ. Veían en él lo que no descubrían en ningún otro escritor consagrado. Además, JRJ era el único entre los mayores que sentía aprecio y alentaba de forma decidida a estos nuevos poetas. *Vltra,* de formato tabloide, fue revista abultada en lo externo, ligera por dentro, y escasa de verso ideal. Su secta, apenas treinta feligreses, adoraba una ingenua modernidad y al mismo tiempo a un JRJ capaz de renovarse en sus últimas obras, como declaraban en el editorial del número 2, donde contrastaba la contundente opinión, remedando a Nietzsche, sobre otro gran dios poético: "Antonio Machado ha muerto". Elogiaban la actualidad de *Diario de un poeta recién casado*, que concentraba toda la poesía moderna. Ahí sí se entendían, en el afán de futuro.

Castilla hacia la mar

El *Diario* apareció publicado en unos años en los que triunfaba lo castizo, se cantaba a Castilla y su pasado, su geografía y sus gentes. Sin embargo, JRJ no sentía esa estética castellana. Él era un poeta del sur con otros intereses diferentes. Por entonces los homenajes y las conmemoraciones sobre el *Quijote* (1905 y 1915) se imponían en un ambiente marcadamente noventayochista.

No obstante, años atrás JRJ había escrito "Octubre", uno de los mejores sonetos sobre Castilla, quizá más espiritual que castellano: "Estaba echado yo en la tierra, enfrente / del infinito campo de Castilla [...] Pensé arrancarme el corazón, y echarlo, / pleno de su sentir alto y profundo, / al ancho surco del terruño tierno, / a ver si con partirlo y con sembrarlo, / la primavera le mostraba al mundo / el árbol puro del amor eterno". Ortega se lo alabó con entusiasmo y le animó a caminar esos ocres espacios; sin embargo, JRJ no sentía la España del caleidoscópico mito centralista en que se recreaban los litorales Unamuno, Azorín y Machado; y que también giraban los hidalgos novecentistas. Incluso en *Cantos de vida y esperanza* (1905), del ultramar Rubén Darío retumbaba una nobleza de alejandrinos medievales. Con el tercer centenario del *Quijote,* unos y otros acrecentaron su castellanía en libros agrestes y estudios manchegos: *Vida*

de don Quijote y Sancho (1905), de Unamuno; los artículos de Azorín en *El Imparcial* que compusieron *La ruta de don Quijote* (1905); las *Meditaciones del Quijote* (1914), de Ortega, o Antonio Machado con *Campos de Castilla* (1912). La almidonada gola castellana se puso entonces de moda. JRJ percibía mucha impostura ante tanta confluencia y cierta opresión de cuello. Prefería a los que escribían de lo suyo propio más sueltos, con mayor sencillez, menos engolados: Baroja y su tierra y mar vascos, Miró de huerta mediterránea y un Valle-Inclán bárbaro en lo galaico. A JRJ, andaluz de vida y obra, Castilla y su pasado le interesaban más bien poco; estéticamente, nada. No vivía ni esos resecos paisajes ni su envejecida literatura, y sí la blancura del sur. A los demás les dolía Castilla, corazón de España, desangrada por Estados Unidos en una desastrosa guerra (1898) que necrosó su antiguo imperio: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Ese no era su campo poético, JRJ regresó a la luz de mediodía en su Obra.

Los viajes de los noventayochistas fueron una y otra vez hacia el interior, viajes de Meseta, de trashumancia literaria. Es decir, toda esta generación procedía de la periferia: Machado, de Sevilla; Azorín, de Alicante; Unamuno, de Bilbao; Baroja, de San Sebastián; Maeztu, de Vitoria; y Valle, de Pontevedra, pero casi todos caminaban hacia adentro, a ensalzar Castilla. Unamuno recorrió con detalle las tierras de España y Portugal. Machado a lomos de un caballo subió hasta la laguna negra de Soria. Penetraban unos y otros en el casticismo. Azorín, a instancias del director de *El Imparcial*, don José Ortega y Munilla (padre de Ortega y Gasset) emprendió viaje por los pueblos manchegos tras la ruta de don Quijote. Eran todos estos viajes incursiones en el pasado de España. En cambio, el que realizó JRJ fue una búsqueda de la modernidad. Huyó de Castilla, de la *España negra* pintada por Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga y Gutiérrez Solana, y descrita por Émile Verhaeren, "el arrugado belga bigotudo" (JRJ); Juan Ramón rechazó el tenebrismo, esa mirada desengañada que viene de Goya, pasa por Eugenio Lucas y llega pesimista y deformada hasta Regoyos con entierros y procesiones en lóbregos poblachos castellanos. Todo muy generación del 98. Cierto que estos pintores no inventaron nada, retrataron lo que había, les bastó con mirar a su alrededor y alzar el lirismo de lo negro, del feísmo. Otros se recrearon en lo que ellos vieron primero. La paleta de JRJ se renovó de colores, ese fue su mérito y su atrevimiento. Lo suyo también era España, pero distinta: más amarilla en su trasparencia, con un azul más puro, y una eternidad anaranjada entre pinos atardecidos. Bello paréntesis lírico, porque luego al franquismo le interesó resucitar esa otra patria de cerrado y sacristía, que cantó Machado en su famoso poema "Del pasado efímero".

A la visión castiza de noventayochistas JRJ contrapuso la actualidad de su andalucismo. En el prólogo del catálogo que diseñó para la exposición del pintor Daniel Vázquez Díaz y su esposa, la escultora Eva

Aggerholm, celebrada en Madrid (marzo, 1921), ensalzó a ambos frente a ese "montón famoso y laureado del fácil nacionalismo pictórico de los rearruinadores ladrilleros de Castilla rancia, los adormilados del castellanismo forzoso". Muchos olvidaban que España y América no habían sido forjadas solo por Castilla, también por Andalucía, Extremadura, Canarias, etc. JRJ soltaba solo amarras estéticas, que no éticas, con los Giner y Cossío, impulsores en su siglo de Castilla y el Greco.

Machado le había enviado desde Soria sus *Campos de Castilla*, sin duda, el poemario más gineriano, pero a JRJ le defraudó el lenguaje terruñero y el tono arcaizante del romance "La tierra de Alvargonzález", dedicado justo a él. Además, en el ejemplar que le envió Machado y que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico) escribió esta dedicatoria manuscrita: "Al gran poeta Juan Ramón con el entrañable afecto de Antonio. Soria, 1 mayo 1912". Se alejaba el sevillano de sus espejos, sus galerías y sus laberintos de *Soledades,* en mezcla maravillosa de simbolismo y Bécquer, para enmohecer sus rimas con el ya gastado noventayochismo: descripción excesiva, mucha anécdota y verbo pardo. Y eso que Machado cantó a su patio sevillano con huerto de limones y maduros recuerdos, pero pasó, a lo Gabriel y Galán, de la bella minoría a la "castuoría inmensa", en palabras de JRJ. Perdió el fino lirismo "Del camino", de paisajes interiorizados y "composiciones dichas con el alma", según elogió JRJ en *El País,* quien no comprendía que en el siglo XX Machado imitase un estilo de otra centuria. Para ser clásico, para ser eterno es imprescindible haber sido antes actual, eso, al menos, decía JRJ y no le faltaba razón. En 1931, Machado ya lo vio más claro cuando dijo lo de "Poesía es palabra esencial en el tiempo". También el Valle-Inclán de las *Comedias bárbaras* pecaba entonces de arcaico y retórico, luego se actualizó cóncavo y convexo en espejos con azogue de esperpento. No es fácil ver el reflejo del futuro en el presente, esa visión es exclusiva de los más grandes.

Estos detalles alejaron a Machado de las inquietudes de los jóvenes. Acabada la guerra civil, ciertos veintisietes, resentidos con JRJ por vanas polémicas en años previos, reivindicaron al bonachón don Antonio para oscurecer a un malvado JRJ. Desde entonces vaga esa negra nube de leyenda que encapota la trasparencia, dios, la trasparencia juanramoniana.

Tras el 98, vino la moda de Castilla y de la "Cofradía de la capa", es decir, la de escritores como Marañon, Pérez de Ayala, etc, que acudían al "Mesón del Segoviano". JRJ se inspiró lejos de la Meseta, en las abiertas aguas del sudoeste. Se marchó de Castilla para embarcarse enamorado hacia una boda transatlántica en Nueva York (2 de marzo de 1916) con su prometida Zenobia Camprubí. Su amor desafiaba bombas en plena guerra. El 24 de ese mes, un submarino alemán hundió el buque en que viajaba el compositor Enrique Granados. Y el mar, su mar del suroeste,

le dio, le sobredió profundidad y libertad anotadas en *Diario de un poeta recién casado* (1917), de verso desnudo y marino, diferente al de *Campos de Castilla* (1912), más árido y añejo. Ni mejor, ni peor: distinto. El estudio de la distancia entre los temas y las formas de ambas obras resulta apasionante y muy revelador. El *Diario* es el libro de un poeta recién casado y *Campos de Castilla* la obra de un poeta recién enviudado. Los tonos y los tiempos son diferentes. En el *Diario*, JRJ, aislado en el mar, escribió una poesía universal, rechazaba los localismos de moda. Por primera vez, esa altamar fue poesía central en España; y el contraste entre Castilla y el Atlántico, absoluta originalidad de un *Diario* escrito en la cubierta de un barco. En el poema "Argamasilla del Mar" (XLVIII), traspuso la llanura castellana en agua: "Sí, La Mancha, de agua. / Desierto de ficciones líquidas. / Sí. La Mancha, aburrida, tonta". A esta otra Mancha de agua se refiere JRJ, como La Mancha atlántica. JRJ no quería reverdecer ni la ruta ni las aventuras de don Quijote; actualizaba ambas, JRJ era un nuevo Quijote lírico que cruzaba un océano en busca de su Dulcinea: Zenobia.

A JRJ le gustaba escribir en contacto con la naturaleza. Declaró que su retiro en Moguer entre los años 1906 y 1912 fue fructífero, porque durante esos seis años se dedicó a soñar bajo un pino. El pino de la Corona, en la finca de Montemayor[4]. En cambio, este poemario del *Diario*, en su mayoría, fue redactado, como decíamos, en la cubierta del barco en que viajó. El *Diario* arranca en Madrid el 17 de enero, aunque el poeta no se embarcó hasta el 29 en Cádiz. Y eligió para su libro la forma y la estructura de un diario. Lo cual reforzaba aún más su propósito de abrir un nuevo rumbo poético. Lo humano se acompasaba con lo lírico y la etapa que iniciaba como hombre recién casado se trasladó a un verso nuevo, diferente del que había escrito anteriormente como hombre soltero. Habría que estudiar el estado civil en la poesía.

JRJ sale de la introspección del yo de su primera etapa precisamente por el *Diario*, que ya no es intimismo. Pasa de lo psicológico a lo metafísico, pero sigue paradójicamente en el molde de un diario, forma más proclive, en principio, a la anotación personal. Aunque como bien indica Javier Blasco se trata de un diario del siglo XX y no del XIX, en el que combina prosa, verso, humor, epitafio, carta, aforismo, collages, citas literarias, monólogo interior, etc. La palabra no rememora pasados, sino que es presente, es diario, es palabra creadora.

En 1948, en una nueva edición de la obra para la editorial Losada, cambió tan solo el título del libro por el de *Diario de poeta y mar*. Según dijo el propio JRJ, no tenía sentido publicar una nueva edición del

[4] Juan Ramón Jiménez, *La frente pensativa*, ed. José Antonio Expósito, Ourense, Linteo, 2009, p. 14.

Diario con ese mismo título de "recién casado" que correspondía con su situación de hacia treinta años, pero no con la de ese momento del poeta. Sin embargo, Jorge Urrutia en un artículo señaló cómo JRJ lejos de alejar ese título de su esposa incluyó su apellido en un juego de palabras dentro del propio título: "poet*a y mar*". Aymar era el segundo apellido de Zenobia[5]. Tan solo con *Animal de fondo* vivió o sintió una inspiración similar a la que tuvo con el *Diario.* En esta ocasión, el viaje lo llevó, de nuevo en barco, hasta Buenos Aires en agosto de 1948. Y esa travesía le trajo al poeta un verso renovado, diferente. JRJ afirmaba que sus épocas mejores (*Diario de un poeta* y *Animal de fondo*) salieron del mar. Y ciertamente, el mar reorientó su verso para inaugurar en ambas ocasiones épocas poéticas nuevas. A Ricardo Gullón le dijo a propósito del *Diario*: «lo creo mi mejor libro». Y en otro lugar el poeta afirmó: "El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, les dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libres mi verso desnudo"[6].

El mar

El mar es el gran descubrimiento de esta obra y de la lírica española contemporánea. Se trata del primer libro de poesía en nuestro país en el que el mar es motivo central y el verdadero protagonista del verso. Luego aparecerán otros muchos libros con el mar como eje y quizá esto mismo difumine y desvirtúe para un lector actual lo que supuso el *Diario* en su momento. El cambio de orientación estética, la superación del Modernismo y de la etapa sensitiva del poeta tuvo durante este viaje un momento clave cargado de enorme simbolismo. A bordo del barco en que viajaba JRJ hacia Nueva York recibió el cablegrama con la noticia de la muerte de Rubén Darío el 8 de febrero de 1916. Una época finalizaba con su muerte y JRJ navegaba hacia el nacimiento de otra nueva. La cita de Rubén, extraída de sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), que editó JRJ en Madrid, y que precede al poema homenaje del *Diario* resume lo que aportó Rubén a nuestra lengua poética: "Peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía". JRJ admiró a Rubén y lo reconoció siempre como su maestro; sin embargo, nunca lo imitó o al menos no encontramos ecos notables y manifiestos en su poesía.

[5] Jorge Urrutia, "*Diario de un poeta recién casado*, de JRJ", *Quimera*, 228-229 (abril 2003), p. 61.

[6] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, p. 174.

El océano "de olas de zinc" se encrespó con JRJ a una altura existencial desconocida. Ningún poeta navegó con tanta intensidad en pos del infinito para amanecer tan renovado en el verso español; y aún más sorprendió en años oscurecidos por la polvareda castellana. Aquí se confundía lo castizo con lo clásico. No JRJ, que se embriagó de ese horizonte que nunca se alcanza.

La reivindicación sureña de JRJ contrastaba con la incomprensión de su generación, que se acastellanaba en un ambiente áspero e intelectualizado. La arribada de jóvenes cargados de canciones neopopulares: Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre, Cernuda, Hinojosa... reverdeció la poesía de andalucismo, no de falso folklore. Sí de luz nueva. Por fin, soplaba viento meridional entre las estrofas y ensayos meseteños. Y JRJ fue feliz algún tiempo flanqueado de tanta ilusión: "Recuerdo fijamente una tarde en que vimos morir el sol en un banco entre chopos, Rafael Alberti, él [García Lorca] y yo entre los dos". El padre sin hijos adoptaba, uno tras otro, a estos crecidos poetas. Lo admiraban y él los quería amparándolos.

La estética editorial también hace más visible la poesía

JRJ inició, confiado en su amistad con Gregorio Prieto, la publicación de sus obras en la recién creada editorial Renacimiento. Ya habían colaborado juntos antes en la revista de idéntico nombre: *Renacimiento*, en 1907. Esta casa editora dio *Pastorales* y *Laberinto*, pero los retrasos en la aparición de ambas obras así como otros pormenores de la edición disgustaron al poeta, que incluso pensó en un principio plantearles a esos editores la reedición de su toda su obra completa hasta esa fecha, según se deduce de la correspondencia que mantuvo en febrero de 1912 con Miguel A. Ródenas. Muchos de esos libros eran ya inencontrables y además JRJ, crítico con su obra y permanentemente insatisfecho con sus logros, tenía el deseo y la necesidad de revisarlos y depurarlos. Sin embargo, Renacimiento no tuvo la diligencia que JRJ esperaba en editar sus libros. Los retrasos se acumulaban para desesperación del poeta, que, en cambio, veía con recelo cómo aparecían en esa misma editorial muchas novelitas de otros autores menores por razones ajenas a las meramente literarias. La poesía de JRJ se vio relegada por la prosa de sus contemporáneos. La editorial se decantó por ciertos autores consagrados muy alejados estéticamente de JRJ, pero cuyas obras se vendían bien entonces, aunque hoy la mayoría de estos aburridos escritores ha caído en el olvido: Ricardo León, Felipe Trigo, Alberto Insúa, José María Salaverría, Jacinto Octavio Picón, J. López Pinillos (Pármeno), etc.

Durante casi diez años, Renacimiento fue también la editorial de la generación del 98: Machado, Azorín, Unamuno, Baroja y también

Pérez de Ayala o el propio Juan Ramón. En ella publicaron algunos de sus libros más relevantes: *Campos de Castilla* (1912); *Clásicos y modernos* (1913); *Niebla* (1914), *Por tierras de Portugal y de España* (1911), *La tía Tula* (1921); *César o nada* (1910), *El árbol de la ciencia* (1911) y *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911). También lo hizo JRJ con *Pastorales* y *Laberinto*, como ya se dijo. En el caso de *Arte menor*, no logró publicarlo, a pesar de que la editorial lo anunció en sus catálogos[7]. Sin embargo, JRJ pronto quiso alejarse de Martínez Sierra y también de los noventayochistas. Todo le parecía casticismo recalcitrante y él buscaba otros rumbos, otra estética. De Renacimiento salto a Calleja, una editorial más moderna y donde él mismo pudo contribuir al diseño de sus propios libros. El salto fue cualitativo. Con él, propició el molde editorial que necesitaba su nueva poesía. Ya lo dejó escrito en un famoso aforismo: "Los libros en ediciones distintas dicen cosas diferentes". La ilustración de Fernando Marco en la cubierta de *Pastorales* (1911) no fue de su agrado y por ello el propio JRJ dibujó la corona de hiedra que figura en la cubierta de *Laberinto* (1913). Libro que ya guarda notables parecidos con la edición de *Meditación del Quijote* (1913), de Ortega, primer libro que editó JRJ como director de publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

En 1915, JRJ diseñó el modelo de los libros para la editorial Calleja adecuando forma y fondo. Fue el primer escritor en España que le dio una dimensión moral a la presentación material de sus obras. Sus ediciones en Calleja fueron un despojarse de volutas o adornos superfluos modernistas. En tipografía prefirió el desnudo, como ya había hecho con su poesía. Era una cuestión de armonía y de acompasar el verso con los tipos y con los blancos del papel. JRJ buscaba siempre sencillez tipográfica, no quería distraer a lector con adornos, grecas, flores o demás volutas ornamentales. Pedía desnudez para que las modas pasajeras no afearan lo esencial de su poesía. Eso era pulcritud y esmero estético.

El cauce oculto del *Diario*

La repercusión del *Diario* en los poetas de la generación del 27 fue honda. JRJ, el lírico con una obra más influyente hasta 1916, se apartaba de su camino para abrir otro diferente, para ganar actualidad. No era una impostura, sino una necesidad vital, una evolución que se atisba en el reguero de libros inéditos que dejó el poeta, en los que ya se observa ese tránsito paulatino hacia un verso distinto. Así lo hemos podido

[7] Véanse en la introducción a JRJ, *Arte menor*, ed. José Antonio Expósito, Ourense, Linteo, 2011, todos los pormenores y vaivenes editoriales de la edición de esta obra.

comprobar tras la aparición de algunas de esas obras como *La frente pensativa* o *El silencio de oro*[8], entre otros.

En Moguer, durante seis fructíferos años de apartamiento (1906-1912), redactó *El silencio de oro*, al igual que otras obras, en las que con atrevimiento se adentró en la silva, camino previo al verso desnudo, que triunfará más tarde en *Diario de un poeta recién casado* (1917) o en *Eternidades* (1918). Ambos libros, uno en lo diario y otro sobre lo eterno, encaminaron la poesía contemporánea. Ese mismo año, pensó publicar *El silencio de oro*, revivido y corregido, como era norma en él. Se lo escribió por carta a Federico de Onís (25 de enero de 1918): "*Eternidades*, que está en la imprenta. Y antes de fin de año, *Primeras poesías*, *Arias tristes* y *El silencio de oro*, de lo anterior; y *Piedra y cielo*, de lo nuevo"[9]. Antes, en 1912, había anunciado *El silencio*, en la contracubierta de *Melancolía*. Volvió sobre esos versos en los años veinte. Y luego, en los treinta, de nuevo retomó el proyecto dentro de los tomos en que organizaba entonces su Obra. Les sucede a poetas, músicos o pintores, que van y vienen en la creación de un libro, de una sinfonía o de un cuadro y, a veces, tardan décadas en completarlos. El fiel Juan Guerrero anotó de viva voz lo que le escuchó (11 de abril de 1934): "*El silencio de oro*, en el que se incluye *La frente pensativa*"[10]. El ansia de creación devoraba a JRJ, que no podía difundir cuanto escribía. Se le acumulaban los libros, las revistas, las hojas, poesía y prosa. Le preocupaba más crear su Obra que publicarla.

No obstante, hoy resulta imprescindible recuperar estos libros inéditos para apreciar la auténtica sucesión juanramoniana. No se entendería la evolución que va de su primera "etapa sensitiva" a esta otra "etapa intelectual", sin considerar el cauce oculto de todas estas obras inéditas por las que fluía, Guadiana lírico, en sugestivo verso libre esa nueva expresión condensada, esencial, que tanto y tan bien regó la vega poética de las siguientes generaciones. Ya se sabe que los cauces más profundos son los más silenciosos. Sin embargo, en el limo de los temas sí se aprecia una sustancia diferente con respecto a otros poemas redactados en ese mismo tiempo. JRJ, agudo crítico lírico de todos y de sí mismo, se dio cuenta de que la corriente de poesía de influencia francesa de su primera etapa se detenía, se remansaba en una música

[8] *La frente pensativa*, *op. cit.*; *El silencio de oro*, ed. José Antonio Expósito, Ourense, Linteo, 2017.

[9] Juan Ramón Jiménez, *Epistolario II*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2012, p. 67.

