

**DIARIO DE UN POETA**  
**RECIÉN CASADO**

**Edición de Javier Blasco**

## INTRODUCCIÓN

### **Historia externa del libro: textos y paratextos**

En 1916 Juan Ramón Jiménez viaja a Estados Unidos para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí. La boda tiene lugar el 2 de marzo, en la ciudad de Nueva York. Luego, la pareja visita en viaje de novios Boston y Washington y posteriormente, el 7 de junio, embarcan en Nueva York con rumbo a España. Fruto de las notas que el poeta va tomando durante el viaje nace el *Diario de un poeta recién casado*, libro que ve la luz en la editorial Calleja, en 1917. Más tarde Juan Ramón lo revisó, y con el título *Diario de poeta y mar*, aparece una segunda edición en Argentina (Losada, 1948), que no presenta variaciones sustanciales (lo más relevante, quizás, es el cambio en el título), de modo que podemos afirmar que la forma definitiva del libro es la que se ofrece en la primera edición.

Allí, el *Diario* estaba compuesto por 243 textos que, divididos en seis secciones, dan cuenta -día a día- del viaje realizado por el poeta a Estados Unidos (del 17 de enero al 3 de octubre) para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí Aymar. El libro tiene forma de "diario" y las distintas secciones que lo componen se corresponden con las sucesivas etapas del mencionado viaje: con el título "Hacia el mar", la primera sección da acogida a 26 poemas que, desde el 17 de enero hasta el 29 del mismo mes, refieren el viaje del poeta de Madrid a Cádiz, pasando por Moguer, para embarcarse hacia Estados Unidos; la segunda, con 30 poemas, lleva el título "El amor en el mar" y abarca un tiempo que va desde el 30 de enero (fecha del primero de los poemas de esta parte) hasta el 11 de febrero, el tiempo que dura el viaje en barco del poeta desde Cádiz hasta Nueva York; al inicio de la sección tercera, que lleva el título de "América del Este" y que abarca desde el 20 de febrero hasta el 6 de junio, Juan Ramón siente la necesidad de advertir al lector de cómo algunos de los 100 poemas que la integran carecen de fecha, porque "hay días sin día, horas de deshora"; con el título "Mar de retorno", la sección cuarta, que contiene 41 poemas y que va desde el 7 de junio hasta el 20 del mismo mes, recoge las impresiones e iluminaciones del viaje de regreso, también en barco; "España" da título a la sección quinta, cuyos 20 poemas se fechan entre el 20 de junio y 3 de octubre, recogiendo el momento del regreso a Moguer y el viaje desde el pueblo natal a Madrid; finalmente, la sección sexta, escrita ya en España, según reza el título particular de la misma ("Recuerdos de América del

Este escritos en España"), está compuesta por 26 poemas cuya escritura, aunque ya no llevan fecha, hay que situar entre el primero de julio y el 3 de septiembre (aunque dos poemas pueden ser posteriores y corresponder a los primeros días de octubre). En esta fecha, aproximadamente, es cuando Juan Ramón llevaría el libro a la imprenta. El conjunto formado por estas seis secciones lo ofrece el poeta al recuerdo de Rafael Calleja (el editor de *Estío*, de los *Sonetos espirituales*, y del propio *Diario*), con la siguiente dedicatoria "A Rafael Calleja, esta breve guía de amor por tierra, mar y cielo".

A manera de prólogo general, Juan Ramón coloca al frente de todo el libro dos textos: una prosa (en la que se ofrecen breves apuntes -muy impresionistas aún- del clima al que responden los poemas del libro, de la poética que lo preside y de las circunstancias de su gestación) y una cita, bastante larga (que lleva el título de "Saludo del alba" y una anotación que remite al "Sánscrito"). Y el libro se cierra con una "Nota", en la que el poeta lo define como "boceto" y en la que, tras catalogar de provisional lo editado, confiesa la tentación de revisarlo en su totalidad para dejarlo "casi en esencia". Más relevante que esta nota resultan los dos textos que sirven de pórtico al *Diario*. Ambos son muy importantes pues enmarcan la totalidad del libro dentro de los parámetros en los que el poeta quiere que se produzca la lectura de los poemas a los que el *Diario* da acogida. La prosa inicial encauza la totalidad del texto en una dirección muy precisa: los poemas no apuntan hacia la variedad o hacia la novedad que son las promesas implícitas de cualquier viaje; el *Diario* da cuenta de un viaje que no está motivado por "el ansia de color exótico", sino por la voluntad de ahondar en el descubrimiento de la "igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía". Se trata, pues, de un viaje que se presenta antes como una aventura espiritual que como una aventura física y, al hacerlo así, subraya una de las claves fundamentales de la nueva poética juanramoniana.