[10] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz, vol. II*, ed. Manuel Ruiz-Funes, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 210.

perfecta en libros como *Poemas mágicos y dolientes*, *Melancolía* o *Laberinto*. Y necesitaba liberarla, dar curso nuevo a sus versos, que fluyeran sucesivos hacia otras tierras ideales.

Con *El silencio de oro*, comienza un proceso de cambio hacia la sencillez y la pureza. Se despojaba de los ropajes modernistas para sincerarse en la desnudez expresiva; es decir, el silencio lírico en el que solo suena la palabra precisa, sin el oropel del adjetivo ni la alharaca del alejandrino. Guerrero también recogió en su vivo diario (19 de julio de 1931) este otro comentario de JRJ: "Hacia *Laberinto*, hay también un exceso de cromatismo, del que ya me he librado en *El silencio de oro* y en los libros siguientes de este mismo grupo"[11]. Juan Ramón sabía que el ritmo diferente nace solo del silencio. Luego, hablará del mar y dirá aquello de que el compás de su oleaje le trajo un verso de vaivén, el verso libre del *Diario*. Pero antes, en Moguer, intuyó el silencio marino, su profundidad, su soledad. En tierra, acostumbró su oído al mar del silencio, del que surgen todas las músicas posibles, todas las cadencias soñadas.

El silencio de oro es efectivamente un libro afín a *La frente pensativa*. En ambos, Juan Ramón rompió con una inercia de muchos años vinculado a la tradición de la poesía de ascendencia francesa. Ahora, se interesaba de forma definitiva por la lírica meditativa inglesa, de expresión más depurada y esencial. Es la citada segunda época del Nobel que culmina en libros como *Eternidades*. Así lo vieron críticos atentos como Pedro Henríquez Ureña, quien en la revista *Cuba Contemporánea* se refiere precisamente a "esa nueva etapa que se inicia con *El silencio de oro*" y que desembocó durante el exilio en el sigilo inmenso de un *Dios deseado y deseante*: "Cada vez más adentro hacia las verdades inaccesibles"[12]. Ya en la "Introducción" de nuestra edición de *La frente pensativa*, señalábamos como conclusión que esa aventura hacia la desnudez nació durante sus últimos años de estancia en Moguer, en torno a 1911. Explicábamos allí con detalle sus lecturas, sus influencias, y también su amor por la norteamericana Luisa Grimm en salones galantes de comienzos de siglo en Madrid en los que se hablaba inglés, se leía a Dante G. Rossetti, a Browning, y se cantaban al piano sonatas de Schubert. JRJ descubrió el mundo lírico anglosajón de verso pensativo y profundo. Ahí se gestó la renovación sustancial de su obra. Salía de la lírica sensual y sentimental francesa para decantarse por un verso más desnudo. También las *Poesías* (1907) intimistas de Unamuno con su mo-

[11] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz, vol. I*, ed. Manuel Ruiz-Funes, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 303.

[12] Citado por Víctor García de la Concha en el prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, Madrid, Taurus, 1982, p. 9.

dernismo ideológico le ayudaron a reorientarse hacia una "metafísica conciente"[13]. Al recio don Miguel, la Francia lírica le resultaba "poco simpática", como le escribió en una carta a Rubén Darío. Años después, en Nueva York (1916), JRJ se reafirmó en sus intuiciones, cuando descubrió que la poesía que allí triunfaba entonces (E. Lee Master, R. Frost, Sandburg, A. Lowell) de estilo directo, lenguaje sencillo y claro estaba en sintonía con la palabra exacta que ya tanteaba en estos libros inéditos escritos entre 1911 y 1913.

El *Diario*, modelo para veintisietes

Juan Ramón fue ejemplo y modelo para todo el 27, su compromiso con el verso fue un sacerdocio que ejerció durante toda su existencia. Este vivir por y para la poesía le llevó a convertir en asunto lírico momentos tan íntimos como los que enmarcaron su propia boda. El 27 aprendió de él esa fe y esa entrega sin reservas. La suya no fue una vida literaria, sino lírica; tampoco entró en ese otro mundo de la bohemia de café con tertulias en ambientes nocturnos o decadentes. JRJ soñaba día y noche con nuevas revistas, proyectos de edición, antologías, cuadernos, imprentas, etc. El *Diario* fue, sin duda, una de las lecturas que de JRJ hizo el 27. Cernuda así lo recordó cuando en *Historial de un libro* rememoraba su primer encuentro en Sevilla con el moguereño: acompañado por su profesor Salinas: "Casi no dije palabra, era yo un chico provinciano, un poeta mozo, frente a la presencia, casi mítica, del gran poeta. Yo leía y releía, con fervor de neófito, varios de sus libros: *Segunda antolojía poética, Diario de un poeta recién casado, Poesía, Belleza*..."[14]. El *Diario* fue la lectura preferida de veintisietes adolescentes y otros maduros.

[13] *Cfr.* «Introducción», en Juan Ramón Jiménez, *La frente pensativa*, *op. cit*., pp. 13-33.

[14] Luis Cernuda, *Obra completa. Vol. II. Prosa I*, Madrid, Siruela, 1995, p. 856.

Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, dos poetas en Nueva York

Julio Neira

La tradición neoyorquina en la poesía española

En el desarrollo de la poesía urbana en nuestra lengua tendría importancia decisiva el "descubrimiento" por los poetas de Nueva York, que se convirtió muy pronto en la ciudad por antonomasia de la lírica contemporánea en España[1], tal vez porque como afirma Dionisio Cañas: "Nueva York es un imán, un centro de gravitación, que atrae a todos aquellos que creen que con sólo por estar pegado a él sus vidas y sus obras van a adquirir un aura especial, diferente"[2]. El peso de la ciudad de Nueva York se evidencia en la abundante serie de libros, secciones y poemas sueltos que han tenido a la ciudad como tema o escenario a lo largo de los últimos cien años, según he tenido oportunidad de estudiar con cierta amplitud[3]; entre ellos algunos de los libros principales de nuestra historia poética, obra de autores de la importancia de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o José Hierro.

Se trata de un prestigio poético vinculado sin duda al peso histórico de la urbe que simboliza la influencia de la cultura y la política estadounidenses y su modo de vida en el mundo contemporáneo, y de modo específico en España. Esta importancia se inicia en el primer tercio del siglo XX, se mantiene a lo largo de él e incluso se intensifica en la primera década del XXI. Poetas de todas las edades y tendencias estéticas han escrito y siguen en la actualidad escribiendo poemas relativos a Nueva York. Fenómeno producido, en mi opinión, de una parte, por el efecto multiplicador que han ido produciendo los sucesivos y relevantes precedentes: *Diario de un poeta recién casado*, *Poeta en Nueva York* y *Cuaderno de Nueva York*. Y de otra porque las circunstancias sociopolíticas actuales hacen de Nueva York el faro del mundo, como antes lo fueron

[1] Antonio Jiménez Millán, "Calles y sueños (notas sobre la poesía y la metrópolis)", *Litoral*, 244 (2007), pp. 40-58.

[2] Dionisio Cañas, *Y empezó a no hablar*, Ciudad Real, Almud, 2008, p. 35.

[3] Julio Neira, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2012.

Roma, Viena, Londres o París. En la última década y media es raro el poeta que no ha dedicado un texto a su propia visión, real o literaria, de esa ciudad, convertida en meta obligada del peregrinaje artístico e intelectual, cuando no comercial, de los más jóvenes.

Como es bien sabido, la constitución de Nueva York como motivo poético toma su origen en el episodio que muchos consideran iniciático, en general, para nuestra poesía contemporánea: el viaje que allí hizo Juan Ramón Jiménez para casarse con Zenobia Camprubí y su larga estancia durante el primer semestre de 1916, del que su libro *Diario de un poeta recién casado* (1917) da fiel cuenta biográfica y poética. El papel decisivo que ese libro alcanzó como umbral de una nueva etapa en la producción del moguereño —quien sería enseguida reconocido por los poetas jóvenes como referente estético indiscutible—, le confería a su vez una relevancia de gran magnitud en el proceso de formación de una nueva poesía española, de la que de un modo u otro hasta la actualidad todas las promociones poéticas posteriores se han sentido legítimas herederas. No es exagerado afirmar que la juventud actual en su gran mayoría sigue transitando caminos poéticos que nacen de la obra de Juan Ramón y de la de sus primeros discípulos directos: los jóvenes del 27.

Que fuera Juan Ramón quien incorporase Nueva York al imaginario de la poesía española contemporánea tiene, pues, importancia por su magisterio estratégico, aunque no dejara de ser azaroso que se casara en esa ciudad. En realidad, y biografías aparte, de un modo u otro los poetas españoles hubieran llegado líricamente a Nueva York, pues la ciudad se convirtió pronto en la metáfora imprescindible de la realidad del hombre en el siglo XX. Como señaló Dionisio Cañas en su pionero trabajo sobre el tema[4], Nueva York alcanza la dualidad contradictoria del estadio al que ha llegado la sociedad occidental. Por un lado, se presenta como símbolo de la libertad y por otro como emblema del capitalismo más cruel y degradante para el ser humano y máximo ejemplo de la explotación de los débiles. Mito bifronte, que aúna la sincera fascinación por la metrópolis con una suma de imágenes apocalípticas, traduce la alienación de la Humanidad y la radical soledad de la persona en un universo cuya máxima prioridad parece ser el desarrollo tecnológico para la obtención del máximo beneficio económico.

[4] Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

El *Diario* de Juan Ramón en Nueva York

Juan Ramón Jiménez tuvo un precedente muy cercano, tanto temporal como afectivo, pues su antiguo maestro y amigo Rubén Darío había dejado escrita la huella que la ciudad produjo en él en las sus estancias, en 1893, 1907 y 1914-1915[5]. Precisamente Juan Ramón conoció la noticia de la muerte de Darío, ocurrida el 6 de febrero de 1916, dos días después, durante su travesía del Atlántico, camino de Nueva York, como consta en el título del poema con que le rinde homenaje final en esos días ("† Rubén Darío 8 de febrero de 1916", fechado el 1 de marzo), y según recordó en una famosa semblanza: "Yendo yo de España a New York, 1916, febrero crudísimo, me dolió el radio con la noticia lamentable. [...] (Todavía pude tocar en New York ¡con qué emoción! su mano penúltima, aquí y allá, en una mesa de la Hispanic Society, sobre todo, donde él dejó su fotografía final con firma aún segura y redonda"[6].

El poeta de Moguer llegó a Nueva York el 12 de febrero de 1916 para casarse con Zenobia Camprubí. La ceremonia se celebró el 2 de marzo en la iglesia de Saint Stephen, calle 29 Este de Manhattan; y no regresaría a España hasta el 7 de junio. La mayor parte del *Diario de un poeta recién casado* se escribió en Manhattan, núcleo al que está dedicada la sección central del libro, América del Este, excepto una serie de textos fechados en Boston entre el 12 y el 17 de marzo, donde los nuevos esposos viajaron tras la boda, y otra correspondiente a un viaje a Philadelphia y Washington entre el 20 y el 24 de mayo. Escritura directa, sobre el terreno y con una voluntad muy novedosa en la poesía española de consignar de modo verídico y fidedigno sus experiencias en un ambiente muy diferente a los por él conocidos. "Le interesa la realidad en cuanto enigma que guarda celosamente en sí el significado profundo de la existencia", explica Javier Blasco en el prólogo a su edición de la obra[7]. Por su parte, en el suyo a la última reedición del libro, Luis Muñoz aprecia una mayor voluntad de comunicación con el entorno novedoso:

[5] *Vid*. Julio Neira, "Rubén Darío en 'La Gran Cosmópolis'", en José Luis Bernal Salgado, Miguel Ángel Lama, Antonio Rivero Machina y J. Ignacio Úzquiza González (eds.), *Rubén Darío cien años después. Estudios*, Cáceres, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, 2017, pp. 145-163.

[6] Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos (1914-1940)*, José Manuel Caballero Bonald (pról.), Madrid, Visor, 2009, p. 62.

[7] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, ed. Javier Blasco, Sevilla, Point de Lunettes, 2008, p. XIV.

> El procesamiento de la información que le llegaba a chorros, y a cada instante, en Estados Unidos, consistiría en un continuo mirar a su interior por si el guardián de su mundo poético pendía la luz verde que confirmaba un movimiento interior significativo que le diera paso. Lo instantáneo sometido a la criba del gusto y la conciencia. Lo sorprendente registrado sin aspavientos. La búsqueda de su yo a través de las pruebas y los reclamos externos[8].

Por primera y única vez en su poesía, la ciudad adquiere una primacía desusada, según destaca Almudena del Olmo Iturriarte, que ha rastreado el tema en toda ella: "el protagonismo de lo urbano en el *Diario* no tiene ni antecedentes ni continuidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez"[9]. Para una personalidad tan hipersensible lo fundamental podía ser su impresión de la ciudad, más que esta misma, siendo como era egocéntrico, por sus sensaciones y sus reflexiones sobre la vida y la muerte, por su experiencia de las cosas de la realidad circundante. Sin embargo, ya Ricardo Gullón en un artículo clásico rechazó esa impresión de hipocondría: "Basta una lectura del *Diario* para advertir cuánta capacidad de contemplación desinteresada y cuánto poder de tersa traducción de la realidad a la palabra se daba en Juan Ramón Jiménez"[10].

En efecto, el de Moguer no dejaría de reflejar en sus textos un mundo nuevo, en el que se reconoce el amanecer de un tiempo diferente en la civilización occidental: las calles y el tráfago de las avenidas, sobre todo la interminable Quinta, los medios de transporte ("¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus?..."[11]), el metro (*subway*), aún no inaugurado en Madrid, el ómnibus de Riverside Drive, el parque de Washington Square, el majestuoso río Hudson, los anuncios luminosos de Times Square, la verticalidad de los rascacielos, que proporcionan nuevas perspectivas.

El poema "New sky" (pp. 124-125) transmite la experiencia de contemplar el cielo desde una altura de 241 metros, "en lo alto de Woolworth", con sus sesenta pisos el edifico más alto de la ciudad entre

[8] Luis Muñoz, "No se pone viejo", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Visor, 2011, pp. 21-22.

[9] Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 206.

[10] Ricardo Gullón, "Juan Ramón y Norteamérica", *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 42.

[11] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado (1916-1917)*, Luis Muñoz (pról.), Madrid, Visor, 2011, p. 122. En adelante cito siempre los textos del *Diario* por esta edición.

1913 y 1930. El pintor y periodista onubense Eduardo Criado Requena (1893-1920), que residió en Nueva York los años 1917-1918, explicaba así cómo se percibía entonces la panorámica desde esa altura:

> Desde la galería de observación situada en el piso cincuenta y ocho, la vista es maravillosa, hasta el punto de que difícilmente podrá nunca olvidarse: es, sin duda, uno de los más bellos panoramas del mundo [...] El área que se domina desde la galería de observación está habitada por 7.500.000 almas. Al Norte, la gran ciudad y el río Hudson; sal este Long Island y el Océano Atlántico; al Sur, la gran bahía de Nueva-York, la Estatua de la Libertad y Staten Island, y al Oeste, también el río Hudson y parte de New-Jersey. Mirando hacia abajo, los grupos de personas aparecen como manchas grises que se agitan lentamente entre la confusión de casas, vehículos, andamios y toldos. La gente, achatada por la distancia, se mueve con la torpe pesadez de una gran tortuga[12].

Juan Ramón no miró hacia abajo aquel 23 de marzo de 1916, sino hacia arriba, y exclamaría doblemente: "¡Oh qué cielo más nuevo —¡qué alegría!—, / más sin nombres...!!" (p. 124). Ni más ni menos que un cielo diferente, inédito, nunca antes por él contemplado, inaugural como tantas otras experiencias de aquel viaje. Consciente de ese carácter novedoso de la materia vivida, el poeta busca también una forma nueva, inédita en tal dimensión. Y eso fue lo que hizo que el libro se recibiera como tal novedad: su mezcla de prosa y verso, el empleo del verso libre como eje del ritmo, la pluralidad de voces, y esa mirada distinta a la realidad desde puntos de vista diferentes, suponía la definitiva superación del modernismo y sus epígonos y el inicio de una época distinta y brillante en la poesía española, en la que por primera vez se prestaba atención a la literatura escrita en lengua inglesa, y siempre como base el pensamiento de Ortega y Gasset —a quien está dedicado "New sky"—, que ilumina la búsqueda nominativa del poeta, según ha señalado Javier Blasco en el prólogo citado.

Si en un nivel profundo el *Diario* significa la superación de los vínculos de infancia al nido materno y de las inquietudes que atormentaron su mente en el pasado reciente, gracias a la experiencia real de la mujer

[12] Eduardo Criado Requena, *La ciudad de los rascacielos*, ed. Eloy Navarro Domínguez, Sevilla, Alfar, 2004, p. 111.

que le hace adulto, según estudió Michael Predmore[13], resulta decisivo el hecho de que esta vivencia se realice en la ciudad que simboliza el presente y sobre todo el futuro, en el momento en que se abre una nueva era, la de la posmodernidad, la era de la técnica y de la ciencia, según Juan Manuel Rozas[14], para que, superada la mirada modernista al pasado, el libro se convirtiera para el nacimiento de una poesía del hodiernismo, fundada en la exaltación del presente y la búsqueda del futuro, que, a través de las tentativas no siempre fallidas de la vanguardia, orientará buena parte de los esfuerzos poéticos del 27. Y el libro adquiere, así, la condición caleidoscópica de una superposición de viajes: el físico transoceánico, el que le lleva hacia la mujer y al estado del matrimonio, el iniciático hacia una literatura nueva y el que le hará alcanza su madurez estética[15].

El poema CXI "La luna" es a este respecto muy significativo. Hallamos en él la pujanza del mundo de la publicidad, nuevo lenguaje que por sí mismo alentaba una nueva era, y el desdoblamiento de la ciudad: la ciudad real y la ciudad publicitaria irreal. El ser humano ya no verá las estrellas en el cielo nocturno, pues se lo impedirá la contaminación lumínica de anuncios como los de Times Square. Signos de la contemporaneidad que Juan Ramón supo ver con nitidez:

> Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo que baila, verde todo, saludando con su sombrerito de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos [...] Y... —¡La luna! —¿A ver? —Ahí, mírala, entre esas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava, baja, roja, ¿no la ves...? —Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna, o es un anuncio de la luna? (p. 157).

Una impresión similar sobre la artificiosidad que la ciudad produce, e incluso contagia a los elementos más naturales, será expresada por

[13] Michael P. Predmore, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El "Diario" como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.

[14] Juan Manuel Rozas, "Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*", en AA. VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario,* Cáceres, Delegación provincial del Ministerio de Cultura, 1981, pp. 149-169.

[15] Rogelio Reyes Cano, "El *Diario de un poeta recién casado* como libro de viaje", en Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena (eds.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y Obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162.

Ramón Gómez de la Serna con su personalísimo sentido poético en la greguería: "La luna de los rascacielos no es la misma luna de los horizontes"[16], plausiblemente relacionada con Nueva York, ciudad de los rascacielos por antonomasia.

La imagen de la ciudad que transmite el *Diario* es ambivalente. Junto a la admiración inequívoca: "¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!" (p. 121), encontramos la visión negativa: "New York, el marimacho de las uñas sucias" (p. 162), "aguas luctuosas de pesadillas de la ciudad comercial, de la Octava Avenida, del Barrio Chino, del elevado o del subterráneo", (p. 126), "los terribles rascacielos" (p. 132), "pesadillas de hambre, harapo y desprecio" (p. 137), que luego se verá muy potenciada en los poemas de García Lorca. Hallamos ya, por ejemplo, la de la Naturaleza, implícita en la imposibilidad de percibir sensorialmente una tormenta:

> No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso, espero un trueno que no oigo. Y quiero apartar con las manos el enorme ruido de taxis, de trenes, de tranvías, de máquinas de remache, y abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz, en cuyo cielo sienta yo sonar y pasar la tormenta (p. 150).

Otro ejemplo muy significativo de la oposición Naturaleza *vs.* Ciudad es el poema "Tarde de primavera en la Quinta Avenida", que comienza un primer movimiento en el que parece triunfar el mundo natural. El exultante guirigay de las bandadas de gorriones acompaña musicalmente el atardecer, y logran imponer su belleza a la arquitectura de las escaleras exteriores tan características de los edificios neoyorquinos, convirtiendo "escaleras hórridas de hierro" en "escaleras de plata, de alegría, de cristal". El cambio de la aliteración de *[r]* en aliteración de *[l]* obra la transmutación:

> Los gorriones, que no se ven en el hierro de los peldaños, chillan en las escaleras de incendio, que no se ven de gorriones. Chillan, casi cantan con la belleza del sol rosa que se va, y hacen las escaleras hórridas de hierro escaleras de plata, de alegría, de cristal —un poco basto, como de botella, pero cristal al fin—, Paz ruidosa... (pp. 191-192)

[16] Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías completas*, Barcelona, José Janés, 1947, p. 56.

El tercer segmento del poema nos muestra sin embargo un panorama en el que la belleza se cifra en el signo más definitorio de la gran urbe, los rascacielos, en cuyos reflejos Juan Ramón llega a sentir también la emoción del crepúsculo:

> …Y a través de los banderones rojos, blancos y azules, listados y estrellados, que hincha el gran viento de la Quinta llevándosela al ocaso con ellos, velamento polícromo, se ven, vagos, los enormes edificios, llenos de oros y cristales, cobrizo todo del poniente tras la tela. Está claro el cielo y, volviéndose uno, mira, sobre el arco de Washington, las torres del Woolworth, blanca y oro, y del Singer, roja y gris, distintas ¡y hasta puras! (p. 192).

De regreso de su viaje, en *Madrid posible e imposible* —libro anunciado en su revista Índice en 1921—, el de Moguer rememoraría su estancia en Nueva York. Como suele ocurrir, el tiempo había depurado los recuerdos, y la imagen de la metrópolis es una de las más abiertamente positiva de toda la lírica española contemporánea: "Nueva York, ciudad bella y poética por excelencia, me sorprendió con aspectos madrileños, recordando a esta España de entonces con sus toques de Francia, la Nueva York mejor, del parque. Esa arquitectura tan bella, tan sobria, tan útil. Fuerza, libertad y belleza[17]. Parece claro que la Nueva York del *Diario* de Juan Ramón no había conocido aún el exponencial desarrollo urbanístico de los años veinte ni la degradación moral que aportó la prohibición de la fabricación y consumo de alcohol, ni las consecuencias sociales del *crash* bursátil de 1929 y la consecuente depresión económica que cambiaron la faz y la convivencia cívica de la urbe.

Veinte años después

Juan Ramón volvería a Nueva York veinte años más tarde, cuando ya había ocurrido todo eso. Llegó con Zenobia el 1 de septiembre de 1936 en el trasatlántico Aquitania, con el título de Agregado cultural honorario de la Embajada de España en Washington, aunque su propósito no era sino cumplir unos compromisos académicos en Puerto Rico contraídos antes del inicio de la guerra. Tras algunas iniciativas en apo-

[17] José María Conget, "El río Hudson cruza la Castellana (Viñetas juanramonianas de Nueva York)", en Juan Ramón Jiménez, *Libros de Madrid II*, Madrid, Visor, 2011, p. 229.

yo de la causa de la República[18], el día 19 salieron rumbo a Puerto Rico, y dos meses después se trasladaron a Cuba, donde permanecieron hasta el 23 de agosto de 1938. Fueron, pues, pocos los días que estuvo en Nueva York, pero suficientes para apreciar los significativos cambios que había sufrido la ciudad y la sociedad norteamericana desde su primer viaje. Sobre ellos reflexionaría en un texto escrito en Nueva York, pero publicado en Cuba en la revista *Verbum* en julio de 1937, bajo el título "Límite del progreso (Notas)"[19]. En él, Juan Ramón constata desde el inicio la negativa transformación de la urbe:

> Al llegar a New York (set., mañana de sol gris deshecho, 1936) de una España levantadamente infernal en lo fuerte paradisiaco libre y oro, me he encontrado con que todos aquellos oasis de posible vida mayor que en aquel 1916 tan parecido ya, quedaban todavía dentro del inmenso cementerio cúbico de vivos (donde los antiguos cementerios de muertos parece que cobran sentido y gracia de vida justa) han sido encarcelados, descendidos, hundidos entre recta piedra más sucia, doble hierro más frío, ralo verdor más artificial.
>
> Porque la ciudad del progreso tenía que ser necesariamente última cárcel, la cárcel laberíntica del hombre estraviado por los salientes, los picos del injenio: el mal ruido, el mal olor, el mal sabor, la mala vista, el mal toque.
>
> Máquina prisionera sin proporción, de sentidos sucios, en medio de una máquina monstruosa de choques de la desproporción, el hombre ha acabado por llegar a su triste contrario complemento en lo esterior estéril cada vez más desproporcionado[20].

En este primer fragmento se anuncian ya los vectores definitorios de la estructura de la ciudad, como símbolo del sistema capitalista, que denuncia Juan Ramón en este texto: el maquinismo, la artificialidad, el consumismo estéril, la desproporción del ser humano con el entorno

[18] Antonio Campoamor, *Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía*, Sevilla, 2001, pp. 98-100.

[19] Juan Ramón Jiménez, "Límite del progreso", *Verbum*, I.2 (1937), pp. 137-145. Agradezco a Gabriele Morelli el conocimiento de la versión original de este texto, por la que cito. Fue recogido en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*, ed. de Ángel Crespo, revisada y ampliada por Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, 2009, pp. 206-212.

[20] *Ibid.*, p. 137.

urbano. Se aprecia notablemente el efecto de la película *Modern times* estrenada en ese mismo 1936, en la que Charles Chaplin denuncia las condiciones de vida de los obreros en la industria durante la Gran Depresión:

> New York, Babel de la melancolía progresista, no es ya sino una sola desmedida máquina que su hombre ve desde dentro. Y el neoyorquino propio o ajeno, un tornillo ajeno o propio de la máquina tremenda; un resortillo torcido o recto hacia abajo, un nadie gris de sí mismo y de su máquina hacia arriba[21].

Es dura la crítica de Juan Ramón a la profusión de inventos de artilugios innecesarios que extienden la necesidad de consumir y convierten al hombre en un esclavo de la producción y del progreso mercantilista. Por eso no extraña alguna reflexión política de notable originalidad juanramoniana:

> Mucho se habla en New York de comunismo; y en realidad, New York es el centro del comunismo capitalista, que corta al hombre a una medida escéntrica.
>
> El comunismo céntrico, en cambio, sería el que redujera al hombre a su centro en lo material, a lo necesario; y a lo necesario bueno, bello y suficiente; a lo necesario justo, a lo necesario amado, a lo necesario necesario. El que dejase al espíritu, rico en el modesto cuerpo, libre y dueño de sí para las grandes invenciones[22].

La percepción del deterioro de la vida en la ciudad es una constante del texto, pues incluso la única ventaja que le encontraba, el funcionamiento de su organización como una máquina se ha deteriorado, se ha perdido la exactitud, la puntualidad, el sistema se ha contagiado de la desobediencia y de la abulia. Pero donde encuentra mayor similitud con la experiencia de veinte años atrás es en la desproporción de las dimensiones:

> Vivir, como en New York, en casa donde los sentidos pierden su derecho y su objeto, desde donde mujer y hombre son invisibles, es morir.

[21] *Ibid.*, p. 138.

[22] *Ibid.*, p. 141.

> ¿Qué es una mano de hombre o de mujer desde un piso 50? [...]
>
> El hombre, la naturaleza y sus vidas deben guardar su armonía natural. Nunca ha debido trocarse esa armonía. En New York la naturaleza, sus vidas, la naturaleza del hombre, ya no existen o son más artificiales que todo lo otro. El posible hombre natural queda fuera de la naturaleza y de su naturaleza. Y la naturaleza artificial de toda vida, dentro de toda naturaleza[23].

Y la denuncia de la artificialidad neoyorquina retoma algunos de sus ya conocidos motivos del *Diario*:

> El sol, la luna, las estrellas, no tienen en 1936, peor que en 1916, más valoría, perdidos en la confusa máquina neoyorquina del crepúsculo, que el de un anuncio cualquiera, que anuncia, aún en lo corriente, menos que cualquier anuncio[24].

En suma, en estas reflexiones Juan Ramón es muy consciente de que la lucha sin límite por el avance de la técnica ha llevado al género humano a crear utensilios y máquinas más allá de las que realmente necesita, lo que le genera necesidades superfluas, innecesarias, y alerta contra el peligro de caer en la esclavitud del consumismo capitalista, pues "El hombre debe dominar la máquina, no la máquina al hombre"[25]. El fragmento final, dedicado a José Lezama Lima, creador de la revista[26], es un bello alegato contra la tiranía de un progreso deshumanizado y alienante:

> El hombre es libre, tiene que ser libre; su primera virtud, su gran hermosura es la libertad.
>
> Si dedicamos nuestro progreso a lo grande, seremos libres siempre, porque lo grande puede progresar indefinidamente sin esclavizarnos. No inventemos, no compremos, no fomentemos ni ayudemos nada injenioso, menudo, vanamente artificial. Limitemos con nuestro espíritu,

[23] *Ibid.*, p. 142.

[24] *Ibid.*, p. 144.

[25] *Ibid.*, p. 140.

[26] *Cfr.* Alessandra Riccio, "*Verbum* (1937). Una revista de José Lezama Lima", *América. Cahiers du CRICCAL*, 4.1, (1990), pp. 69-78.

> con nuestra inteligencia, y aún con nuestro instinto, nuestro injenio.
>
> El límite de nuestro injenio será el verdadero límite del progreso[27].

Hoy sabemos que su advertencia no fue atendida, y que el entonces incipiente modelo de consumo artificioso e innecesario progresó hasta convertirse en el paradigma de toda la civilización occidental y ahora ya también de la oriental. El análisis de este texto nos ha alejado mucho del *Diario de un poeta recién casado*. Cualquiera diría que a veinte años de distancia la imagen de Nueva York que contiene ese libro había quedado obsoleta para el propio Juan Ramón.

En otoño de 1938 volverían a Nueva York unas semanas, y a finales de ese año se instalaron en Coral Gables (Florida), desde donde viajarían con cierta frecuencia a la metrópolis para visitar a la familia de Zenobia. Fruto de esas estancias neoyorquinas sería uno de los textos más importantes escritos por Juan Ramón Jiménez desde entonces: *Espacio*, en concreto el Fragmento Segundo, subtitulado "(Cantada)". Fechado en 1941, aparecerá publicado en 1944 en una primera versión en verso y prosificado en la definitiva, que se publicó en *Poesía Española* en 1954[28]. Este texto central de uno de los poemas más importantes de la poesía contemporánea toma la zona de Riverside, el Hudson y la Universidad de Columbia como punto de partida para una singular operación de rememoración personal en la que se produce la fusión de recuerdos y sensaciones vinculadas a las diferentes localidades en que hasta entonces había transcurrido su existencia: Moguer, Sevilla, Madrid, en lo que José María Conget denomina "sinestesia de ciudades [...] fusiones imposibles que se presentaban como una revelación no siempre obvia para el lector"[29]. Octavio Paz, quien cree que el tema del poema son las sensaciones y las iluminaciones de Juan Ramón, afirma: "el poeta recrea, en unas cuantas líneas admirables, la atmósfera de un lugar, pero ¿en dónde está ese lugar? Madrid o Nueva York, Miami o Moguer: todo es igual a fuerza de ser distinto. La intensidad de las sensaciones anula la geografía"[30]. Sobre todo, la ciudad es Nueva York, cuyos lugares están presentes de modo muy mayoritario: la esquina de Broadway, el noveno piso de su edificio, el jardín de la catedral de San Juan el Divi-

[27] Juan Ramón Jiménez, "Límite del progreso (Notas)", *op. cit.*, p. 145.

[28] Hay edición facsimilar en Santander, Fundación Gerardo Diego, 2007.

[29] José María Conget, "El río Hudson cruza la Castellana (Viñetas juanramonianas de Nueva York)", *op. cit.*, p. 8.

[30] Octavio Paz, *Sombra de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 66.

no, Amsterdam y Morningside, en un callejero emocional de singular importancia. Almudena del Olmo concluye:

> La memoria y el registro de los lugares de esa memoria le son imprescindibles a Juan Ramón para cantar lo que se constituye como auténtica fe de vida apuntalada en referencias a espacios urbanos muy concretos y muy distantes en el espacio y en el tiempo [...] Así comienza la cantada de esta particular fe de vida itinerante de la memoria, metamorfosis sucesiva del tiempo por los espacios urbanos de la experiencia que trae el recuerdo fragmentario[31].

El texto expresa muy claramente el decisivo papel iluminador que tiene la ciudad de Nueva York en el proceso de asunción de la existencia como un todo coherente que finalmente alcanza el poeta. Porque parece haber sido allí, en las encrucijadas de las avenidas, en los jardines de la inacabada Catedral, en la esquina heladora de Riverside Drive junto al Hudson, o en atardeceres frente al puente de Washington, donde Juan Ramón comprende que su existencia es el resultado de una armonía en que el azul, el gorrión, los chopos, etc., son universales con los que él se identifica plenamente: y canta con el gorrión, habla en español con el gato y el perro, se funde con el sol y este con la luna ("y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él")[32].

Interior y exterior en equilibrio perfecto en el que se funden hoy, pasado y futuro, aquí y allí, según una experiencia que se le revela de modo torrencial, según explicaría en el prólogo a su primera edición mexicana: "sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la ilusión sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos [...] sucesión de hermosura más o menos inexplicable o deleitosa"[33].

> En el jardín de St. John the Devine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español; y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo

[31] Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, pp. 223-224.

[32] Juan Ramón Jiménez, *Espacio y Tiempo*, ed. Joaquín Llansó Martín-Moreno y Rocío Bejarano Álvarez, Ourense, Linteo, 2012, p. 138.

[33] Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 224.

> de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba... "Dulce como este sol era el amor". Salí por Amsterdam, estaba allí la luna (Morningside); el aire ¡era tan puro! frío no, fresco, fresco; en él venía vida de primavera nocturna, y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él. Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche y el río que se iba bajo Washington Bridge con sol aún, hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín, un sol carmín vital en el verdor; un sol vital en el verdor ya negro, un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor... "Dulce como este sol era el amor"[34].

En Nueva York y en 1948 están fechados los borradores de varios poemas del libro *Animal de fondo*, publicado en 1949 por Rafael Alberti en la colección Pleamar de Buenos Aires e incluido según el proyecto de su autor en *Lírica de una Atlántida* por Alfonso Alegre Heitzmann[35]. Se trata de los cuatro poemas de la sección "I. Ciudades", escritos por el de Moguer a su paso por Nueva York en el viaje desde Riverdale a Buenos Aires. Pero ninguno de los cuatro tiene referencias a la ciudad.

Federico García Lorca en Nueva York

La tradición que inicia el *Diario* entre los poetas españoles se vería extraordinariamente impulsada con la publicación en 1940 del libro póstumo de Federico García Lorca *Poeta en Nueva York*. Trece años después de la estancia neoyorquina de Juan Ramón Jiménez, en 1929 se produjo la llegada a la ciudad de su amigo y admirador Federico García Lorca, cuyo viaje tendrá un resultado poético no menos trascendente que el del *Diario*, pues *Poeta en Nueva York*, la crónica *sui generis* de su presencia en Manhattan, dejaría una huella profunda y continuada en la reciente historia de la poesía española. Cuatro son las princi-

[34] Juan Ramón Jiménez, *Espacio y Tiempo*, *op. cit.*, p. 138.

[35] Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 459-461.

pales cuestiones relativas al libro que la crítica y la historiografía han debatido durante décadas. Todas parecen haber sido razonablemente dilucidadas en los últimos lustros. Y aunque no es este el espacio apropiado para repasar todas las polémicas, sí parece adecuado resumir su resultado.

La primera es si la estructura compositiva con que fue publicado en el exilio mexicano por José Bergamín era la que su autor deseó o si, por el contrario, la inclusión y ordenación de los poemas se debió a decisión del editor, quien habría mezclado incluso poemas de dos libros diferentes, *Tierra y Luna* y *Poeta en Nueva York*. La aparición del original —mecanografiado y en parte manuscrito— en una casa de subastas londinense a finales del siglo permitió a Nigel Denis demostrar que Bergamín había respetado la voluntad de su amigo Federico y que este concibió la obra tal como la conocemos[36]. Más recientemente, en su excelente edición del libro, Andrew A. Anderson concluye que fue el mismo García Lorca quien fusionó los dos proyectos a finales de 1933 con el título provisional de *Introducción a la muerte*, que cambiaría por el definitivo en agosto de 1935[37].

La segunda cuestión se refiere a los motivos que impulsaron al granadino a realizar el viaje. Críticos y biógrafos parecen ya de acuerdo en que la razón última fue la necesidad de huir de una situación que se le hacía más y más asfixiante en España, tanto en lo artístico como en lo emocional. La crisis estética nacería del éxito facilón de sus libros *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928), tan criticado por Salvador Dalí y Luis Buñuel, que propugnaban ya el irracionalismo y una poesía de imágenes libremente asociadas, emancipada de convencionalismos semánticos o lógicos; un desdén estético de sus amigos que le hacía sufrir. Por otra parte, la separación de su amante, el escultor Emilio Aladrén, le sumió en una profunda crisis amorosa. De ambas crisis habría querido salir buscando un horizonte propicio, que él intuyó en Nueva York. Darío Villanueva sintetiza:

> Todo lo que escribe allí —no sólo *Poeta en Nueva York* sino también *Viaje a la luna*, por no hablar de la primera idea de *El público*— deja trascender ese conflicto estético, al que se añade probablemente el estigma de una homosexualidad dramática y la pugnacidad con que un señorito

[36] Nigel Denis, *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca. En pos de* Poeta en Nueva York, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

[37] Andrew A. Anderson, Introducción a Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 7-18.

> burgués sobrelleva las contradicciones entre su conciencia social y los privilegios de su clase[38].

Entre junio de 1929 y marzo de 1930, García Lorca conoció un país de lengua diferente, una sociedad plurirracial, en casi todo mucho más adelantada que la española: en costumbres, avances técnicos, desarrollo industrial, libertad religiosa; una sociedad en la que, en definitiva, era posible vivir su homosexualidad con menos presión social. Frecuentó ambientes hispanos, —Federico de Onís, Ángel del Río, León Felipe, Dámaso Alonso, la Hispano and American Alliance, editora de la revista *Alhambra* donde colaboró con varios poemas y fotos—, pero también le gustaba mucho deambular por Harlem, conocer sus cabarets nocturnos y oír las bandas de jazz que durante el día poblaban sus calles: la vida de los negros le fascinaba, así como comer en Chinatown, o visitar el parque zoológico. Sobre todo, contempló en el bullicio urbano una realidad completamente nueva de magnitudes hasta entonces insospechadas. En lo artístico, disfrutó las últimas novedades en música (*jazz*, *blues*), cine sonoro (que le apasionó), teatro musical... Leyó a poetas fundamentales como Walt Whitman y T.S. Eliot; y visitó a Hart Crane, el poeta maldito, autor de *The Bridge* (1930), vecino y obsesionado con el puente de Brooklyn, en el que veía el símbolo de la realidad de EE.UU.

El García Lorca que volvería a España en junio de 1930 tras pasar otros tres meses en Cuba era una persona y un escritor muy distinto del que había partido. Su obra, a raíz de los textos surgidos del viaje, alcanzará una dimensión universal de la que antes carecía. Dionisio Cañas resume:

> Será el desastroso estado emocional en el que llega a Nueva York, y el choque que en él produce esta ciudad, los que provoquen una especie de catarsis, cuyo resultado inmediato es el tratamiento de unos motivos hasta entonces inéditos en su obra, y el uso de un lenguaje o visiones que insertan a Lorca dentro de lo que se conoce como la alta modernidad del siglo XX[39].

La tercera cuestión discutida por la crítica es la auténtica situación emocional en que se produjo su estancia en la ciudad y el significado del libro, a la vista de la disparidad existente entre las impresiones que

[38] Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2008, p. 199.

[39] Dionisio Cañas, *op. cit.*, p. 93.

transmite a su familia y amigos en las cartas enviadas en esos meses y las que revela la lectura de sus poemas. No debe extrañar la doble imagen que el granadino transmite de su estancia: las cartas a su familia, siempre tranquilizadoras, reflejan la alegre experiencia de la ciudad "más atrevida y más moderna del mundo". Mientras, los poemas que nacen en esos días nos traen la voz trágica de quien toma conciencia de la opresión y compadece su dolor. Nos ofrecen una visión esclarecida de la marginación del individuo en una sociedad mecanicista y antinatural. Esa visión dual entre alegría y dolor se traducirá en sensación de destierro y alienación respecto a la gran ciudad; imagen que se reproducirá posteriormente en el tratamiento del tema por las sucesivas promociones poéticas españolas.

Desde luego, la ciudad que él conoció no era la misma que había recorrido Juan Ramón Jiménez. Trece años después Federico García Lorca encontrará una ciudad bien distinta, como advirtió Ricardo Gullón:

> La New York de Juan Ramón y la de Lorca son tan diversas como la calidad de su imaginación y su modo de ver. [...] De los dos el más objetivo es Juan Ramón, el más hondo visionario Federico. Por eso la New York de Lorca es caricaturesca; con grandeza, pero deformada, expresionista, habitada por monstruos y monstruosa en sí misma, mientras la de Juan Ramón es alternativamente hermosa, cruel, ridícula y poblada por gentes sujetas a su condición y destino humano[40].

García Lorca fue testigo de uno de esos acontecimientos que transforman el mundo: el *crash* bursátil de fines de octubre de 1929 y el inicio de los diez años de la Gran Depresión que arrojaría a la pobreza a millones de personas. En la conferencia en la que dio a conocer algunos de sus poemas al volver a España, García Lorca sintetizaba su experiencia de la ciudad con ese dualismo. Explicaba que, a su llegada, las primeras impresiones habían sido:

> La arquitectura extrahumana y el ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje

[40] Ricardo Gullón, "Juan Ramón y Norteamérica", art. cit. p. 48

> [...] Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria [...] ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final [...] Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre [...] La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz os capta a los pocos días de llegar[41].

Mas, en la misma conferencia precisa sus sensaciones al partir hacia La Habana, también por mar. En ellas se conjugan el alivio por la vuelta a la inmensidad de la naturaleza, el triunfo del mar que para Juan Ramón había sido tan sustancial en su viaje de 1916, con la nostalgia que García Lorca también confesaba de una arquitectura de singular belleza en sus dimensiones extraordinarias:

> Arista y ritmo, forma y angustia, se los va tragando el cielo. Ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen más de la mitad de la noche. Peces voladores tejen húmedas guirnaldas, y el cielo, como la terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar.
>
> El cielo ha triunfado del rascacielos, pero ahora la arquitectura de Nueva York se me aparece como algo prodigioso, algo que, descartada la intención, llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto. [...]
>
> De todos modos me separaba de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida[42].

Junto a la ambivalencia del escenario magnífico de edificios y ventanas —*topos* frecuentísimo a partir de entonces en los poemas españoles sobre la ciudad— destaca en esta conferencia y en los poemas del libro de García Lorca la denuncia del sistema como alienante del ser humano que el granadino realiza con una crudeza sorprendente, sin descartar la violencia:

> El Chrysler Building se defiende del sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos; encadenados por un

[41] Federico García Lorca, "Un poeta en Nueva York", *Obras completas III*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 348-349.

[42] *Ibid.*, p. 357.

> sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura[43].

Es en esta clave política en la que a mi juicio debe analizarse el significado profundo de poemas del libro como "Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)", "Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)", "Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)", "New York. Oficina y denuncia", o "Danza de la muerte", poema que explicaría él mismo:

> Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu [...] Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último "crash" en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza. Y yo, que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, "sube por la noche la tierra al cielo", sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos[44].