En oportuno complemento a lo apuntado por esta prosa, con el título de "Saludo del Alba" la cita del sánscrito que va a continuación –a modo de profecía del hodiernismo por el que una parte importante de la poesía del 27 apostará muy fuerte [Rozas: 1981]- subraya el valor del presente, el valor del hoy, en tanto en cuanto ámbito irremplazable para que "todas las realidades y todas las variedades de tu existencia" cobren vida. Este texto, frente los "sueños" del ayer y frente a las "visiones" del mañana, exalta explícitamente el valor del presente como escenario de la vivencia. Sin duda, los lectores de Juan Ramón se sorprenderían por la novedad de las propuestas que contenían tanto la prosa prologal como el "Saludo del Alba".

Podemos afirmar que Juan Ramón escribió este libro de un tirón y que apenas lo corrigió. El viaje concluye el primero de julio con el regreso de la pareja de recién casados a Madrid y el 3 de septiembre, aproximadamente (es la fecha en que el poeta firma la prosa que hace de prólogo), lo entrega a la imprenta. Apenas, pues, tuvo tiempo de corregirlo, como declara la “Nota” final, en la que el poeta no exagera nada cuando sugiere que los textos han pasado directamente (como “bocetos”) de la pluma a la imprenta, con apenas “leves correcciones”. Los documentos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional así lo atestiguan. El resultado de todo ello es un poemario de una gran frescura y, a la vez, de una gran originalidad, lo cual nada dice en contra de la calidad final del mismo.

El libro tuvo una buena recepción, con una mayor influencia -inicialmente- entre los creadores que entre los críticos. Con el tiempo, sin embargo, estos últimos han tenido que reconocer que el *Diario* es uno de los libros fundamentales en la historia de la poesía española de todos los tiempos. Incluso aquella crítica más reticente en la valoración del poeta de Moguer se ha visto forzada a admitir que no exageraba Juan Ramón cuando afirmaba que "la mitad de la poesía moderna, en España, viene del *Diario*" [Gullón: 1958, pp. 90-91]. "Con mirada diacrónica, podemos hablar -escribe Rozas (p. 149)- de la poesía española de antes y después del *Diario*, de modo parecido - [...] - a como en el Barroco hablamos de antes y después de las *Soledades*".

A pesar de lo que se afirma en la prosa prologal, el *Diario* es un libro rico en “color exótico” y en “necesarias novedades”. Los referentes textuales son extraordinariamente originales hasta el punto de convertir este libro en uno de los más importantes puntos de partida –para la historia de la poesía europea y no sólo para la historia de la poesía española- de una modernidad que enseguida vendrá a convertir a Nueva York en emblema de un presente que ha dejado atrás ya a París, capital del simbolismo modernista.

En las calles de Nueva York, Juan Ramón (anticipando muchos de los hallazgos de Lorca en 1928) descubre un mundo emergente, plagado de contradicciones sociales, en el que el hombre –empequeñecido por los rascacielos- ha dejado de ser la medida de todas las cosas; en el que el concepto de belleza ha cambiado sustancialmente, dejando de ser algo decorativo para convertirse en fuente de humanización de unos escenarios que empiezan a estar dominados por la máquina (léase en esta clave la prosa titulada “La negra y la rosa”); en el que se está abriendo paso (Whitman, Poe y Dickinson, al

frente) una poesía que reclama una lengua muy diferente a la que, heredada del siglo XIX francés, había imperado hasta ese momento.

El *Diario*, fruto de la intuición antes que de una poética meditada y reflexiva, es sin embargo un libro extraordinariamente logrado. Parte de culpa la tiene el deslumbramiento y asombro que despierta a los ojos del moguerense la modernidad neoyorquina. Pero conviene no olvidar, para no errar la lectura, que los valores de este libro tienen que ver más, y antes, con el lenguaje que con el universo de referencia. Y en este sentido, hay que señalar que la modernidad del *Diario* se anunciaba en las páginas de *Estío*, libro en el que Juan Ramón hace gala ya de una mirada nueva y en el que ya hay también una apuesta muy fuerte por el lenguaje directo.