No faltan testimonios de que la vida de Federico García Lorca en Nueva York fue mucho menos traumática de lo que pudiera dar a entender la lectura de sus poemas. Pero esto solo sorprende si nos dejamos llevar por esa idea de raíz romántica que entiende el poema con expresión directa de una experiencia biográfica o un sentimiento personal. En principio nadie duda de que la trama argumental de una novela o sus episodios se deben a la imaginación del autor y se les presupone carácter ficticio, aunque en toda creación literaria se expresa de alguna manera la experiencia del autor. No parece razonable que no pueda ser así en la poesía. Por tanto, demos opciones a la hipótesis de que sea abusiva la identificación entre voz poética y autor, entre experien-

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*, pp. 352-353.

cia poética y experiencia personal de quien escribe, y asumamos que fue perfectamente posible que Federico García Lorca disfrutara personalmente mucho de su vivencia neoyorquina y al tiempo transmitiese poéticamente la angustiada conciencia de una ciudad inhumana, organizada sobre la destrucción de los inocentes con la cómplice aquiescencia de los poderosos ("entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados"[45]) y el vacío como única respuesta al clamor por la justicia divina ("Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío", p. 193). Ambas imágenes, al tiempo, pudieron ser el haz y el envés de la impresión que Nueva York dejó en el poeta.

Frente a la interpretación de Clementa Millán[46] de que la visión negativa de la ciudad que encontramos en su poemario estaba fundamentalmente vinculada a su sentimiento amoroso, pues al margen de las referencias locales ineludibles, el auténtico protagonista del libro no sería la urbe, sino el universo íntimo del poeta, la crítica más reciente coincide en la lectura del libro desde una óptica que focaliza la gran urbe moderna, epicentro económico de Occidente, convertida en emblema de alienación y de injusticias sociales. De este modo, el poemario lorquiano destaca por su perfil estético transgresor, activo y denunciante: un punto de vista que problematiza las promesas ilusorias del progreso. Aspecto en el que insistió García-Posada: "A la exaltación futurista de la ciudad, se opone aquí la profecía de su destrucción; frente a la apología de las máquinas y el progreso, se subraya, en cambio, la esclavitud que engendran, y se exalta a la naturaleza aplastada por la civilización"[47].

El cuarto asunto relevante del libro que ha originado abundante bibliografía es la caracterización estética de su lenguaje poético. Frente a estudios ya clásicos que lo tipificaban como surrealista[48], García Posada vinculó el libro con el movimiento de André Breton sobre

[45] Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 194. En adelante los textos del libro se citan por esta edición.

[46] María Clementa Millán, "García Lorca y la ciudad", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario,1986, pp. 251-263.

[47] Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York,* Madrid, Akal, 1981, p. 337.

[48] Manuel Durán Gil, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Universidad de México, 1950; C. B. Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, University Press, 1972; Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971; Carlos Marcial de Onís, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974; José Ortega, "*Poeta en Nueva York*, alienación social y libertad poética", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 356 (1980), pp. 350-367; etc.

todo por su rebeldía evidente y su denuncia de la degradación, el desamor y la soledad terrible del ser humano apresado en la gran ciudad, más que por su lenguaje, que considera más relacionado con el expresionismo de raíz barroca. Este criterio lo comparte Dionisio Cañas y lo desarrolla sobre todo Darío Villanueva[49], para quien las imágenes lorquianas son más bien la exacerbación de la metáfora barroca conocida en la retórica clásica como catacresis; de modo que, aunque muy extremada, su naturaleza lógica sería perfectamente discernible. Imágenes similares a las utilizadas por los expresionistas en esos mismos años, quienes, bien mediante la poesía, bien mediante el lenguaje cinematográfico o la pintura denunciaron igualmente el poder alienante de la metrópolis. De cualquier forma, resulta evidente que los textos neoyorquinos de García Lorca fueron relevantes también por su atrevimiento formal, pues su lenguaje identificado durante años como surrealista, su aparente irracionalismo y el carácter onírico de muchas de sus imágenes, la libertad versal, etc., todos los elementos, en suma, que establecían la ruptura con los moldes clásicos y las fórmulas del neo-popularismo del que García Lorca renegaba al marchar a Nueva York, supusieron a su vez durante decenios un referente de disidencia con las pautas formales que *velis nolis* regían la poesía proclive a las consignas oficiales.

Huellas del *Diario* en *Poeta en Nueva York* y en la poesía española posterior

Es evidente que las circunstancias, la intención de la escritura y el lenguaje poético de *Poeta en Nueva York* y de *Diario de un poeta recién casado* son muy diferentes, pero también lo es que ambos libros están relacionados y que al escribir García Lorca los poemas durante su estancia en Nueva York, no dejó de tener presente el diario juanramoniano, aunque solo fuera por la obviedad de su condición de precedente. Esa relación se manifiesta, ante todo, en la imagen de agresividad monumental de la arquitectura, de la exagerada escala de los edificios urbanos respecto a la dimensión del ser humano en relación con la naturaleza. Si García Lorca escribe su poema "Grito hacia Roma" "desde la torre del Chrysler Building" (p. 263), no olvidamos que Juan Ramón había escrito su "New Sky" "en lo alto del Woolworth" (p. 124).

[49] Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2008.

Imágenes como "Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío [...] el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas" (pp. 193-194), "Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche [...] golpeaban los cenicientos cristales del Broadway" (p. 195), "La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras / y busca entre las aristas / nardos de angustia dibujada [...] La luz es sepultada por cadenas y ruidos" (p. 209), son todas ellas hijas de los textos en que Juan Ramón Jiménez se refiere a los rascacielos, algunos de los cuales han sido ya citados; por ejemplo de ese poema "Humo y oro", donde el poeta apoya su frente "en los cristales yertos" y "a la aurora no queda más que un hueco / de fría luz en donde hoy estaba / la negra mole ardiente [...] entre el sueño de tantos como duermen / en su definitiva vida viva / y al lado / de su definitiva vida muerta" (pp. 131-132), visión muy desesperanzada de la aurora neoyorquina. O ese otro poema brevísimo del *Diario*, el XCVIII, en el que Juan Ramón expresa la angustia que le produce la monumentalidad de los rascacielos, fechado precisamente el 14 de abril: "¡Qué angustia! ¡Siempre abajo! Me parece que estoy en un gran ascensor descompuesto, que no puede —¡que no podrá!— subir al cielo" (p. 146).

Es difícil, también, no evocar los varios poemas dedicados a los cementerios urbanos y sus iglesias por Juan Ramón Jiménez al leer el verso 62 del poema "Fábula y rueda de los tres amigos": "Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias." (p. 169), o el v. 11 de "Paisaje de la multitud que vomita": "Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios" (p. 197).

Muy patente es también el vínculo que une a la figura de los negros, cuya dignidad es socavada por la sociedad urbana en el *Diario* ("Y un negro viejo, cojo de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta avenida arriba [...] El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo...", p. 165), con la denuncia lorquiana de la opresión de los negros en varios textos, sobre todo en su "Oda al rey de Harlem", fuente que ya señaló Ricardo Gullón[50]. Juan Manuel Rozas apreció otras relaciones de índole estilística entre la obra juanramoniana y la mirada neoyorquina de García Lorca, no tan evidentes, pero no menos importantes; sobre todo la presencia de lo onírico como forma de interpretación de la realidad, que si en Juan Ramón adopta la descripción de un sueño —por ejemplo, en textos teñidos de intenso irracionalismo, como "Túnel ciudadano", "Orillas del sueño", "Sueño en el tren... no, en el lecho"—, en el granadino impregnará la atmósfera del lenguaje poético. La conclu-

[50] Ricardo Gullón, "Juan Ramón y Norteamérica", art. cit., p. 45.

sión es muy clara: "el *Diario* había preparado ya a Lorca, vital y estéticamente, para su encuentro con Nueva York"[51]. La importancia genésica de los poemas juanramonianos no se detendrá en el granadino, sino que se proyectará durante todo el siglo a la poesía de tema neoyorquino hasta *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro, y aún traspasa la frontera del XXI hasta nuestros días.

La huella del *Diario* en la posterior poesía neoyorquina

Posiblemente el motivo más repetido sea la presencia de anuncios luminosos y la publicidad en las calles. Ya hemos visto cómo en "La luna" Juan Ramón señala esa impostura, cómo la artificialidad sustituye al mundo natural, y la trascendencia en todos los órdenes de esa suplantación. García Lorca apuntará que "La nieve de Manhattan empuja los anuncios / y lleva gracia pura por las falsas ojivas" (p. 208); ya en su conferencia se había lamentado: "Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos luminosos de Times Square huía [...] del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube"[52]. Sobre el asunto insiste Pedro Salinas con su poema "Nocturno de los avisos", incluido en su libro *Todo más claro y otros poemas* de 1949, que ha sido estudiado por Francisco Javier Díez de Revenga[53]. Y la larga estela de su herencia llega hasta nuestros días. Abelardo Linares es fiel al motivo juanramoniano en su poema "Change" de la serie "Poemas desde Nueva York" del libro *Y ningún otro cielo*[54]:

> Y pides cambio, bajo astilladas luces de neón que ensombrecen
> a las altísimas estrellas, aunque nadie te escuche.

Francisco Ruiz Noguera lo actualiza en "Walking N.Y." del libro *Otros exilios*[55], en el que el mundo publicitario del mobiliario urbano es una evidencia para el paseante por la ciudad:

[51] Juan Manuel Rozas, "Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*", art. cit. p. 165.

[52] Federico García Lorca, *art. cit*., p. 349.

[53] Francisco Javier Díez De Revenga, "La poesía satírico-moral de Pedro Salinas", *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Tres Fronteras, 2009, pp. 21-45.

[54] Abelardo Linares, *Y ningún otro cielo*, Barcelona, Tusquets, 2010.

[55] Francisco Ruiz Noguera, *Otros exilios*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, 2010.

Y, en pantallas cifradas,
distribuye fortunas
O siembra oscuridades
por países remotos.
Resbalan copos leves
por la mínima ropa
—Klein, Calvin— de un cuerpo
caribeño en el mupi.

Otros dos motivos originarios del *Diario* aparecen en este libro de Ruiz Noguera: uno es el del libro de nuestra tradición áurea encontrado tan lejos del lugar donde se creó, en la biblioteca de la Hispanic Society. Juan Ramón se refiere a un ejemplar de las poesías de Garcilaso ("Garcilaso en New York", p. 160), y Ruiz Noguera a una primera edición de *La Celestina* ("*Editio prínceps* 1499"). El otro motivo —de similar significado: el extrañamiento que produce hallar un producto de la cultura española en un ambiente tan diferente— es la écfrasis de un cuadro de Velázquez o a él atribuido contemplado en el Metropolitan Museum (p. 203). Juan Ramón trata de un retrato de niño, Ruiz Noguera en "Hispano" se refiere al retrato de Juan Pareja. Años antes, Concha Zardoya había hecho lo mismo respecto a los cuadros "Cristo y los peregrinos de Emaús" y "Felipe IV" en su libro *Manhattan y otras latitudes*[56].

Juan Ramón fue el primero que se ocupó del metro, o *subway* en la poesía española. Y volveremos a encontrarlo por ejemplo en "*Subway*", poema compuesto de doce estrofas de ocho versos endecasílabos blancos, del libro de Concha Zardoya, en el que el *metro* funciona como metáfora de la animalización de los seres humanos ("gusanillos", "hormigas afanosas", "pobres lombrices") en una sociedad que no deja opción a la libertad individual, al modo de termitero gigante en el que cada ser se mueve sin conciencia de su propio destino:

Los hombres van y vienen, bajan, suben,
de tren en tren, de pozo en pozo, vivos,
aunque sin luz parezcan estar muertos
o ser pobres lombrices obstinadas
en un ir y venir que no las sacia.
De nicho en nicho van, de tumba en tumba,
corriendo alucinados, quizá ciegos,
por puertas y escaleras instantáneas.

[56] Concha Zardoya, *Manhattan y otras latitudes*, El Ferrol, Colección Esquío, 1983.

La burgalesa Josefina Infante-Voelker, residente en Nueva York desde 1986, profesora de español y editora de la revista de literatura *Hybrido*, fija su mirada en el metro, por ejemplo, con su abigarrada multitud de razas y culturas, como territorio de la soledad existencial.

NUEVA YORK

Pasillos de metro largos, exhaustos
terreno de nadie
miles de ojos de todas las formas y colores
miran, esquivan la mirada
cuerpos fértiles, lozanos, insanos,
magros, enjutos, obesos,
en el mismo vagón.
[...]
Ciudad exagerada de sueño, pesadilla
ataque de locura, lucidez insana.
Hay quien vive para matar,
otros matan para vivir,
los que viven muriendo,
vividores hedonistas,
en la misma noria,
en la misma atracción,
en el mismo vagón.

Otro motivo que tiene un origen evidente en el *Diario* es el de la mujer de raza negra, doblemente oprimida en una ciudad sin compasión como Nueva York: por mujer y por negra. Juan Ramón lo aborda con suma delicadeza en "La negra y la rosa" (pp. 138-139). La negra duerme en el vagón del metro mientras sostiene una rosa blanca. El contraste de colores y sobre todo la voluntad inconsciente ("con la seguridad de una sonámbula") con que la mujer la mantiene erguida es de una gran eficacia: la pureza, la belleza y la fragancia de la flor, que se adueña de la atención de todos los viajeros, en manos de quien parece sufrir "una pesadilla de cansancio y de tristeza". Con registros diferentes reencontraremos el motivo —que se inserta en la empatía generalizada por los negros norteamericanos de los poetas españoles— por ejemplo, en "Ragtime" poema de Concha de Marco en el libro *Hora 0,5* (1966): "En la mesa del bar la negra vieja amoratada, tumefacta y tierna, bebiendo su café rociado en lágrimas".

Ángel García López en el poema "Música de saxo para dejar entre las flores de Bowling Green (New York)", del libro *Retrato respirable en un desván* (1974), hace otra evocación elegíaca de una mujer negra, tal

vez vagabunda o con las facultades perdidas, a la que conoció en el parque más antiguo de la ciudad, que se remonta a los tiempos de la primitiva New Amsterdam.

> Recuerdo a Miss Gilmoore, preludio de la nieve,
> ébano solitario, violeta lastimada,
> con un pájaro loco bullendo entre las manos
> y en las tersas caderas un surtidor de agua.

Y la imagen de la negra con una flor reaparece en el poema en prosa "Helada" de Luis Moliner, en el libro *Balada de la misericordia* (1989): "Esta mañana eran cincuenta los bultos tirados a mi paso. Una mujer negra iba dejando una bolsa de papel con un *bagel* y un café junto a cada uno de ellos como se deposita una flor en un sepulcro".

Podrían aducirse muchos ejemplos de *topoi* que inician su tradición en el *Diario*. Vayamos a uno de los más significativos de la poesía neoyorquina española: la écfrasis del amanecer y del atardecer en Manhattan. Fue Juan Ramón Jiménez quien para describirlo utilizó la combinación del oro y el violeta, en diversas formas y gradaciones. En su *Diario* hallamos "oros rosas de agonía" en el poema "New Sky", que describe una panorámica desde la cima del rascacielos Woolworth; "sol rojo" en "Crepúsculo"; "innumerables cirros rosas pintan por el cielo como una escalera blanda" en "CXXIII"; "al sol poniente que, como un caramelo grana...", en "Día de primavera en New Jersey"; "aquí, viendo ponerse el sol granate / entre el verdor dorado" en "Amor"; "la belleza del sol rosa que se va [...] Multiformes, multicolores y multiveloces, se van encendiendo sobre el cielo malva, en el que alguna estrella prende la luz del día, los anuncios", en "Tarde de primavera en la Quinta Avenida"; "el sol rojo y ópalo del muelle", en "Víspera"; "el raudal oriblanco de sol poniente [...] el ocaso le proyecta a la noche, con focos malvas y de oro", en "Puerto".

Pues bien, en la descripción de su llegada al puerto de Nueva York en 1947 publicada en *Ocnos* (1963) Luis Cernuda destacará sobre todo la impresión que le produce ese colorido característico que presenta la ciudad al atardecer:

> Ya estaba allí: la línea de rascacielos sobre el mar, esbozo en matices de sutileza extraordinaria, un rosa, un lila, un violeta como los de la entraña en el caracol marino, todos emergiendo de un gris básico graduado desde el plomo al perla. La cresta de los edificios contra el cielo y el borde contiguo del cielo estaban marcados de amarillo por un sol invisible, y a un lado y a otro ese eje de luz se

oscurecía con noche y con mar en lo más alto y lo más bajo
del horizonte.

Curiosamente, años más tarde, Luis Cernuda satirizaría al poeta moguereño utilizando su afición al declinar del día en el poema "J.R.J. contempla el crepúsculo" en su último libro, *Desolación de la Quimera*: "A J.R.J. / La doncella no anunciaba el crepúsculo / Ni poseía jardín donde observarlo. / Mas iba a los cristales / De su balcón y, corrido el visillo, / Desde allí lo contemplaba" [57].

Y por no alargar mucho la relación, recodaremos que Luis García Montero se ha referido con entusiasmo a ese momento del día neoyorquino: "Es difícil que el arte del siglo XX pueda dejarnos algo más bello que un atardecer en el puente de Brooklyn, mientras se encienden las luces de las oficinas y los reflejos de las ventanas se confunden con el violeta moribundo del cielo"[58]. Imagen que el granadino reitera en el poema "Life vest under your seat", de *Habitaciones separadas* (1994):

[...]
prefiero tu recuerdo por mi casa,
apoyado en el piano del Bar Andalucía,
bajo el cielo violeta
de los amaneceres en Manhattan,
igual que dos desnudos en penumbra
con Nueva York al fondo, todavía
[...]

Y recupera años después, en su último libro, *Un invierno propio* (2011), en el poema "Dar vueltas en la cama es perderse en el mundo", pues entre las cosas que más le conmueven, auténticos "sueños" de su vida, incluye: "El tigre que ha pasado por el puente de Brooklyn / para que se refleje su piel en los cristales / tardíos de Manhattan".

Es la misma combinación, violeta y oro, la que utiliza José Hierro (¡tan admirador de Juan Ramón!) en el poema "Rapsodia en blue", de *Cuaderno de Nueva York* (1998) para expresar la sensación en el atardecer del reflejo del sol en los rascacielos sobe el Hudson:

Los prismas de cristal, humo y estaño
se otoñan al atardecer y depositan,

[57] Luis Cernuda, *Poesía completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, p. 509.

[58] Luis García Montero, *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 29.

sobre la seda fría y violeta del río,
monedas de oro viejo, de inmaterial cobre parpadeante.

Ejemplos todos ellos sobradamente reveladores de cómo las imágenes de Nueva York que Juan Ramón Jiménez nos transmitió en su *Diario de un poeta recién casado* se han convertido en tradición icónica de la poesía neoyorquina española, con plena vigencia en la actualidad. Aunque tal vez su mayor contribución haya sido el hecho mismo de comenzarla, de convertir a la ciudad, por tantos motivos "antipoética" en un paradigma de la poesía. Como ha ocurrido, por otra parte, con tantos otros motivos, temas o recursos poéticos, que siguen nutriendo la visión poética de los poetas españoles en la actualidad. Que Juan Ramón ha sido el padre de la lírica española contemporánea es algo que pocos pueden discutir. Y lo sorprendente es que siga siéndolo incluso en momentos como éste, de cambio de siglo, casi de cambio de era por la transformación de los recursos tecnológicos, que no haya poeta en nuestra lengua, por rompedor que se precie, que pueda obviar la ingente y feraz obra de Juan Ramón Jiménez, viva y fecunda como pocas de las que le siguieron. Los ejemplos podrían ser muchos más, pero se alargarían demasiado estas páginas. Acabémoslas con el último poema que conozco de esta fecunda tradición contemporánea de poemas neoyorquinos. Se trata de una primicia, pues permanece inédito el poema "Chelsea Savoy Hotel", de Francisco Díaz de Castro, a quien agradezco vivamente la autorización para publicarlo[59].

CHELSEA SAVOY HOTEL

I remember you well in the Chelsea Hotel,
You were talking so brave and so sweet,
Giving me head on the unmade bed,
While the limousines wait in the street.

Leonard Cohen, *Chelsea Hotel nº 2*

Otra vez en New York,
en el hotel Savoy, justo en la esquina

[59] Nota de la editora: este poema finalmente quedó recogido con pequeñas modificaciones en Francisco Díaz de Castro, *Vamos a perdernos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Vandalia, 2020, pp. 113-114. Lamentablemente, el fallecimiento de Julio Neira ha impedido que éste pudiera actualizar el texto y hemos preferido mantener su redacción tal como él la dispuso en su momento.

en que la Veintitrés se cruza con la Séptima.
Muy cerca de ese otro donde Cohen compuso
Chelsea Hotel nº 2, una canción de sexo y despedida.

Te imagino conmigo en esta habitación,
mintiendo juventud, la mía,
y aunque los dos sabemos la verdad,
te digo que te creo y celebro contigo
el instante engañoso que ilumina el crepúsculo,
tramposo y zalamero, con sus malvas y azules
detrás de la ventana de la 320.

Y me excita este ensueño
que va a encender ventanas infinitas,
antes de que la negra noche verdadera,
la noche del olvido, más allá de este instante,
consume su sentencia
cuando esta habitación quede vacía.

Pero por unas horas me vale imaginar
que hacemos el amor en este hotel de Chelsea
como en los viejos tiempos y me dices
que el paso de los años nos ha deshecho poco.

Ya no soy joven, pero tengo amor
y mi amor se alimenta de tu cuerpo,
leyenda entre dos nadas que me invento
en un cuarto de hotel,
en este barrio rosa y sosegado
en medio del bullicio de Manhattan
donde parece que es la ciudad quien miente
y que miente la vida,
y que no existe todo lo que ha quedado lejos
de la 320, en este Hotel Savoy
esquina de la Séptima y de la Veintitrés.