En efecto, en *Estío* están ya implícitos muchos de los logros del *Diario*, pero en *Estío* todavía el poeta se siente en la obligación de ajustar la realidad a patrones convencionalmente literarios. Y en el *Diario* eso ya no ocurre. En este libro el poeta desnuda su mirada y se atreve a ver y -lo que es más importante- a expresar la realidad libre de todas las convenciones que sobre ella habían proyectado el arte o la literatura.

Con este libro, Juan Ramón inventa la forma moderna del simbolismo, dando lugar -antes que Valery o Eliot- a un discurso poético de calidades plenamente modernas (renovación de la lengua poética, replanteamiento moderno de la poética del poema en prosa, mezcla de verso y prosa, uso del collage, liberación del poema de viejos corsés como la estrofa o el verso regular, apertura a géneros y formas tradicionalmente localizados fuera de las fronteras de lo poético, etc.), en el que la generación del 27 alcanzará los mejores frutos.

### **El género del *Diario de un poeta recién casado***

Desde el título, el nuevo libro de Juan Ramón se ofrece a los lectores como un “diario”. Toda la poesía del moguerense, desde sus primeros escritos, está fuertemente arraigada en la biografía del poeta. Pero ahora, en el *Diario de un poeta recién casado*, con plena intención se subraya lo que cada poema tiene de vivencia (la mayor parte de los textos se localiza temporal y espacialmente en la “vida” del poeta) y se hace exhibición de que tales vivencias son existencialmente asumidas por “yo” del autor, que existe fuera y al margen del libro. Los poemas que componen el *Diario* no sólo conforman un discurso de naturaleza *realmente* autobiográfica, sino que además

extremen los recursos para hacer evidente que en el mismo “autor” y “personaje” corresponden a una sola identidad.

La naturaleza *diarística* de este libro (muy bien estudiada por Miguel A. Pérez Priego [1981: pp. 101-120] ) impregna la totalidad de su discurso y orienta poderosamente la lectura del poemario, al menos en dos puntos fundamentales: primero, puntual y oportunamente fechados, los poemas le recuerdan al lector, a cada paso de lectura, que las experiencias por ellos referidas tienen su correlato en una vida, que lo que los poemas ponen ante nuestros ojos —ante los ojos de los lectores— es una vida real, contada día a día; y segundo, esa porción de vida cotidiana que los poemas ofrecen a nuestra contemplación está marcada por la inmediatez, ya que el momento de la escritura y el de la vivencia, si no se confunden totalmente, se hallan muy próximos.

Ambas cuestiones, marcas irrenunciables del género, son muy importantes en el *Diario*. Ambas inciden en la misma dirección: en la afirmación (o, quizás deberíamos decir mejor, en la confusión) de la experiencia sobre el discurso; o al revés, si se quiere, en la reducción de la temporalidad de la vivencia al presente intemporal del discurso. Ello convenía sobre manera a Juan Ramón, que, sensible a una crítica que con frecuencia había denunciado falta de sinceridad y exceso de literaturización en sus libros, está decidido a apostar fuerte a favor de una poesía “desnuda”. Ya con *Estío* había intentado una “especie de diario lírico” [C, p. 123]. Y es que, por estas fechas, el género diario se le ofrece como cauce privilegiado para lograr la “desnudez” que con tesón lleva años persiguiendo: el género diario hacía imposible cualquier pretensión de ordenar, de estructurar, de construir artificialmente, el discurso, ya que en el diario es la vida misma la que va marcando el ritmo.

Juan Ramón es plenamente consciente de todo esto y, posiblemente, a ello se deba tanto la presentación del libro como “boceto” (en la “Nota” final), como el hecho de que a lo largo de su vida nunca se atreviera a corregir nada de la versión inicialmente publicada. En cierto momento tiene la tentación de, por ejemplo, separar las prosas del *Diario* y reducir este a sólo unos pocos poemas “esenciales”. Por suerte no lo hizo así; y no lo hizo, seguramente, por no atentar contra el logrado matrimonio de discurso y vida que el texto entregado a la imprenta en 1916 lograba ofrecer. La impresión de naturalidad y de espontaneidad que este libro desprende, desde la primera página, debe mucho, sin duda, a la forma de diario en que cuaja su discurso.

El hodiernismo, la exaltación del presente como única perspectiva de la vivencia y a la vez del discurso, se halla entre los principales logros del *Diario*, como

muy bien sabrán apreciar los poetas de la llamada generación del 27 [Rozas: 1981, pp.158-164], y marca en profundidad la renovación verbal, estética y conceptual que el libro juanramoniano ensaya y consigue.

La crítica ha dicho que el *Diario* es “uno de los hitos de mayor importancia histórica de nuestra lírica” [Rozas: 1981, p. 149]. Pues bien, la elección del género como forma de discurso tiene mucho que ver en ello. Pero en este sentido conviene hacer también alguna precisión para no equivocar los términos. La literatura diarística se había puesto de moda en toda Europa con el fin de siglo abriendo la espita a lo confesional y a lo intimista (Sénancour, Amiel, Unamuno). El *Diario* de Juan Ramón, sin embargo, huye desde el principio de esta corriente y extrema los recursos (humor, ironía, voluntad de caricatura, distanciamiento expresionista, etc.) para superar lo confesional. La literatura de diario convierte el mundo exterior en pretexto para la exhibición o, en el mejor de los casos, para el análisis del “yo”, para la profundización en las galerías de la conciencia. Y el libro de Juan Ramón evita cuidadosamente este camino haciendo de su *Diario* un “libro de viaje”. En efecto, si el género diario se afirma desde el título, el prologuillo inicial pone de relieve la importancia semántica del “viaje” en la concepción general del libro; y la división del libro en secciones, que rigurosamente se corresponden con las distintas etapas del viaje, habla de la voluntad del autor de ajustar su “diario” a la estructura genérica del viaje.

El *Diario*, pues, es además un libro de viajes, y ello marca también su discurso, porque permite desplazar el centro de gravedad desde el “yo” hacia la cambiante realidad del mundo exterior, alejando todo riesgo de que su discurso desemboque en lo confesional. Las palabras del poeta, en la prosa que va a modo de prólogo, son muy claras al respecto: en ellas Juan Ramón habla de “ahondar”, para no dejarse deslumbrar por “el afán de necesarias novedades”, pero ahora ese “más hondo” que reclama ya no apunta hacia la propia conciencia, protagonista casi único de sus libros anteriores; ahora ese “más hondo”, que es “más alto siempre”, apunta hacia la realidad exterior, con la esperanza de que “la entraña prima y una del mundo” se le revele en las “islas” de realidad que cada instante consigue alumbrar ante sus ojos.

El “yo” de este *Diario* se nos define desde las palabras liminares como “alma de viajero”. Se equivocan quienes, reclamando la atención sobre el género de este libro, se empeñan en leerlo a la sombra de la tradición intimista del “diario” finisecular, pues nunca los ojos del poeta de Moguer habían estado antes tan predispuestos a mirar hacia fuera, tan deslumbrados por la realidad exterior.

El *Diario* es un “diario”, sin duda, pero el “yo” que emerge de su discurso ya no es una conciencia atormentada, condenada a explorar eternamente los fantasmas que pueblan sus galerías interiores, sino que, por el contrario, es un “yo” que, habiendo descubierto (gracias a Ortega) que es posible “salvarse en las cosas del naufragio de lo íntimo”, está aprendiendo que es en la realidad, en la circunstancia, donde el “yo” se construye como conciencia. El *Diario* es, sin duda, un diario, pero un diario moderno; no un diario finisecular como algunos se empeñan en seguir insinuando. En el *Diario* se rompen las fronteras de los géneros tradicionales y se produce una contaminación de unos géneros sobre otros (poema, aforismo, carta, anuncio publicitario, epitafio, graffiti, retrato...), dando lugar a un discurso extraordinariamente moderno que responde a unos principios constructivos cercanos a los de la pintura o a los de la música. Se desafía la linealidad del discurso, proponiendo en muchos textos la presencia simultánea de fragmentos textuales pertenecientes a categorías textuales no siempre con "certificado" poético.

### **El contenido del *Diario***

Con localizaciones muy precisas, que a veces son acotaciones perfectamente desarrolladas, el discurso poético del *Diario* orienta la lectura de los textos en clave referencial y garantiza que la realidad externa a la que el texto se refiere puede ser casi siempre empíricamente verificada. En ese sentido, el diario de Zenobia nos ofrece un excelente medio de documentación y de información con el que contrastar el texto de Juan Ramón.