Huellas de la moderna poesía y prosa poética de Inglaterra y Norteamérica en el *Diario de un poeta recién casado*

John C. Wilcox

En 1942, Juan Ramón redactó una lectura titulada "Calidad poética moderna de los Estados Unidos" en la que encontramos estas frases: "Cuando yo venía en 1916 a América... no sabía que en la Nueva York que me esperaba tendría pronto conmigo un montón de libros que expresaban la poesía en forma análoga a la que yo estaba escribiendo"[1]. Aquí Juan Ramón se refería a su primera visita a los Estados Unidos —una estancia de casi cuatro meses, desde el 12 de febrero hasta el 6 de junio de 1916— cuando, en su luna de miel, él y Zenobia residían en Nueva York y donde, entre otras muchas cosas, visitaban las famosas librerías de Brentano's y Scribner's, como dejó constancia en el poema CV de "América del Este":

> New York,
> 19 de abril.
>
> Tarjeta en la primavera
> de un amigo bibliófilo
>
> ¿Brentano's? ¿Scribner's? ¡Horror!
> No muchos *tantos libros*. Muchos —¿dónde?— *un libro*[2].

A pesar de la ligera nota de desprecio y aún de sarcasmo implícita en el último sustantivo, nuestro poeta compró —en estas mismas *horrorosas* librerías— "*tantos libros*" de los poetas de la modernidad inglesa y norteamericana, los cuales contribuyeron con su estilo a "la

[1] Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975, 298.

[2] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1998, p. 178. En cuanto a las referencias a los poemas del *Diario*, me refiero a la edición del *Diario* hecha por Michael Predmore y publicada por Cátedra en 1998. En las citas parentéticas, se encuentra el número de la página y, si sea necesario, el número del poema en el *Diario.*

apertura de la lírica española" a las corrientes poéticas más modernas de principios del siglo XX[3].

En la biblioteca personal de los Jiménez se conservan copias de los libros que ellos empezaron a adquirir durante su estancia en Nueva York. Los hay del anglo-irlandés William Butler Yeats (1865-1939), del inglés Walter Pater (1839-1894), y de los norteamericanos Edgar Lee Masters (1868-1950), Vachel Lindsay (1879-1931), Carl Sandburg (1878-1967) y Robert Frost (1874-1963). De W.B. Yeats, Premio Nobel de literatura como Juan Ramón, y el más famoso poeta en lengua inglesa de finales del siglo XIX y primeros cuarenta años del siglo XX, hay una docena de libros; de Walter Pater, famoso profesor de finales del siglo XIX de filosofía, estética e historia del arte en la Universidad de Oxford, se encuentran las obras completas. En cuanto a Edgar Lee Masters, deducimos que poco después de llegar a Manhattan Juan Ramón compró una copia del *Spoon River Anthology* y que la envió a Azorín quien, por su parte, en una nota tan temprana como el "16 de abril 1916", le agradeció a Juan Ramón el regalo[4]. Con respecto a Vachel Lindsay, el exlibris de su copia personal de *The Congo and Other Poems* nos indica que los Jiménez la compraron en "New York, 18 de abril, de 1916" en la famosa librería "Brentano's". De Robert Frost, un "cisne gris de Nueva Inglaterra" según Juan Ramón[5], compraron *North of Boston*, el 17 de abril de 1916. Podríamos concluir, desde luego, que aquella tercera semana de abril de 1916 —y en particular los días 17 y 18 de abril— fue una encrucijada en la profundización de Juan Ramón en la poesía en lengua inglesa.

Sin embargo, nuestro poeta no sólo compraba los libros de estos otros "modernos" poetas anglo-norteamericanos, sino que también los leía, y a veces en compañía de su mujer y, de cuando en cuando, en voz alta. Graciela Palau de Nemes nos ha informado que durante su luna de miel Juan Ramón debió de leer unos nueve poemas recientes de Yeats, dados a conocer en la famosa revista *Poetry. A Magazine of Verse* que "circulaba en los lugares que [JRJ] frecuentaba"[6]. Nemes añade además que durante su luna de miel Zenobia empezó a leer a Juan Ramón traducciones de —entre otros— Vachel Lindsay y Edgar Lee Masters. También señala

[3] Javier Blasco, "Prólogo", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Diputación Provincial de Huelva, Point de Lunettes, 2008, p. XI.

[4] Véase nota 32.

[5] Howard Young, "Lo que dicen los árboles: la amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", *La Torre (Revista General de la Universidad de Puerto Rico)*, 29.111-112/113-114 (1981), p. 309.

[6] A partir de 1916, JRJ se suscribió a esta revista. En la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Moguer se conservan gran cantidad de ejemplares.

que la antología *Spoon River* es un libro que "lo impresionó mucho" y nos informa que Juan Ramón y Zenobia leyeron "The Congo" de Lindsay en voz alta durante su estancia en el nordeste de América[7].

Antes de comentar el rastro que estas lecturas dejaron en el *Diario* en particular, quiero comentar una cuestión que todos sabemos: el *Diario* es original por su mezcla de prosa poética y verso libre. En efecto, en su *Métrica española* Tomás Navarro Tomás sostiene que con su *Diario* Juan Ramón es el primer poeta español que utiliza esta estructura métrica —es decir, el verso libre— de forma consciente[8]. Otra de las innovaciones del *Diario* es su mezcla de dos idiomas, el español y el inglés. "New York" no se traduce al castellano, Nueva York, sino se queda en su forma original. Además, la incorporación del inglés se ve, por ejemplo, en varios títulos: "Sky" (LX), "New Sky" (LXXIV), "Fire" y "Fire Escape" (XCI), "lunch" (CXII) y "Miss" (CXLIV) y "Mrs" (CCXXVIII) y "Mr", "Physical Culture" (LXII), "National Arts Club" (CCXIX), "Colony Club" (CCXXVI), "Authors' Club" (CCXXX), "Cosmopolitan Club" (CCXXXIV), "Poetry Society". De mayor extensión son la placa conmemorativa en la casa de Walt Whitman (CCXXXII), y la lista de sermones en "Un imitador de Billy Sunday" (CCXL). Y no debemos olvidar los versillos que "andan por New York" y "que dicen así": *Here is to good old Boston / The town of the beacon and the cod, / Where the Cabots only speak to the Lowells / And the Lowells only speak to God.* (CCXXIV), lo que en español rezaría así, según Predmore[9]: "Brindo por mi viejo Boston / La ciudad del faro y el bacalao, / Donde los Cabot sólo hablan con los Lowell / Y los Lowell sólo hablan con Dios".

Sin embargo, y de mucha mayor importancia, tenemos las referencias y citas a diez y nueve poetas y escritores ingleses y norteamericanos con quienes Juan Ramón sostiene un diálogo a lo largo de todo el *Diario*. He calculado que hay siete ingleses: Shakespeare (1564-1616), Alexander Pope (1688-1744), John Ruskin (1819-1900), Walter Pater (1839-94), Robert Browning (1812-89), Francis Thompson (1859-1907), Robert Louis Stevenson (1850-94). Además, hay doce norteamericanos: Emily Dickinson (1830-86), Amy Lowell (1874-1925), Robert Frost (1874-1963) Edgar Lee Masters (1868-1950), Vachel Lindsay (1879-1931), James Russell Lowell (1819-91), William Cullen Bryant (1794-1878) y Thomas Bailey Aldrich (1836-1907). En adición, hay cuatro más cuyas casas Zenobia y Juan Ramón visitaron: Edgar Allan Poe (1809-1849), Mark Twain (1835-1910), Walt Whitman (1819-92) y Henry Wadsworh Longfellow (1807-1882).

[7] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 608-609.

[8] Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 454.

[9] Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, p. 282, nota 244.

Como las referencias a la obra de estos poetas son bastante extensas, voy a limitarme aquí a comentar una selección. Por ejemplo, *The Tempest*, la obra de teatro de Shakespeare, es la inspiración de "A Miranda en el estadio" (CXLVII). En esta composición primero se citan en inglés, como epígrafe, dos versos de la obra: "*Come unto the yellow sands, / And then take hands*!" (Acto 1, esc. 11). Este poema fue inspirado por una adaptación de *La tempestad* a que Zenobia y Juan Ramón habían asistido, el 26 de mayo, en el estadio del City College de Nueva York. La actriz que desempeñó el papel de Miranda, Gladys Hanson, había impresionado muchísimo a Juan Ramón[10]. Además, en "Authors' Club" (CCXXX) sabemos que Juan Ramón asistió acompañado por su amigo Mr. Walsh a unas conferencias sobre Shakespeare impartidas allí. La atracción que Juan Ramón tenía por Shakespeare es evidente también en *Música de otros*[11] donde, entre varias textos de Shakespere, hay unos treinta y cuatro sonetos traducidos. Y me gustaría añadir que en un poema no publicado en 1917, en una evocación de la mar escrita durante el viaje de regreso ("Marea") [12] , Juan Ramón se refiere a la marea como "ofélica", siendo Ofelia la maldita heroína de *Hamlet*, la famosa obra teatral de Shakespeare.

En cuanto a Robert Browning, Juan Ramón inicia su diálogo con él en "Despedida Matinal" (CXCVI), el que empieza así: "La famosa poesía de Browning..." y que termina citando la traducción hecha por los Jiménez del poema "Parting at Morning" ("Despedida matinal"): "Vuelto el cabo, de repente surgió el mar. / Por cima de la montaña, miró el sol: / Y fue, al punto, una áurea ruta para él, / y un fatal mundo de hombres para mí". Predmore señaló que este poema expresa "la necesidad de incorporarse a un mundo de hombres la mañana después de una noche de amor"[13].

En cuanto a Alexander Pope, en "Las viejas coquetas" (CCXXXV) Juan Ramón se limita a mencionarlo por su "endecasílabo". John Ruskin, famoso crítica de pintura, y renombrado por su refinado estilo, es mencionado brevemente en "Ex Mrs. Watts" (CCXXVIII), mientras que la evocación hecha por Walter Pater —en un ensayo que comentaremos

[10] En un poema no publicado en el *Diario* de 1917, hay otra referencia a Miranda (véase pág. 356, núm. 39). Todos los poemas no publicados se encuentran en tres apéndices de la edición del *Diario* de Predmore de 1998. Para mayor información sobre el interés de JRJ en Shakespeare, véase Pérez Romero págs. 21-48.

[11] Juan Ramón Jiménez, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, ed. bilingüe de Soledad González Ródenas, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006.

[12] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*, p. 356.

[13] *Ibid.*, p. 257, nota 210.

más adelante— sobre la sonrisa de la Mona Lisa, la que es mencionada en un poema no publicado, "Movimiento de mares, sonrisa de mujer"[14].

En cuanto a Francis Thompson, poeta preocupado por el amor sagrado y el amor profano, Juan Ramón le presta mucha más atención en "De Boston a New York" (LXIX). Nuestro poeta está describiendo lo que está viendo por la ventana de un tren al viajar entre Boston y Nueva York: "Finos álamos blancos, en hilera infinita. Parecen, saliendo de la nieve, arbolillos de plata helada, hechos por Dios, por encima de todo, como el copo —With his hammer of wind, —And His graver of frost— de Francis Thompson". Estos son versos de "To a snowflake" que celebran la obra de Dios y que rezan así: "Con su martillo de viento, / y su grabadora de escarcha"[15]. Y en un poema no publicado, "A Thompson"[16], Juan Ramón le dice al poeta inglés: "Ahora sí que me parece tuya tu poesía, cazador del cielo[17] Ahora sí que ves cómo hace Dios el copo de nieve...". En otro lugar encontramos esta frase: "el indio compañero de Francis Thompson"[18], y hay una traducción del "Domus tua" del mismo autor en *Música de otros*[19].

Con respecto a los poetas norteamericanos, Juan Ramón se refiere a ellos más a menudo. Por ejemplo, menciona el poema más famoso de Poe "The Raven" en un texto en prosa que concluye así: "El cuervo dice: Nada más". (CXXXII). Además, en su elegía sobre la muerte de Enrique y Amparo Granados (LXXXI) alude a Poe en los siguientes versos: "—la luna solitaria / se muere, rota ¡oh Poe! Sobre Broadway—", referencia al globo rojo que destruye la Casa Usher en el famoso cuento de Poe (*The Fall of the House of Usher*). Sobre este poema, Howard Young ha escrito que "el poeta trata de reproducir los sonidos insistentes: "oigo, despierto, despedirse... / oigo despierto... / oigo despedirse" con un ritmo obvio que sería típico de Edgar Allan Poe, a quien leía Juan Ramón en su luna de miel [...] La alusión a Poe tiene dimensiones apocalípticas en la luna solitaria y rota que muere sobre la ciudad[20].

Pero es Emily Dickinson "la escritora norteamericana más admirada por Juan Ramón". Es citada primero en el largo poema en prosa "De

[14] *Ibid.*, p. 358.

[15] *Ibid.*, p. 155, nota 35.

[16] *Ibid.*, p. 362.

[17] El poema más famoso de Thompson es "Hound of Heaven"; es decir "cazador" o "sabueso" del cielo.

[18] Véase la nueva edición de 2017 del *Diario* de Predmore, pág. 397, núm. 151.

[19] Juan Ramón Jiménez, *Música de otros*, *op. cit.*, p. 169.

[20] Véase la nota 53, p. 165 para el buen resumen ofrecido por Predmore sobre la investigación de Howard T. Young en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado, op. cit.*

Boston a New York" (LXIX), donde Juan Ramón escribe: "Desierto de arena rosa. Sombras extrañas. ¿Emily Dickinson?" Y luego en la primera entrada en la sexta parte del *Diario*, "Recuerdos de América del Este escritos en España", aparecen tres de los poemas de Emily Dickinson traducidos al español por los Jiménez. Estos versos forman parte de *The Single Hound* ("El mastín solo") y el primero de ellos empieza así: "El alma que tiene Huésped / rara vez sale de Sí. / Más Divina Compañía / quita la necesidad". Es probable que Juan Ramón fuera atraído por la honda espiritualidad de Dickinson y por su peculiar estilo, tan apretado, denso y compacto[21].

En cuanto a Walt Whitman, no son sus poemas sino su casa lo que les interesó a Juan Ramón y Zenobia (CCXXXII). Este poema en prosa describe la visita que ellos hicieron a la casa e incluye una cita en inglés de una parte de la placa conmemorativa que se encuentra allí: "to mark the birthplace of / walt whitman / the good grey poet / born may, 31-1819 / erected by the colonial society / of huntington in 1905". Además, en otro poema no incluido en el *Diario*, Juan Ramón elogia la visión penetrante, el espíritu superior de Whitman[22]. Y podemos añadir ahora a esto una más larga apreciación de Whitman que aparece en la nueva edición (2017) del *Diario* de Predmore[23], donde Juan Ramón Jiménez subraya que Whitman fue detestado por la burguesía y el pueblo a pesar de su espíritu superior.

En cuanto a los poetas menos conocidos del nordeste, los llamados Puritanos, Juan Ramón dice con respecto a James Russell Lowell: "He leído 'La fuente' de Lowell. ¡Cómo debe estarse aburriendo Dios!" (CCXXIV). Nuestro poeta es igualmente sarcástico cuando menciona los nombres de William Cullen Bryant y Thomas Bailey Aldrich ("un poco falso, como los poetas de New England" LXIX), aunque en otro poema, "Cristales morados y muselinas blancas" (CCXLIII), muestra cierta simpatía hacia Henry Wadsworth Longfellow.

En cuanto a Amy Lowell, Juan Ramón la cita en "De Boston a New York": "Sin árboles. Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja". Pintura solo. Casi una poesía de Amy Lowell: ¡Who shall declare the joy of the running!". Este es un verso del poema "A Winter Ride" —perteneciente al libro *A Dome of Many-Colored Glass* (1912)— y se cita por su efecto pictórico. Y, aunque aquí Juan Ramón aprecia el talento poético de Amy Lowell en un poema no publicado

[21] Para mayor información sobre el interés de JRJ en Dickinson, véanse: Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 125-174.

[22] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 365.

[23] *Ibid.*, p. 403.

escribe: "¿Amy Lowell? la violenta señorita de Boston, de la familia de los que le hablaban a Dios"[24].

Robert Frost aparece sólo en "Lecturas"[25], otro poema no incluido en el *Diario*. Según parece, en una reunión de la "Poetry Society", cuando se discutía "si el amor entraba por mucho o por poco en la poesía actual de América", una señora se puso de pie —"...amable señora, cuya ancianidad estaba aún sobre los soportes de la primavera"— y leyó un poema amoroso de Frost[26]. El hecho de que el amor sea uno de los ejes discursivos del *Diario*[27] nos ayuda a entender la atracción que Juan Ramón sentía por Robert Frost[28]. Vale la pena señalar que Juan Ramón conoció a Robert Frost personalmente. La reunión fue organizada por Lesley, la hija de Frost, y tuvo lugar en Washington, D.C. el 17 de marzo de 1944. Juan Ramón Jiménez había comprado *North of Boston* de Frost el 17 de abril de 1916, y poco después los Jiménez tendrán en su biblioteca otros dos volúmenes del famoso poeta de Nueva Inglaterra[29]. Realmente, admiraba mucho a Frost e incluso traduce algunos de sus poemas[30] y comenta composiciones de *North of Boston* (1914) varias veces en *El modernismo*.

[24] *Ibid*., p. 363.

[25] *Ibid*., p. 349.

[26] La "amable señora... cuya ancianidad" no se halla en ninguno de los tres libros de poesía que tenían los Jiménez; por eso, en mi opinión, esta frase podría ser una observación de JRJ sobre la señora que leyó el poema en aquella reunión.

[27] Javier Blasco, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *Obra poética*, vol 1; *Obra en verso*, tomo 2, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 15.

[28] "The Hill Wife" se publicó en *Mountain Interval*; véase también Jiménez, *Música de otros*, *op. cit*., pp. 162-163, en cuya edición también se encuentra "The Pasture", pp. 160-161. Howard T. Young ("Lo que dicen los árboles", art. cit., pp. 308-309) menciona que hay otros poemas traducidos de Frost en el Archivo Histórico Nacional (Caja 29. 273/110; Caja 3/ 7/825; Caja 3. 7/823; Caja 3. 7/812). Para estas observaciones sobre Frost y JRJ dependo exclusivamente de las investigaciones de mi antiguo colega —¡que descanse en paz!— Howard T. Young ("El cisne gris de Nueva Inglaterra: Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", *El Ciervo*, 30.364 (1981), p. 27 y "Lo que dicen los árboles", art. cit.).

[29] A *Boy's Will* y *Mountain Interval*. Quisiera mencionar aquí que los Jiménez conocieron a otro gran poeta norteamericano: Ezra Pound (quien, en los años treinta del siglo veinte había publicado en Rapallo traducciones al inglés de unos aforismos del andaluz). Los Jiménez iniciaron sus visitas al hospital psiquiátrico de Saint Elizabeth en Washington D.C. en 1948. (Pound estuvo allí ingresado desde 1945 hasta 1958). Hay una carta sobre esto en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España. Prosa y Verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo y Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, 2009, p. 483; y un extenso y fascinante estudio sobre la amistad de los Jiménez y los Pound hecho por Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann, "Ezra Pound y Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire (17 cartas transcritas y comentadas)", *Rosa Cúbica*, 3-4 (1989-90), pp. 42-73, donde se subraya el gran entusiasmo de Pound por *Animal de fondo* (obra que citó en su Canto XC: "'De fondo' dijo Juan Ramón").

[30] Juan Ramón Jiménez, *Música de otros*, *op. cit*., p. 162-164.

Es probable que Edgar Lee Masters le interesara más a Juan Ramón durante su estancia en los Estados Unidos. La antología *Spoon River* se había publicado en 1914, es decir muy poco antes de su llegada a América[31]. Los sujetos hablantes de todos los poemas de *Spoon River* son los muertos que yacen en un cementerio al lado de un río y cada uno nos cuenta la cotidianidad —lo nimio— de la vida que le tocó vivir. Tal vez por eso Juan Ramón le envió una copia a Azorín al llegar a Manhattan en febrero de 1916[32]. En sus clases sobre *El modernismo*[33] Juan Ramón dijo más tarde que "la *Spoon River Anthology* cuenta la tragedia humana de un pueblo del Oeste Medio. Todos los muertos cuentan lo que fue su vida en realidad, muy diferente de la creída en vida". Este es un libro que, como dijo Graciela Nemes, "lo impresionó mucho"[34]. Por su parte, Gicovate[35] señaló que en el "Cementerio alegre" de Montclair, New Jersey, Juan Ramón, en su propia evocación de la paz del lugar, menciona específicamente el *Spoon River* de Masters, como se ve en el poema CXXVIII[36] del *Diario*, escrito el dos de mayo. Comienza así: "Está, como el de Spoon River, en la colina que pisa ya levemente la primavera, al otro lado, el más bello siempre, del río. Sus árboles tiemblan ya todos verdes, pero todos transparentes aún, y se les ven los pájaros y las ardillas", y termina con esta sorprendente expresión: "Dan ganas de alquilar una tumba ¡sin criados! para pasar aquí la primavera"[37].

La actitud de Juan Ramón hacia el cementerio es positiva, y Blasco ya ha observado que la frase con que se cierra esta apreciación es una alusión irónica al libro de Masters[38]. Es decir que Juan Ramón se ha dis-

[31] En efecto, en la nueva edición (2017) del *Diario* de Predmore (p. 406) encontramos: "Viene con nosotros, desde New York, un solo libro, los *Poemas Completos* de Edwin Arlington Robinson, ahora muerto. La poesía de tamaño natural refugiada en el nido de hierro y plata de una exacta inteligencia".

[32] Hay una tarjeta postal de Azorín —fechada 6 de abril 1916— en que se lee: "Querido Juan Ramón: Acabo de recibir la *Spoon River Anthology* que leeré con muchísimo interés" (Archivo Histórico Nacional de Madrid, Caja 34: 323/20). Para más información sobre Masters y JRJ, véase John C. Wilcox, "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters", *Comparative Literature Studies*, 21.2 (1984), pp. 193-195.

[33] Juan Ramón Jiménez, *El modernismo: notas de un curso,* ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962, p 113.

[34] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía* desnuda, *op. cit*., p. 608.

[35] Bernardo Gicovate, *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 146-147.

[36] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit*., pp. 197-198.

[37] *Ibid*., p. 198.

[38] Javier Blasco, "Notas" en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, *Obra*

tanciado aquí del gusto por lo moribundo que baña su primera época, está superando su melancolía inspirándose en la rara vida fantasmal evocada por Masters.

A esto hay que añadir que en el *Diario* se encuentra un poema en que Juan Ramón emplea un recurso estilístico que Masters había utilizado en Spoon River. El poema lleva el título "Mar de pintor" y se encuentra en la cuarta sección del *Diario* (CLVIII), "Mar de retorno" y reza así:

> 8 de junio
>
> MAR DE PINTOR
> (Al encausto y en dos mitades)
>
> Cuatro de la madrugada: Mar azul Prusia.
> Cielo verde malaquita. —Emociones.—
> Seis de la mañana: Mar morado. Cielo gris.
> —Sports.—
> Nueve de la mañana: —Lectura.—
> Una de la tarde: Mar ocre. Cielo blanco.
> —Desamor.—
> Cuatro de la tarde: Mar de plata. Cielo rosa.
> —Nostalgia.—
> Ocho de la tarde: Mar de hierro. Cielo gris.
> —Pensamientos.—[39]

Blasco ha señalado la técnica impresionista desarrollada en este texto: "una especie de breves y apresuradas notas a modo de apunte" escribe él[40]. Por mi parte sólo quiero señalar que este estilo elíptico y sintético se parece a la condensación que Masters había empleado en uno de los poemas de *Spoon River* titulado "Mrs. Sibley":

> The secret of the stars, —gravitation.
> The secret of the earth, —layers of rock.

---

poética, vol. 1, *Obra en verso*, tomo 2, Madrid, Espasa, 2005, p. 306. Y hay varios poemas sobre los cementerios visitados: "Cementerio" XXXII; "Cementerio en Broadway" XCIV; "Cementerios" CXL. Para el cementerio como intertexto metapoético, es decir para entender su complejidad moderna en contraste con su atracción retrógrada —melancólica, sentimental y *modernista*— consúltese Blasco, "Introducción", *op. cit.*, pp. 12, 15 y 20.

[39] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 226.

[40] Javier Blasco, "Notas", *op. cit.*, p. 316.

The secret of the soil, —to receive seed.
The secret of the seed, —the germ.
The secret of man, —the sower.
The secret of woman, —the soil.
My secret: Under a mound that you shall never find[41].

Estos recursos poéticos y otros muchos son los que Juan Ramón encontró en la nueva poesía norteamericana a mediados de abril de 1916. Son técnicas que dan cierto dramatismo e inmediatez al texto a la vez que sirven para reprimir elípticamente la tentación de profundizar en lo biográfico cotidiano y lo anecdótico circunstancial.

Pasémonos ahora a Vachel Lindsay. Como ya hemos mencionado, la copia que los Jiménez tenían de *The Congo and Other Poems* de Lindsay tiene la anotación "New York, 18 de abril, de 1916"[42]. El poema "The Congo" es rítmico, sonoro y aliterado y se entiende fácilmente por qué le había encantado a Juan Ramón, que ya había comenzado a desprenderse de las formas estróficas tradicionales. Nemes ha establecido que Zenobia y Juan Ramón lo leyeron "en voz alta durante su luna de miel... con júbilo", y ha señalado también que "The Congo" contiene en su margen derecho "instrucciones exactas de cómo modular la voz en la lectura"[43]. Y, en efecto, uno de los poemas de *The Congo*, el que lleva por título "The Santa Fe Trail", lleva a primer término un tren de mercancías —antropomorfizado como "Rachel-Jane"— y tiene instrucciones para la modulación de la voz:

Far away the Rachel-Jane
Not defeated by the horns
Sings amid a hedge of thorns:—
"Love and life,
Eternal youth—
Sweet, sweet, sweet, sweet,
Dew and glory,
Love and truth,
Sweet, sweet, sweet, sweet."

To be read or
sung, well-nigh
in a whisper

[41] Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, New York, Macmillan, 1924, p. 119.

[42] Para más información sobre Lindsay y Juan Ramón Jiménez, véase Wilcox, "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters", art. cit., pp. 190-193. Los Jiménez tenían también un ejemplar de *The Chinese Nightingale* de Lindsay, Massachusetts, U. S. A., Norwood Press, 1917.

[43] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda*, *op. cit.*, p. 608.

while smoke-black freights	louder and
on the double-tracked	louder, faster
railroad [...].	and faster.

Al leer este, Juan Ramón marcó en su ejemplar de *The Congo* las instrucciones que salen en el margen derecho, técnica que él mismo ya había seleccionado para "Primer almendro en flor", el poema XI en la sección "Hacia el mar" del *Diario*:

A Moguer
21 de enero

Primer almendro en flor,	*(En voz alta.)*
tierna blancura casta,	
¡cuál sales a mi encuentro	
lo mismo que su alma!	
—... su alma, que venía,	*(En voz baja.)*
anoche, por La Mancha,	
velando mi desvelo	
con su hermosura blanca,	
en la nube caída,	*(Ya no se dice.)*
en las rápidas aguas,	
en las rondas de humo,	
en la luna que daba	
en mi alma...[44]	

Este poema, con las instrucciones vocales en el margen derecho, es un buen ejemplo de la poesía "en forma análoga" que le "esperaba" a Juan Ramón a su llegada a América en 1916, según advirtió en 1942 en su proyectada lectura sobre la "Calidad poética moderna de los Estados Unidos". Además, podemos añadir a todo esto que en la nueva edición (2017) del *Diario* de Predmore encontramos esta afirmación: "Vachel Lindsay. Lo reclamo y lo imito"[45].

La introducción que acompaña *The Congo* fue escrita por Harriet Monroe, la renombrada editora de la revista *Poetry*, a la que Juan Ramón se subscribía, como ya he comentado. Monroe señaló que Lindsay era un intérprete dramático, y que cultivaba aquella primitiva relación

[44] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 108-109.

[45] *Ibid.*, p. 384.

de simpatía que había existido entre el artista y su público cuando el poeta era un juglar. También menciona que Lindsay había despojado todo adorno u ornamento de sus poemas (Monroe V-IX). Todo esto nos ayuda a entender el interés de Juan Ramón en un poeta tan distinto a él, y la razón de que en sus clases posteriores sobre *El modernismo*[46] aduce el ejemplo de Lindsay para subrayar la importancia del ritmo, del dramatismo y del indijenismo en la mejor poesía de la época moderna.

En cuanto a Carl Sandburg, Juan Ramón habría tenido amplia oportunidad de leer su obra durante su primera estancia en Nueva York pues, como señala Nemes[47], la revista *Poetry*, a la que él tenía fácil acceso durante aquellos meses, empezó a publicar una selección de los poemas más tempranos de este famoso poeta del Medioeste de los Estados Unidos. La copia personal de *Cornhusker*s de Sandburg que los Jiménez tenían es de 1918. Y dicho sea de paso, el título se refiere a los trabajadores que descascaran las mazorcas de maíz. Aunque hay varios paralelos que nos ayuda a apreciar el interés de Juan Ramón en Sandburg[48], el único intertexto que quiero mencionar aquí es que Agustín Caballero nos informó en su prólogo a los *Libros de poesía* que la metáfora "soy animal de fondo", de *Animal de fondo* (1949): "'En fondo de aire' (dije) 'estoy', / (dije) "soy animal de fondo de aire" (sobre tierra), / ahora sobre el mar"[49]; se inspiró en unos versos de Sandburg. Aunque Caballero no nos proporcionó la fuente intertextual, podemos en efecto leer el siguiente aforismo de Sandburg en *Good Morning America*, una colección que se publicó en 1928: "Tentative (First Model) Definitions of Poetry. / Number 10 "Poetry is the journal of a sea animal living on land, wanting to fly the air"[50]. En esta paradójica superposición de imágenes, Sandburg ha seleccionado un amorfo símbolo moderno (el de un animal marino arraigado en la tierra) para articular una metafísica poética desarraigada (el deseo o lucha por trascender hacia los aires; el *ander-streben*, en palabras de Walter Pater, que comentamos más adelante). Esta formulación sintética sin duda habría sorprendido a Juan Ramón quien, en el segundo poema del *Diario*, fechado en Madrid, el 17 de enero de 1916, había exclamado —una docena de años antes de

[46] Juan Ramón Jiménez, *El modernismo*, *op. cit.*, p. 141.

[47] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda*, *op. cit.*, p. 609.

[48] Para mayor información sobre JRJ y Sandburg, véase Wilcox, "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters", art. cit., pp. 195-198.

[49] Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1957, p. LIX.

[50] Carl Sandburg, *Complete Poems*, New York, Harcourt, Brace, 1950, p. 317.

Sandburg—: "Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen"[51]. Es muy posible, como ha sugerido Caballero, que el aforismo de Sandburg haya contribuido a la famosa metáfora juanramoniana de *Animal de fondo*. Pero ¿quién se atrevería a decir que Sandburg no hubiera leído al *Diario* de Juan Ramón antes de acuñar una de sus propias y "tentativas definiciones de poesía"?

En cuanto a Robert Frost, en su copia de *North of Boston* se encuentra, al lado de unos quince poemas, la equis juanramoniana (la que indica que él los había leído), y además al lado de nueve de estos poemas tenemos la reacción de nuestro poeta: "bellísimo" o "muy bello" o "precioso". Podemos agregar a esto que *El Liberal* de Madrid publicó una traducción de "The Hill Wife" ("La casada del monte"), el 1 de agosto de 1918[52]. No hay duda de que el interés de nuestro poeta en su coetáneo de Nueva Inglaterra fue intenso. Juan Ramón lo admiraba como ser humano y como poeta moderno. Lo consideraba "uno de los mayores líricos actuales de los Estados Unidos"[53], y de *North of Boston* opinaba que "le lleva a uno sereno al sueño a paso lento con la seguridad de haber ganado y bien el jornal del día"[54]. Es curioso que la veintena de textos —leídos por Juan Ramón y marcados en los distintos libros de Frost que tenían— sean largos poemas narrativos cuyo estilo es demasiado prolijo y cuya ingeniosidad intelectual es algo laboriosa, al menos para el Juan Ramón de la llamada segunda época (p. e. "Good fences make good neighbours"). De ahí que tal vez los textos poéticos de Robert Frost hayan dejado escasa huella en la obra del poeta de Moguer. Sin embargo, y de acuerdo con Blasco[55] en otro contexto, la cosmovisión de Frost pudiera haber animado a Juan Ramón en la convicción moderna de que "lo eterno está en lo mudable y el infinito ilimitado en lo limitado".

En cuanto a Walter Pater, el crítico más reconocido y portavoz más admirado del esteticismo finisecular, ya en 1907 Luisa Grimm le había recomendado a Juan Ramón tres libros de Pater[56]. En 1916 los Jiménez

[51] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 103.

[52] Juan Ramón Jiménez, *Música de otros*, *op. cit.*, p. 16., nota 12.

[53] Howard T. Young, "Lo que dicen los árboles: la amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", art. cit, p. 309.

[54] *Ibid.*, 292.

[55] Javier Blasco, "Prólogo", *op. cit.*, p. XIX.

[56] Para mayor información, véanse los artículos de Howard T. Young, "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review*, 44 (1976), pp. 1-26; y "Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Revista de literatura*, 6 (1974), pp. 469-86.

compraron estos mismos libros y todas las demás obras de Walter Pater[57]. Lo único que quisiera señalar aquí es que en su ejemplar de *The Renaissance* de Pater Juan Ramón marcó la evocación que Pater había hecho, en su ensayo sobre Leonardo da Vinci, de la sonrisa de la Mona Lisa.

> She is older than the rocks among which she sits; like the Vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as St. Anne, was the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands[58].

Luego en 1936 Yeats tomó la llamativa decisión de abrir su propia selección de la mejor poesía moderna inglesa, su *Oxford Book of Modern English Verse*, con el fragmento de prosa que acabamos de citar. Sin embargo, el ingenioso Yeats no presentó las líneas de Pater como tal, sino como si hubieran sido escritas como un poema de verso libre, tal como las vemos a continuación:

> She is older than the rocks among which she sits;
> Like the Vampire,
> She has been dead many times,
> And learned the secrets of the grave;
> And has been a diver in deep seas,
> And keeps their fallen day about her;
> And trafficked for strange webs with Eastern merchants;
> And, as Leda,
> Was the mother of Helen of Troy,
> And, as St. Anne,
> Was the mother of Mary;
> And all this has been to her but as the sound of lyres and flutes,

[57] Para mayor información véase John C. Wilcox, "An Inquiry into Juan Ramón Jiménez's Interest in Walter Pater", *Studies in Twentieth Century Literature*, 7.2 (1983), pp. 185-99.

[58] Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1910, p. 125.

And lives
Only in the delicacy
With which it has moulded the changing lineaments,
And tinged the eyelids and the hands[59].

Yeats no había cambiado ni una sola palabra del texto de Pater, pero lo que sí había logrado fue detectar el ritmo intrínseco a la prosa pateriana y había dividido el párrafo en versos libres, y de este rítmico y sugestivo pasaje de prosa, e inspirado por el poema en verso libre que Yeats había desenterrado —o aun desnudado— de la prosa algo pre-rafaelita —o sea, modernista— de Pater, Juan Ramón hizo la siguiente traducción:

Es más Antigua que las rocas entre las que se sienta.
Como el Vampiro,
ha estado muerta muchas veces
y ha conocido los secretos de la tumba.
Y se ha sumido en hondos mares
y guarda su poniente alrededor de ella.
Y ha traficado en estraños tejidos con orientales mercaderes.
Y, como Leda,
fue la madre de Elena de Troya,
y, como Santa Ana,
fue la madre de María.
Y todo esto no ha sido para ella sino como el son de las liras y las flautas,
y vive
sólo en la delicadeza
con que le ha modelado las líneas
y le ha teñido los párpados y las manos[60].

Sin duda esta pequeña joya de la prosa poética habría llamado la atención del autor de *Españoles de tres mundos*. Y en efecto, en muchos ensayos suyos Walter Pater había insistido en que, en el mundo moderno, la prosa debiera ser un arte en sí misma. Una de sus más conocidas formulaciones es que "all art constantly aspires to the condition

[59] William B. Yeats (ed.), *Oxford Book of Modern Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 1.

[60] Juan Ramón Jiménez, *Música de otros*, *op. cit.*, p. 321.

of music"[61]. Y sirviéndose del término alemán de "Anders-streben"[62], Pater desarrolló toda una teoría de lucha ("streben") entre materia y espíritu. Sostenía que en el verdadero arte lo concreto aspira a lo abstracto, la materia se esfuerza por incorporar el espíritu, la belleza celestial adquiere forma corpórea, y lo humano se extiende para captar lo divino[63]. El Juan Ramón del "punto divino humano" de *Animal de fondo* seguramente habría encontrado en Walter Pater muchas ideas que le hicieron reflexionar sobre su propio idealismo, y que posiblemente lo inspiraran en el desarrollo de sus propias convicciones ético-estéticas.

Y pasemos, finalmente, a William Butler Yeats. Antes de llegar a Nueva York Juan Ramón ya había empezado a leer la poesía de Yeats[64] y una vez establecidas en Nueva York los Jiménez empezaron su compra de las obras de teatro, poesía y ensayo de Yeats. Dichos volúmenes todavía se conservan en la biblioteca de Zenobia y Juan Ramón Jiménez con indicaciones de la cuidadosa lectura que nuestro poeta dedicó a ellos después de su regreso a Madrid y durante su exilio norteamericano.

Aunque no hay mención de Yeats en el *Diario,* hay intertextos yeatsianos. Quisiera destacar el primer poema del *Diario* donde Juan Ramón selecciona el siguiente símil (visual y auditivo) que combina el galope de los caballos con el oído humano: "como el paso / de algún corcel remoto / que oímos, anhelantes, / el oído en la tierra"[65]. El mismo símil se retoma en el poema XCII de "América del este", escrito en plena euforia amorosa. Sus primeros versos rezan así:

> Cuando, dormida tú, me echo en tu alma,
> y escucho, con mi oído
> en tu pecho desnudo,
> tu corazón tranquilo, [...]
> Me parece
> que legiones de ángeles,
> en caballos celestes

[61] Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[62] *Ibid.*, p. 134.

[63] El ensayo en que Pater desarrolla estas ideas es "The School of Giorgione", y es el que sigue el ensayo sobre Leonardo da Vinci en que JRJ había marcado el pasaje sobre la Mona Lisa.

[64] Por ejemplo, J.B. Trend, catedrático de filología hispánica en la Universidad de Oxford, Inglaterra, y traductor al inglés de cincuenta poemas de JRJ, lo vio a Juan Ramón leyendo a Yeats en 1915.

[65] Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, *op. cit.*, p. 103.

—como cuando, en la alta
noche escuchamos, sin aliento
y el oído en la tierra,
trotes distantes que no llegan nunca—,
que legiones de ángeles,
vienen por ti, de lejos [...][66].

Esta combinación metafórica —de los trotes de caballos con la fusión de los corazones del amante con su amada— recuerda uno de los tempranos poemas amorosos de Yeats que, además, había sido traducido al francés[67]. No es de extrañar que Juan Ramón lo hubiera leído, porque el Yeats finisecular tenía muchísima fama por los poemas amorosos que había escrito a Maud Gonne, su *belle dame sans mercie*.

El poema en cuestión se titula "He Bids His Beloved Be at Peace"[68], en que el hablante le pide a su amada que cierre los ojos y que deje caer su corazón sobre el pecho del enamorado ("Beloved, let your eyes half close, and your heart beat / Over my heart"). La marcada diferencia entre Yeats y Juan Ramón es que para aquel el galopar de los caballos es emblemático de un malestar que siente acercarse ("Shadowy Horses"; "The Horses of Disaster"). Al contrario, para nuestro poeta el trote de los caballos que se acercan combinado con la inclinación de su cabeza sobre el pecho de su amada son símbolos positivos de anhelo y felicidad. Juan Ramón se ha aprovechado del trasfondo poético del poema de Yeats y de ciertos elementos en la imagenería novedosa del poeta anglo-irlandés, pero ha logrado evitar el ambiente de desesperación y melancolia —es decir, de aquel romanticismo tardío y decadencia finisecular— con lo cual se impregnan todos los poemas amorosos del Yeats de la primera época.

No hay tiempo para discutir los otros intertextos yeatsianos en la obra juanramoniana y me limito a mencionar que "la túnica" de los tan conocidos versos de *Eternidades*: "Vino, primero, pura, / vestida de inocencia" tiene parentesco con un poema de Yeats de 1912 titulado "A Coat"[69]. Además, en *Espacio* Juan Ramón cita un texto tardío de Yeats en una reflexión sobre la paradoja del coito: "Pero el amor ha montado su mansión en / El lugar del excremento".

Juan Ramón le envió a Yeats una copia de sus *Poesías escogidas (1899-*

[66] *Ibid.*, p. 172.

[67] Tres poemas amorosos de Yeats aparecieron en francés en 1905 en la revista *Vers et Prose* a la cual Juan Ramón estaba suscrito.

[68] W.B. Yeats, *The Collected Poems*, New York, Macmillan, 1967, p. 59.

[69] *Ibid.*, p. 125.

1917), en 1918. Más tarde, en enero de 1920, en las "Notas" a su *Segunda antología poética*, nuestro poeta citó a Yeats para apoyar su concepción de "lo sencillo y espontáneo"[70]. En efecto, Juan Ramón sigue refiriéndose a Yeats en distintos lugares y ocasiones en los años treinta, cuarenta y cincuenta[71]. Basta decir aquí que la atracción juanramoniana por Yeats es enigmática, profunda y extensa. Desde el primer momento de contagio, Juan Ramón fue atraído por la manera dramática en que Yeats acuñaba imágenes insólitas y el modo en que expresaba sus ideas novedosas en símbolos poéticos llamativos (p. e. caballos y corazones; capas y desnudez). Esta atracción se extendió a la obra madura de Yeats, es decir a los llamados *Late Poems*, en los que Yeats medita sobre la desintegración del idealismo platónico-trascendental. William Butler Yeats fue, como Juan Ramón, uno de aquellos visionarios de la alta modernidad europea, y en la obra del anglo-irlandés nuestro poeta de Moguer encontró un coetáneo de semejante evolución estética, cosmovisión poética y preocupación metafísica[72].

En conclusión, por medio de estas observaciones sobre los poetas modernos de lengua inglesa he intentado demostrar que el interés de Juan Ramón Jiménez en la nueva poesía menos tradicional de los Estados Unidos —del Nordeste y del Medioeste— junto con su lectura de la más formal poesía moderna de Inglaterra, lo pudo estimular en la evolución de su propia ética-estética, sobre todo a partir de su estancia en Nueva York en febrero, marzo y abril de 1916.

[70] Juan Ramón Jiménez, *Segunda antolojía poética*, *op. cit.*, p. 385.

[71] Para mayor información y análisis, véanse: John C. Wilcox, "'Naked' versus 'Pure' Poetry in Juan Ramón Jiménez, with Remarks on the Impact of W.B. Yeats", *Hispania*, 66 (1983), pp. 511-21; Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, *op. cit.*, pp. 177-220; y Howard T. Young, *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings of Blake, Shelley, and Yeats*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1980.

[72] Y con respecto a visionarios de la alta modernidad europea, vale la pena mencionar a otro gran poeta del Medioeste de los Estados Unidos, nacido en St. Louis, Missouri, pero de una antigua familia de Nueva Inglaterra, es decir T.S. Eliot (1888-1965), Premio Nobel también como Yeats y Juan Ramón. No he comentado aquí la extensa lectura de la obra de Eliot hecha por Juan Ramón, sencillamente porque en este trabajo me he limitado a reflexionar sobre los poetas que atraían su atención en 1916. Juan Ramón empezó a mostrar un serio interés en Eliot a mediados de los años veinte. En 1931 publicó tres traducciones de poemas de Eliot (en *La Gaceta Literaria*). En su biblioteca se conservan ocho tomos de la poesía y los ensayos de Eliot. Y en los años 40, mientras nuestro poeta redactaba sus propias conferencias, las opiniones de Eliot sobre el clasicismo, el romanticismo y la modernidad le eran muy importantes. He estudiado este interés intelectual y las afinidades conceptuales en otro lugar. Véase John C. Wilcox, "T.S. Eliot and Juan Ramón Jiménez: Some Ideological Affinities", en K. M. Sibbald y Howard Young (eds.), *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, pp. 31-45.

Bibliografía

Blasco, Javier, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez*, *Obra poética*, vol. 1, *Obra en verso*, tomo 2, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. 5-51.

——, "Notas", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, Obra poética*, vol. 1, *Obra en verso*, tomo 2, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. 269-358.

——, "Prólogo", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Sevilla, Diputación Provincial de Huelva/Point de Lunettes, 2008, pp. XI-XXVI.

Caballero, Agustín, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. XV-LXIX.

Gicovate, Bernardo, *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha*, Barcelona, Ariel, 1973.

Guerrero Ruiz, Juan, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961.

Jiménez, Juan Ramón, *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961.

——, *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975.

——, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 1998.

——, *Diario de un poeta reciencasado (1916). Nueva edición con un Apéndice que incluye más de 60 textos inéditos*, ed. Michael P. Predmore, Madrid, Cátedra, 2017.

——, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967.

——, *Guerra en España. Prosa y Verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo y Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, 2009.

——, *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1967.

——, *El modernismo: notas de un curso*, ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962.

——, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, ed. bilingüe de Soledad González Ródenas, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006.

——, *Obra poética*, vol. 1. *Obra en verso*, tomos 1 y 2, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

——, *Poesías escojidas (1899-1917*), New York, Hispanic Society of America, 1917.

——, *Segunda antolojía poética* (1898-1918), ed. Javier Blasco, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

——, *Tercera antolojía poética* (1898-1953), Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.

——, *El trabajo gustoso*, México, Aguilar, 1961.

Lindsay, Vachel, *The Congo and Other Poems*, New York, The Macmillan Co., 1915.

Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, New York, Macmillan, 1924.

Monroe, Harriet, "Introduction", en Vachel Lindsay, *The Congo and Other Poems*, New York, The Macmillan Co., 1915, pp. V-IX.

Palau de Nemes, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974.

Pater, Walter, *Appreciations*, London, Macmillan, 1910.

——, *Essays from "The Guardian"*, London, Macmillan, 1910.

——, *Gaston de Latour*, London, Macmillan, 1910.

——, *Greek Studies*, London, Macmillan, 1910.

——, *Imaginary Portraits*, London, Macmillan, 1910.

——, *Marius the Epicurean*, London, Macmillan, 1910.

——, *Miscellaneous Studies*, London, Macmillan, 1910.

——, *Plato and Platonism*. London, Macmillan, 1910.

——, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1910.

Pérez Romero, Carmen, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

Pradilla, Victoria y Alfonso Alegre Heitzmann, "Ezra Pound y Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire (17 cartas transcritas y comentadas), *Rosa Cúbica*, 3-4 (1989-90), pp. 42-73.

Predmore Michael P., "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916*), *op. cit*., pp. 17-94 (véase Juan Ramón Jiménez).

Sandburg, Carl, *Complete Poems*, New York, Harcourt, Brace, 1950.

Wilcox, John C., "An Inquiry into Juan Ramón Jiménez's Interest in Walter Pater", *Studies in Twentieth Century Literature*, 7.2 (1983), pp. 185-99.

——, "Juan Ramón Jiménez and the Illinois Trio: Sandburg, Lindsay, Masters", *Comparative Literature Studies*, 21.2 (1984), pp. 186-200.

——, "Juan Ramón Jiménez y la temprana obra drámatica de W.B. Yeats" en María Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo (eds.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. 2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 809-22.

——, "'Naked' versus 'Pure' Poetry in Juan Ramón Jiménez, with Remarks on the Impact of W. B. Yeats", *Hispania*, 66 (1983), pp. 511-21.

——, "T.S. Eliot and Juan Ramón Jiménez: Some Ideological Affinities", en K. M. Sibbald y Howard Young (eds.), *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Colorado, Society of *Spanish* and Spanish-American Studies, 1994, pp. 31-45.

——, *W.B. Yeats and Juan Ramón Jiménez: A Study of Influence and Similarities and a Comparison of the Themes of Death, Love, Poetics and the Quest for Fulfilment-in-Time*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1976.

——, "William Butler Yeats: un 'lírico del norte' en la poesía de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, XXXVI.416-417 (julio-agosto 1981), p. 8.

Yeats, W.B. (ed.), *Oxford Book of Modern Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1936.

——, *The Collected Poems*, New York, Macmillan, 1967.

Young, Howard T., "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and J.R.J.", *Hispanic Review*, 44 (1976), pp. 1-26.

——, "El cisne gris de Nueva Inglaterra: Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", *El Ciervo*, 30.364 (1981), p. 27.

——, "Lo que dicen los árboles: La amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", *La Torre (Revista General de la Universidad de Puerto Rico)*, 29.111-112; 113-114 (1981), pp. 289-309.

——, "Luisa and J.R.J.", *Revista de literatura*, 6 (1974), pp. 469-86.

——, *The Line in the Margin: Juan Ramón Jiménez and his Readings of Blake, Shelley, and Yeats*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1980.

Páginas italianas del *Diario* juanramoniano: poemas dispersos y traducciones

Maria Isabella Mininni

A pesar de la abundante diseminación de poemas y fragmentos de textos de Juan Ramón en antologías de poesía española así como en artículos en revista y en ensayos a él dedicados, y no obstante las múltiples traducciones de algunos de sus libros, el *Diario de un poeta reciencasado* —tan importante y decisivo en la parábola lírica dibujada por el poeta—, resulta ser una de las obras menos consideradas si la comparamos con otras suyas más a menudo propuestas y tratadas por la crítica literaria italiana: pues en este recorrido sobre la páginas del *Diario* en Italia se hará hincapié no sólo en su difusión sino también en el dato de su repetida ausencia.

Ante todo, es oportuno recordar que el nombre de Juan Ramón Jiménez se dio a conocer en Italia por primera vez al comienzo de los años treinta cuando Ezra Pound encargó en 1932 a Juan Ramón Masoliver la traducción de unos aforismos del poeta de Moguer para publicarlos en la revista *Il Mare*[1] que el mismo Pound entonces dirigía en la hermosa ciudad ligur de Rapallo.

Sin embargo, en Italia la obra poética de Jiménez no empezó a ser considerada entre las más destacadas de la literatura universal hasta un poco más tarde, alcanzando el auge de la notoriedad en los años cuarenta gracias al éxito conseguido sobre todo entre los críticos que entonces se estaban ocupando de la poesía "hermética" de Eugenio Montale y de Giuseppe Ungaretti. El periodo de nombradía de Juan Ramón en tierras italianas perduró con desigual fortuna hasta los años setenta, cuando su fama empezó a declinar tanto que aún hoy seguimos leyendo las versiones de los libros que se editaron entre 1956 y 1975 y se volvieron a imprimir en los años noventa: actualmente contamos todavía con las traducciones de Rinaldo Froldi, Francesco Tentori y Claudio Rendina[2],

[1] Juan Ramón Jiménez, *Estetica ed etica estetica (1928-1932)*, trad. de Juan Ramón Masoliver, *Il Mare*, Rapallo, 10 de diciembre de 1932, p. IV.

[2] *Cfr*. Coral García Rodríguez, "Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en Italia: las traducciones de poesía de amor a partir de 1975", en Domenico Antonio Cusato y Lorella Frattale (eds.), *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle letterature iberiche*, Atti del XX

hispanistas muy conocidos a mediados del siglo pasado y de los que ya nos hablaba con elogio Graciela Palau de Nemes en su libro sobre la vida y la obra del Andaluz Universal, a finales de los años cincuenta[3].

De hecho, si excluimos las versiones de *Platero* que se han sucedido numerosas hasta nuestros días[4], la edición más reciente de una obra juanramoniana en Italia se remonta al 2009 cuando, a raíz de la publicación en España de *Libros de amor* en 2007[5], apareció la versión italiana del libro traducido por Piero Menarini[6].

En cambio, por lo que concierne a las antologías colectivas, la más reciente resulta ser todavía *Lirica spagnola del Novecento*[7], el último trabajo de Francesco Tentori que fue publicado en el ya lejano 1997 y que nos ofrece en edición bilingüe cincuenta y nueve poemas de Juan Ramón.

Está claro pues que para intentar cualquier estudio sobre la presencia del poeta y de su obra en Italia —y en este caso especialmente del *Diario*—, es aún hoy necesario referirse casi sola o precisamente a unas cuantas contribuciones que, a pesar de su importancia histórica y filológica, muestran claramente los límites que el paso del tiempo conlleva.

Ahora bien, en lo que más específicamente aquí al *Diario* atañe, me referiré principalmente a las antologías sobre poesía española del siglo XX editadas en Italia por Giacomo Prampolini en 1934[8], por Carlo Bo

Convegno AISPI, Firenze 15-17 marzo 2001, Messina, Lippolis Editore, pp. 141-47. Por lo que se refiere a Juan Ramón, aunque el título del artículo indica el año 1975 como fecha de partida de la investigación, las obras citadas fueron publicadas por primera vez en las décadas precedentes ya que las que aparecieron desde 1975 no son sino reimpresiones de ediciones italianas anteriores.

[3] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, p. 340.

[4] *Cfr.* Maria Isabella Mininni, "Las andanzas de *Platero* en Italia: entre traducción y adaptación", en Soledad González Ródenas y Eloy Navarro (eds.), *Cien años de Platero y yo (1914-2014)*, Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2017, pp. 353-370; Maria Isabella Mininni, "¡Tú, maestro de escuela, Platero!: didattismo e censura nelle edizioni italiane di Platero y yo di Juan Ramón Jiménez", en Orietta Abbati (ed.), *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*, Turín, Nuova Trauben, 2017, pp. 187-199.

[5] Juan Ramón Jiménez, *Libros de amor*, ed. José Antonio Expósito Hernández, Ourense, Linteo, 2007.

[6] Juan Ramón Jiménez, *Libros de amor*, trad. P. Menarini, Bolonia, Lupetti, 2009.

[7] *Lirica spagnola del Novecento*, ed. Francesco Tentori Montalto, Florencia, Le Lettere, 1997.

[8] *Cosecha. Antología de la poesía castellana*, ed. Giacomo Prampolini, Milán, Scheiwiller, 1934.

en 1941[9], por Oreste Macrì en 1952[10] y a la ya citada última antología de Francesco Tentori de 1997; remitiré también a la primera antología bilingüe enteramente dedicada al poeta y realizada en 1946 por el mismo Francesco Tentori[11] que volvió a publicarla revisada y ampliada en 1960[12], sin olvidar los estudios ofrecidos desde finales de los años treinta hasta mediados de los Cuarenta, por Carlo Bo[13] y Angiolo Marcori[14] en ensayos dedicados o en artículos en revistas que celebraban al poeta de Moguer como "Maestro della poesia moderna" y "poeta perfetto". Y, por supuesto, a lo largo del recorrido hay que destacar las traducciones italianas del *Diario*, realizadas por Claudio Rendina[15] y Francesco Tentori[16] respectivamente en 1971 y en 1973.

Sería muy interesante saber si Juan Ramón estuvo al tanto de su notoriedad en Italia en la primera mitad del siglo XX y si consiguió conocer a los que lo estudiaron, lo editaron y lo tradujeron hasta los años cincuenta, pero, lamentablemente, tenemos pocas noticias al respecto si exceptuamos breves y escasos, aunque importantes comentarios del propio poeta. Sabemos que Juan Ramón seguramente conocía —aunque no parece haberla apreciado mucho— una entre las más antiguas antologías italianas sobre poesía española de todos los tiempos, antología que había sido editada en Milán en 1934 y en la que se recogió también algún poema suyo; de hecho, el 20 de agosto de 1935, durante una de sus habituales charlas literarias con el amigo Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón lamenta que el éxito conseguido por los "poetas-profesores" en el extranjero se deba, según él dice, a la conducta desleal por parte del grupo y, para aducir pruebas sobre ello, trae a colación una obra italiana:

> Así cuando un italiano ha hecho una antología —*Cosecha*— escoge cuatro o cinco poesías de Machado o mías, y luego diez o doce de Salinas o Alberti, concediéndoles más importancia. Su táctica es echar abajo a los que están delante, y no dar importancia alguna a los que vienen detrás,

[9] *Lirici spagnoli*, ed. Carlo Bo, Milán, Corrente, 1941.

[10] *Poesia spagnola del Novecento*, ed. Oreste Macrì, Milán, Garzanti, 1952.

[11] Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Francesco Tentori Montalto, Modena, Guanda, 1946

[12] Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Francesco Tentori Montalto, Parma, Guanda, 1960.

[13] Carlo Bo, *La poesia con Juan Ramón Jiménez*, Florencia, Rivoluzione, 1941.

[14] Angiolo Marcori, "Poesia spagnola contemporanea", *Letteratura*, I.2 (1937), pp. 124-38.

[15] Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Claudio Rendina, Roma, Newton Compton, 1971.

[16] Juan Ramón Jiménez, *Diario di poeta e mare*, trad. Francesco Tentori Montalto, Milán, Accademia, 1973. El libro fue reimpreso en 1999 por la editorial florentina Passigli.

> como Aleixandre, Cernuda, etc., y así quedándose solos, destacar mejor[17].

El *italiano* al que se refiere Juan Ramón en su charla con Juan Guerrero, durante el verano de 1935, es Giacomo Prampolini, crítico y ensayista, excelente conocedor de las literaturas extranjeras, editor en los años Treinta de una obra sobre literatura universal en cinco volúmenes y también editor, entre otras, de esa pequeña antología de la lírica castellana titulada *Cosecha*[18]. El librillo de Prampolini, precedido por un brevísimo prólogo, presentaba al lector italiano también aquellos poetas que —según él— "a pesar de su modernidad [...] prosiguen la verdadera y castiza tradición"[19] pero no ofrecía información alguna sobre los antologados[20].

Como observa Juan Ramón hablando con Guerrero, Prampolini parece resaltar sólo a algunos de los contemporáneos en menoscabo de otros: *Cosecha* incluye diecisiete poemas de Alberti, ocho de Guillén y otros tantos de Salinas, pero sólo cuatro de Machado, tres de Cernuda y uno de Aleixandre y Prados. Los poemas de Juan Ramón allí recogidos, todos en versión original y sin traducción, son seis, cinco de los cuales sacados justamente del *Diario de un poeta recién casado* que aparece así por primera vez en una edición italiana, aunque el antólogo Prampolini no mencione la obra de la que proceden los textos seleccionados:

> –XXXVI. "Cielos" (II. El amor en el mar).
> –LVIII. "Ocaso de entretiempo" (III. América del Este).
> –CLXXXVII. "Nocturno" (IV. Mar de retorno).
> –XCVI. "Abril dulce" (III. América del Este).
> –CCVII. "Madre" (V. España).

El otro poema incluido en la antología de Prampolini es "Epitafio ideal de un marinero", sacado de *Piedra y cielo*, probablemente en la versión antologada por Gerardo Diego[21].

[17] Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Valencia, Pre-textos, II, 1999, p. 316.

[18] *Cosecha*, *op. cit.*

[19] *Ibid.*, p. 7.

[20] Se trata de: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Rogelio Buendía, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José María Luelmo, Rafael Laffón.

[21] De hecho, antes de 1934, año en que sale *Cosecha*, esta lírica presenta paréntesis en lugar de guiones sólo en la antologada en el libro de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (1915-1931)*, Madrid, Signo, 1932.

Es importante aquí recordar que en aquellos años Juan Ramón rechazaba toda invitación a participar en proyectos antológicos según afirma en marzo de 1934 al amigo Juan Guerrero: "Ya estoy decidido de un modo absoluto a no dar mi obra más que en mis libros y negar toda participación en Antologías, que por lo visto todo el mundo quiere hacer ahora"[22]. Y recordemos también que en 1934 Juan Ramón le había prohibido incluso a Gerardo Diego publicar poemas suyos en la segunda edición de la *Antología de poesía contemporánea*[23] que el poeta-profesor estaba a punto de imprimir en la editorial Signo.

Por lo visto, la firme determinación de Juan Ramón a "ausentarse" de las antologías no se respetó en Italia donde antólogos y críticos parecen ignorar totalmente su voluntad. Surge pues otra pregunta: ¿es que la noticia no había llegado fuera de los límites geográficos españoles? ¿O simplemente no se hizo caso a la intención del poeta? ¿O al poeta le daba igual que en el extranjero se antologaran sus textos?

Es cierto que después de la aparición en 1934 de la antología de Prampolini, en Italia los poemas del Andaluz Universal se difundieron copiosamente en Italia: en antologías, en revistas y en estudios más o menos extensos consagrados al vate onubense, sea en versión original sea en traducción. Veamos pues cuándo y dónde los poemas del *Diario* se dieron a conocer y también cuándo y dónde, la obra se ignoró.

En 1937, en uno de los primeros números de la prestigiosa revista literaria fundada en Florencia y titulada *Letteratura*, Angiolo Marcori nos habló de Jiménez como del poeta "che costituisce, per la sua poesia più recente, il tratto d'unione con le scuole poetiche che sorgono dopo la grande guerra"[24], aludiendo, claro está, a las generaciones sucesivas, es decir a Lorca y a Alberti especialmente. En su breve ensayo Marcori ilustraba la poesía de Juan Ramón comentando una decena de estrofas aisladas y sacadas de los libros que el poeta había publicado hasta 1925, sobre todo de la *Segunda antolojía poética*, ignorando sin embargo los poemas del *Diario*.

Un año más tarde, en 1938 y en esa misma revista[25], Carlo Bo publicó y tradujo siete poemas de Juan Ramón, todos incluidos en la *Segunda antolojía* y procedentes de *Arias tristes*, *Pastorales*, *Melancolía* y *Piedra y cielo*: tampoco en este caso se considera la importancia del *Diario*.

[22] Juan Guerrero Ruiz, *op. cit.*, II, p. 181.

[23] Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Signo, 1934.

[24] Angiolo Marcori, "Poesia spagnola contemporanea", *op. cit*, p. 127.

[25] Juan Ramón Jiménez, "Poesie scelte", trad. de Carlo Bo, *Letteratura*, II.4 (1938), pp. 99-102.

La bibliografía a la que remite Bo se reduce de hecho a las dos antologías publicadas hasta entonces por el poeta, es decir *Poesías escojidas* de 1917 y la ya muy conocida *Segunda antolojía poética*, y no hace mención de los demás libros de poesía.

Sin embargo, es a partir de los años cuarenta cuando la figura de Juan Ramón en Italia adquiere mayor relevancia y justamente en 1941, año en el que Carlo Bo publica en Florencia dos obras a las que es ineludible hacer referencia, es decir el ensayo enteramente dedicado al poeta cuyo título es *La poesia con Juan Ramón Jiménez*[26] y una antología bilingüe entonces muy leída, titulada *Lirici spagnoli*[27] en la que Bo recoge veintitrés poemas del poeta de Moguer.

Ambos volúmenes presentan una bibliografía extensa de la obra de Juan Ramón, aunque la más completa aparece en el ensayo donde Bo menciona incluso las traducciones de Rolland, Synge y Tagore realizadas por el poeta. En ese estudio crítico del filólogo italiano, se encuentran, entre otros abundantes materiales, también la traducción del texto que abre el *Diario* fechado 3 de septiembre de 1916, y tres poemas completos del libro, en versión original:

–I. "Qué cerca ya del alma" (I. Hacia el mar).
–XI. "Primer almendro en flor" (I. Hacia el mar).
–XLIII. "Cielo" (II. El amor en el mar).

El estudio de Bo es sin duda la obra publicada en Italia que Juan Ramón mejor conoce y que cita más a menudo cuando se refiere a los libros que se le han dedicado en el extranjero, y no sólo porque apreció la labor de Bo sino porque dos años después de la publicación italiana de 1943, se dio del libro la traducción española de Isabel Ambúa, publicada en Madrid por la Editorial Hispánica. La versión del ensayo de Bo que Juan Ramón tanto alabó en su edición original, desató muchas polémicas al salir en España y, por voluntad del mismo poeta, acabó siendo prohibida su distribución: como relata Ricardo Gullón en su libro *El último Juan Ramón*: "El día de nochebuena del 52 [el poeta] escribe a Guerrero la primera carta, después de su enfermedad [...] y le pide que la traducción del libro de Carlo Bo sobre su poesía, sea retirada de la circulación"[28].

La decisión de Juan Ramón de retirar "de la circulación" la edición española del texto se debió principalmente al prólogo añadido escri-

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*

[28] Ricardo Gullón, *El último Juan Ramón*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, p. 137.

to por el falangista José María Alfaro pero también a la inclusión en el volumen de la parte antológica con la que Juan Guerrero pretendió "enriquecer" el libro y en la que, por cierto, aparecen cuatro poemas del *Diario*, todos procedentes de su cuarta parte, *Mar de retorno*:

–CLXXXIII. "Nocturno".
–CLXXV. "Partida (Pureza del mar)".
–CLXXIII. "Mar despierto".
–CXCIII. "Iberia".

Guerrero había caprichosamente incorporado al estudio de Bo veintisiete poemas anteriores al exilio que Juan Ramón, en una nueva etapa de renovación, se proponía revivir, con la intención de volver a organizar su ingente material lírico en otros proyectos. Por ello en una carta escrita en abril de 1945, el poeta le dice a Guerrero:

> Ese libro [el de Bo] que es lo mejor que se ha escrito en libro sobre mí, podría darse quitándole el prólogo, cosa fácil dada la forma en que está impreso, y la antolojía, no porque no esté bien sino porque no va para nada con el libro ya que Bo se refiere en su "saggio" a su propia línea dentro de mi obra. Más acertado habría sido haber dado los poemas que él citaba cuando eran fragmentarios en el texto[29].

Juan Ramón está convencido de que el estudio crítico de Bo "es lo mejor" que se ha escrito sobre su poesía y sigue confirmándolo también en 1953 cuando el amigo Ricardo Gullón —que lo visitó durante el exilio americano— le pide una opinión sobre los libros que hasta entonces se le habían dedicado, y el poeta declara: "El mejor es el de Carlo Bo"[30].

Por otra parte, también su biógrafa Graciela Palau de Nemes consideró el "saggio" de Bo uno de los "tres libros capitales sobre la obra del poeta"[31] y el prestigio de este trabajo italiano que se le dedicó, fue considerado también en relación a la candidatura de Jiménez al Nobel, como podemos leer en el libro sobre la crónica del Premio[32].

[29] Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias*, ed. F. Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 321.

[30] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 100.

[31] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.*, p. 340.

[32] *Cfr*. Alfonso Alegre Heitzmann, *Juan Ramón Jiménez, 1956. Crónica de un Premio Nobel (Memorias, cartas y documentos)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, pp. 57, 470, 527 y 529.

Junto con este exitoso ensayo tan apreciado por Juan Ramón, Carlo Bo publicó en 1941 también la antología *Lirici spagnoli* que recoge numerosos textos de la entonces nueva poesía española; entre los poemas elegidos por Bo, veintitrés se deben al poeta moguereño, diecinueve de los cuales sacados de la *Segunda antolojía poética*, pero aun en este caso ninguno procede del *Diario*. Dicho de paso, es curioso que en *Lirici spagnoli* Bo agradezca al hispanista Giovanni Maria Bertini la labor y las sugerencias aunque de la antología de Bertini titulada *Poeti spagnoli contemporanei*[33] y publicada en Turín en 1943 nunca se habló. Tampoco sabemos si Juan Ramón consiguió tener noticia del libro en el que el estudioso piamontés había incluido setenta y dos poemas suyos en versión original, casi todos procedentes de *Canción*[34], el libro que había fugazmente aparecido en vísperas de la Guerra Civil, poco antes de que el poeta se alejara definitivamente de España junto con su inseparable esposa Zenobia Camprubí. Señalo aquí, y no sin sorpresa, que ninguna de las bibliografías generales del poeta, hasta hoy redactadas, cuentan con la antología de Bertini, aunque se trate de la obra italiana que más poemas suyos recoge.

A partir de 1945, aunque en las investigaciones y en las traducciones relacionadas con la obra de Juan Ramón queda vigente el magisterio de Bo, se asoman otros trabajos dedicados al poeta y me refiero a las traducciones de Mario Gasparini[35] que fue lector en Salamanca, y sobre todo a la labor de Francesco Tentori que —junto con Claudio Rendina y Rinaldo Froldi— se convertirá en la "voz" italiana de Juan Ramón gracias a las traducciones de algunos libros de su poesía.

En 1945 Gasparini publicó en la conocida y acreditada revista *Poesia. Quaderni Internazionali* la traducción italiana de una *Nota su Juan Ramón Jiménez*[36] de Ángel Valbuena Prat junto con cuatro poemas cuyo texto original se puede leer a pie de página: tres proceden de *Eternidades* y uno del *Diario*: se trata del XXIX, "Soledad" (II. El amor en el mar), uno de los poemas del *Diario* más antologados en Italia durante esa época.

[33] Giovanni Maria Bertini, *Poeti spagnoli contemporanei*, Turín, Chiantore, 1943.

[34] *Cfr*. Juan Ramón Jiménez, *Sessantotto canzoni (Per uno studio preliminare a* Canción*)*, ed. Maria Isabella Mininni, Alessandria, Dell'Orso, 2012; Maria Isabella Mininni, "Juan Ramón Jiménez nell'Antologia di Giovanni Maria Bertini *Poeti spagnoli contemporanei*, en Piero de Gennaro (ed.), *La ricerca della verità, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino*, Turín, Trauben, 2010, pp. 133-44.

[35] Mario Gasparini, *Poeti spagnoli contemporanei*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1947.

[36] Angel Valbuena Prat, "Una nota su Juan Ramón Jiménez", trad. M. Gasparini, *Poesia. Quaderni Internazionali*, II (1945), pp. 359-61.

Dos años después, en 1947, el mismo Gasparini propuso también una antología en traducción italiana —sin textos originales— titulada *Poeti spagnoli contemporanei*[37]. En su selección Gasparini incluyó diecisiete poemas de Juan Ramón, cuatro de los cuales habían salido ya en la citada revista *Poesia. Quaderni Internazionali* en 1945; la mayoría del material utilizado por Gasparini procede otra vez de la *Segunda antolojía* y de los poemas del *Diario* allí recogidos. Traduce:

> –XXIX. "Soledad" (II. El amor en el mar).
> –LXIV. "Bebimos" (III. América del Este).
> –CXLIV. "Si vas de prisa (A Miss Rápida)" (III. América del Este).

Sin embargo, en la Italia de finales de los años cuarenta, la obra más importante enteramente dedicada a Juan Ramón es la antología *Poesie*, una edición bilingüe que contiene la versión italiana de cincuenta y nueve poemas traducidos por Francesco Tentori[38]. Hasta entonces el único libro completo de Jiménez traducido al italiano había sido *Platero*[39] en la versión de Carlo Bo de 1943. El siguiente se publicaría más de diez años después gracias a Rinaldo Froldi, el cual tradujo *Animal de fondo*[40] en 1954.

La antología juanramoniana editada por Tentori se presentó como una interesante novedad en el panorama de las obras dedicadas a la literatura extranjera en Italia en ese decenio, aunque la guerra —como comenta el mismo editor— impidió que el libro se revisara y se completasen el prefacio y la nota bibliográfica que, efectivamente, sólo informaba al lector sobre la fecha de nacimiento del poeta y sobre el título de unos cuantos libros que hasta entonces Jiménez había publicado, precisando que "lo mejor de su poesía" estaba en *Poesías escojidas* de 1917 y en la *Segunda antolojía poética* de 1922.

El libro preparado por Tentori contiene veintinueve poemas del *Diario* y solo siete de ellos estaban incluidos en la *Segunda antolojía*. Si prescindimos pues de las traducciones del libro completo que llegarán más tarde, esta es la antología que más dio a conocer el *Diario* en Italia. Los poemas antologados se suceden en este orden "desordenado":

[37] *Op. cit.*

[38] Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Francesco Tentori Montalto, Modena, Guanda, 1946.

[39] Juan Ramón Jiménez, *Platero*, trad. Carlo Bo, Florencia, Vallecchi, 1943.

[40] Juan Ramón Jiménez, *Animale di fondo*, trad. Rinaldo Froldi, Florencia, Sansoni, 1954. El libro fue reimpreso por la editorial florentina Passigli en 2001.

–LVI. "¡Sí!" (II. El amor en el mar).
–LIX. "Golfo" (III. América del Este).
–CX. "Desvelo" (III. América del Este).
–VI. "Soñando" (I. Hacia el mar).
–CXXVI. "Mariposa malva" (III. América del Este).
–XXIV. "Puerto real" (I. Hacia el mar).
–XXXIV. "Cielo" (II. El amor en el mar).
–XLIII. "Cielo" (III. El amor en el mar).
–LXXV. "Sí. Estás conmigo ¡Ay!" (III. El amor en el mar).
–CVIII. "¿...?" (III. El amor en el mar).
–V. "La Mancha" (I. Hacia el mar).
–LXXXI. "Humo y oro" (III. América del Este).
–LVIII. "Ocaso de entretiempo" (III. América del Este).
–CCXII. "Amanecer" (V. España).
–CCXI. "¡Adiós! Soñando en el tren" (V. España).
–CCVIII. "Niebla, roja en el verde aún oscuro" (V. España).
–CCXVI. "Elegía" (V. España).
–XCVI. "Abril, dulce" (III. América del Este).
–LI. "¿No ves el mar?" (II. El amor en el mar).
–XLVIII. "Argamasilla del mar" (II. El amor en el mar).
–XI. "Primer almendro en flor" (I. Hacia el mar).
–LXI. "Rubén Darío, 8 febrero 1916" (III. América del Este).
–CXXXVI. "Aquí está ya, lo mismo" (III. América del Este).
–CXV. "Oasis" (III. América del Este).
–CXLIX. "Abril" (III. América del Este).
–LVII. "Te deshojé como una rosa" (III. América del Este).
–CIV. "Saliste, entonces, de tu muerte seca y yerta" (III. América del Este).
–XC. "Epitafio ideal de una mujer muerta en una novela" (III. América del Este).
–CCXI. "¡Adiós!" (V. España).

En aquellos años, exceptuando a Tentori, todos o casi todos los críticos y antólogos italianos presentan los poemas del *Diario* —y no sólo del *Diario*— a partir de la *Segunda antolojía poética* y, a propósito, hay que recordar que Juan Ramón lamentaba esa costumbre difundida en España y fuera de España, de considerar sus antologías —la *Segunda* especialmente— como "resumen" suficiente de su obra monumental. En las conversaciones con Gullón, el poeta justamente comentaba: "El *Diario*, *Eternidades* y *Piedra y cielo* son un ciclo que no se ha visto. La gente leyó la *Segunda antolojía*, publicada poco después, donde esos libros están representados parcialmente, y no se preocupó de conocerlos completos. Así ocurre siempre con los poetas de obra larga, sólo leídos

en parte, y siempre en la misma parte"[41]. Y, al menos en lo referido a la difusión de su obra en Italia, esto es cierto.

Volviendo a la antología juanramoniana de Tentori, se puede añadir una nota curiosa: un joven poeta italiano, Nico Naldini, primo del conocido poeta e intelectual Pier Paolo Pasolini, tradujo en 1946 en la lengua de sus orígenes, el "friulano", el poema "Amanecer" incluido en el *Diario*, que él tituló "Alba"[42]. Es muy probable que Naldini lo traduzca después de haberlo leído en la antología de Tentori, ya que "Amanecer" no aparece en otro libro o revista de la época.

Tentori, por su parte, algunos años después de haber publicado esa labor juvenil de traducción, volvió a editar en 1960 una nueva antología de poemas juanramonianos, ampliada y revisada en cuya brevísima premisa, decía: "Pago, con questa antologia, almeno nell'intenzione, un debito contratto con J.R.J. nel lontano 1946, quando gli dedicai [...] un libretto molto giovanile che aveva, dell'età, con le buone disposizioni, anche tutti i difetti"[43].

Sin embargo, en esta edición renovada realizada por Tentori, las líricas del *Diario* se reducen a siete y resultan todas sacadas de la *Tercera antolojía*[44]:

–XXIX. "Soledad" (II. El amor en el mar).
–XLIII. "Cielo" (II. El amor en el mar).
–LVI. "¡Sí!" (II. El amor en el mar).
–LVII. "Te deshojé, como una rosa" (III. América del Este).
–CXXXVI. "Aquí está ya, lo mismo" (III. América del Este).
–CLIII. "Víspera" (III. América del Este).
–CXXXV. "Elegía" (IIII. América del Este).

Después de la recopilación de poemas publicados por Tentori en el volumen antológico *Poesie* en 1946 aparecieron otras líricas dispersas del *Diario* traducidas al italiano y sin referencia alguna a la obra original: es el caso de "Solitudine" (XXIX. "Soledad") en la versión de Luigi Fiorentino, aparecida en las páginas de la revista literaria *Ausonia*[45] en 1948.

[41] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, *op. cit*., p. 94.

[42] La traducción de "Amanecer" con el título "Alba" está en Domenico Naldini, *La curva di Sal Floreano*, Turín, Einaudi, 1988, pp. 20-21.

[43] Francesco Tentori Montalto, "Premessa", en Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Francesco Tentori Montalto, Parma, Guanda, 1960, p. XV.

[44] En la edición precedente de 1946 Tentori no había incluido "Soledad" y "Víspera" que sí estaban ya en la *Segunda antolojía*.

[45] *Ausonia*, III.27 (1948), p. 5.

Entre 1949 y 1951 se publican otros artículos sobre el poeta y nuevos volúmenes antológicos de literatura universal que incluyen sus poemas, entre otros recordamos por su importancia *Orfeo*[46], donde a Juan Ramón se le define como el "Debussy della poesia spagnola". En *Orfeo* también se proponen textos de la *Segunda antolojía*, algunos ya recogidos anteriormente en otras publicaciones italianas, pero se ignoran los poemas del *Diario*.

Entre 1950 y 1951, en la revista *La Fiera Letteraria* salen artículos de Tentori y de Rinaldo Froldi sobre el poeta en el exilio[47], pero habrá que esperar el año 1952 para que el *Diario* vuelva a aparecer en las páginas de obras críticas y antológicas italianas y me refiero especialmente a dos trabajos señalados también por Graciela Palau de Nemes en la biografía del poeta, es decir *Storia della Letteratura Spagnola*[48] de Ugo Gallo y la muy conocida antología *Poesia spagnola del Novecento*[49], editada por Oreste Macrì.

Ugo Gallo, en su recorrido a lo largo de la historia de la literatura española, alaba a Juan Ramón definiéndolo como uno de los autores "più eleganti che mai abbiano usato la parola come corpo figurativo" y "per intensità e novità, il maggiore tra i moderni e tra i viventi"[50]; Gallo se detiene especialmente en el *Diario* que define "Un'antologia di pensieri [...] che può costituire un breviario di estetica quintessenziata"[51] y de ese libro comenta muchos y breves fragmentos, aunque sin mencionar nunca el título de los poemas o de las prosas que trata abundantemente en su estudio. Por otra parte, la de integrar poemas y fragmentos de poemas sin precisar títulos y sin relacionarlos con la obra de la que los mismos proceden, era hábito entonces muy difundido, por lo menos en Italia.

En su antología *Poesia spagnola del Novecento* Macrì define a Jiménez "padre e maestro della poesia pura"[52] y diseña su trayectoria poética, desde los comienzos hasta la que describe como la "autodeificazione

[46] Vincenzo Errante y Emilio Mariano (eds.), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, Florencia, Sansoni, 1949, p. 1654. Las seis líricas de Juan Ramón aquí recogidas son traducidas por Gino Regini.

[47] Francesco Tentori Montalto, "L'ultimo Jiménez", *La Fiera Letteraria*, 17 de septiembre de 1950; Rinaldo Froldi, "Lo stato d'animo dell'esilio nell'ultimo Jiménez", *La Fiera Letteraria*, 11 de marzo de 1951.

[48] Ugo Gallo, *Storia della Letteratura Spagnola*, Milán, Accademia, 1952, pp. 630-643.

[49] *Op. cit.*

[50] Ugo Gallo, *Storia della Letteratura Spagnola*, *op. cit.*, pp. 631-632.

[51] *Ibid.*, p. 635.

[52] Oreste Macrì, "Introduzione", en *Poesia spagnola del Novecento*, *op. cit.*, p. XVII.

estetico-metafisica"[53] de las obras tardías. En su libro Macrì ofrece al lector italiano más de cincuenta poemas de Juan Ramón, tomados casi todos de la *Segunda antolojía*, incluso los tres del *Diario*:

> –XCV. "¡Qué débil el latido!" (III. América del Este).
> –CLXXIV. "La luna blanca quita al mar" (IV. Mar de retorno).
> –CLXXXVII. "Nocturno" (IV. Mar de retorno).

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta los estudios críticos sobre el poeta de Moguer en Italia ceden paso a las traducciones de sus libros, las cuales resultan ser más numerosas en los años sesenta y setenta. La primera edición bilingüe italiana del *Diario* aparece en 1971 con el título genérico de *Poesie*[54], y el traductor, Claudio Rendina, basa su versión en la edición original de Aguilar. El libro que, por cierto, sólo cuenta con esa ya remota edición, contiene un prólogo de Rafael Alberti que entonces residía en Roma, ciudad donde se había trasladado desde 1963.

Alberti redactó esas páginas, según él mismo afirma, expresamente para la edición italiana del *Diario* con el propósito de homenajear a Juan Ramón "maestro" de su generación. Escribe Alberti: "Han pasado 54 años de la aparición de este libro, excepcional por su sostenido aliento poético, su novedad, su raro y sorprendente modo de entrelazar el amor real con la grandeza y hermosura del mar, y su larga vida aún lo mantiene tan fresco y puro como para trascender con toda su belleza en la lengua de Italia"[55].

Por su parte, Claudio Rendina, en la presentación de su trabajo afirma que lo que más lo había impresionado en el acercamiento a la poesía de Jiménez había sido esa imagen sencilla e imborrable de poeta puro que Juan Ramón mantuvo a lo largo de su vida y en toda su Obra. Rendina confiesa, además, que su mayor esfuerzo al momento de traducir al poeta fue el de mantener esa imagen, sin traicionarla, de forma sincera y lo más clara posible.

Dos años después de esta primera traducción del *Diario* encontramos en Italia otra versión bilingüe y completa del libro, la de Francesco

[53] *Ibid.*, p. LXXXVI.

[54] Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. de Claudio Rendina, Roma, Newton Compton, 1971.

[55] Rafael Alberti, "Introduzione", en Juan Ramón Jiménez, *Poesie*, trad. Claudio Rendina, *op. cit.*, pp. 14-15.

Tentori, quien publica en 1973 *Diario di poeta e mare*[56], edición reimpresa en 1999. Agradeciéndole a Rafael Alberti la ayuda para la comprensión de algunas "obscuridades" del texto juanramoniano, Tentori dice haberse basado sea en la tercera edición Aguilar de 1967 de *Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, sea en la tercera edición del *Diario de poeta y mar* que había salido en Losada en 1927, y cuyo título —afirma Tentori—, prefirió mantener en la traducción italiana del libro.

La cuestión del título se discutió en la crítica italiana y hubo por cierto opiniones diferentes: también el hispanista Norbert Von Prellwitz en tiempos más recientes, hablando del *Diario* y comentando el poema "Nocturno"[57] dijo que consideraba más apropiado el título *Diario de poeta y mar*, discrepando los dos —Tentori y Von Prellwitz— de lo que en cambio afirmaba Predmore en su *Introducción* a la edición del texto:

> La elección de *Diario de un poeta reciencasado* (1916) es muy superior a *Diario de poeta y mar* porque capta mejor la complejidad de la aventura del viajero. El mar es ciertamente una fuerza y una influencia importante en la transformación espiritual del protagonista, pero es sólo uno de los factores esenciales entre cuatro (amor, tierra, mar y cielo). La condición de "poeta reciencasado" expresa hermosamente el proceso de transición logrado, y encierra todo el diario íntimo del paso de un estado a otro, del hijo de Moguer al hombre vuelto de América, renacido en el mar[58].

Para finalizar el recorrido del *Diario* en Italia hay que volver otra vez a Francesco Tentori —voz italiana por excelencia de Juan Ramón— y a su última antología publicada en 1997[59] porque es allí donde encontramos otros poemas del *Diario*:

> –XXIV. "Puerto Real" (I. Hacia el mar).
> –XLIII. "Cielo" (II. El amor en el mar).
> –XLVIII. "Argamasilla del mar" (II. El amor en el mar).
> –LVI. "¡Sí!" (II. El amor en el mar).

[56] Juan Ramón Jiménez, *Diario di poeta e mare*, *op. cit*.

[57] *Cfr. Itinerari modernisti*, en Maria Grazia Profeti, *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Florencia, La Nuova Italia, 2001, p. 48.

[58] Michael P. Predmore, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado (1916)*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 83-84.

[59] *Lirica Spagnola del Novecento*, *op. cit.*

–LVII. "Te deshojé como una rosa" (III. América del Este).
–LXXV. "Sí. Estás conmigo ¡Ay!" (III. América del Este).
–CXXXVI. "Aquí está ya, lo mismo" (III. América del Este).
–CCVIII. "Niebla, roja en el verde aún oscuro" (V. España).
–CCXVI. "Elegía" (V. España).

En resumen, podemos decir que excluyendo las dos ediciones traducidas de la obra —ahora casi inencontrables— al lector italiano se le han ofrecido muy pocas oportunidades de apreciar el *Diario* juanramoniano y cuando del libro se han propuesto poemas dispersos o fragmentos en prosa, éstos han quedado aislados, sin relación con la extraordinaria obra de la que descendían.

El *Diario* en Italia no ha tenido el éxito de *Platero*, ni se ha beneficiado de la atención de poetas que tradujeron líricas del moguereño incluso en lenguas minoritarias, como hizo Pier Paolo Pasolini[60], que en un intento felibrista se atrevió a verter en lengua friulana poemas de *Arias tristes*, de *Pastorales* o de *Canción*. Parece que hoy sólo podemos agradecerle la reimpresión del *Diario* a Passigli, la editorial florentina que dentro de los confines italianos aún guarda el eco de ese Andaluz Universal que multiplicó un titánico estro lírico en su incesante *obra en marcha*. En Italia, como acabamos de observar, el *Diario* es un "ciclo que no se ha visto" y la repetida ausencia de un texto, que el mismo autor consideró su "mejor libro", sustrajo y sigue privando al lector y a la crítica italiana, de la intensa belleza de unas páginas que continúan injustamente inexploradas.

[60] *Cfr.* Maria Isabella Mininni, "Il giovane Pasolini tradutore di Juan Ramón Jiménez", *Hermeneus*, XIII (2011), pp. 103-126; Maria Isabella Mininni, "Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di Pier Paolo Pasolini", *InTRAlinea, Online Translation Journal*, Special issue *Palabras con aroma a mujer*, 2013. http://www.intralinea.org/specials/palabras.

Se acabó de editar
Diario de un Poeta recién casado:
Nuevas lecturas
el día 25 de octubre
de 2022, estando
al cuidado de la
edición el Servicio de
Publicaciones de la
Universidad de Huelva

uhu.es
PUBLICACIONES