En efecto, el “diario” que en paralelo al de Juan Ramón Zenobia va escribiendo por esas mismas fechas (Camprubí: 1986) nos permite documentar la base real, histórica, de la que arrancan muchos de los poemas del *Diario de un poeta recién casado*. Prácticamente todos los días que dura el viaje (del 17 de enero al primero de julio) cuentan con una o con varias transcripciones poéticas, de modo que las vivencias del poeta y la realidad que sirve de escenario a tales vivencias van configurando la fuente principal de los materiales a los que el libro da forma.

Por primera vez, en vez de perderse en la exploración de los materiales de la memoria, es el presente (“El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es sólo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de



cada mañana una visión de esperanza”, dice la traducción del sánscrito que Juan Ramón coloca en el pórtico del libro), y no el recuerdo, el que nutre la poesía juanramoniana, empeñada en descubrir los matices de la realidad que permiten descubrir lo eterno tras los cambios de la temporalidad; es el presente, y no el recuerdo, el que nutre su poesía, embarcada ahora en la aventura de registrar aquellos instantes en los que la “realidad invisible” emerge tras la niebla que forman las apariencias. La memoria no tiene fuerza para salvar estos instantes de la derrota del tiempo, sino que es caudal de instantes muertos (*Diario* 24). Sólo la última parte del *Diario*, como refleja el título ("Recuerdos de América del Este escritos en España"), está escrita desde el recuerdo.

Cada una de las secciones tiene, en relación con los contenidos, su propia autonomía y, así, las secciones 2 y 4 prácticamente reducen el discurso poético al diálogo que el poeta ensaya con el mar, en tanto que la sección tercera da cuenta del deslumbramiento que la ciudad de Nueva York le provoca y la sección 5 da testimonio de la transformación que (fruto de la primavera y del amor) se va operando en unos escenarios que (marcados por el invierno y por la ausencia) ya conocíamos desde la sección 1. La lectura del *Diario* varía, ciertamente, según el lector coloque el centro de gravedad de la misma en una u otra sección. Pero, en principio, nadie discutirá (aunque haya gente para todo) que la sección 3, en el centro del poemario, y la sección 6, al final del libro, otorgan un indiscutible protagonismo a la imagen que esa moderna "civitas hominum" que es Nueva York deja en la retina de Juan Ramón.

El *Diario* ofrece una muy sugerente vía de interpretación cuando se lo lee desde las imágenes de esa ciudad del futuro con que Nueva York se le aparece al poeta. Nueva York (sus calles, sus gentes, sus ruidos, sus anuncios luminosos, el metro y los ascensores, las escaleras de incendios que dan a las calles un aire de artificioso decorado, la pequeñez de lo humano cuando se lo observa desde las proporciones urbanas que la moderna arquitectura propicia, el imposible destierro -excepto en los cementerios- de la naturaleza, etc.) transforma poderosamente la mirada del poeta, enseñándole nuevos modos de ver la realidad que son ya, "avant-la-lèttre", plenamente vanguardistas: frente a París, la ciudad modernista por excelencia, Nueva York empieza a ser para el arte europeo la encarnación, en el presente, del futuro.

Ni en el barco, en el viaje de regreso (sección 4), ni en el tren, de vuelta a Madrid (sección 5), las cosas se le aparecen al poeta de la misma manera que lo habían hecho en el viaje de ida (secciones 1 y 2). Ello se debe, sin duda, al hecho de que las circunstancias en el viaje de vuelta han variado, pero se debe también -y sobre todo- a

que, por influencia de Nueva York, se ha operado una profunda transformación en la mirada del poeta. Nueva York ha convertido a Juan Ramón en un niño, "sin historia y sin historias", contribuyendo a "desnudar" su mirada, hasta conseguir que las cosas se le aparezcan libres de cualquier mediación culturalista, limpios de cualquier ropaje literario.

Son muy interesantes, en este sentido, los poemas del *Diario* que cantan el choque entre la realidad y la imaginación. Hasta este momento, cuando imaginación y realidad entran en conflicto, Juan Ramón siempre se había decantado a favor de la imaginación. Ahora, sin embargo, el poeta ve la fantasía como una traición de la realidad... La oposición entre la realidad y la fantasía es uno de los pilares del gran debate estético que Juan Ramón se está planteando a la vez que escribe el *Diario*, debate a cuya luz hay que entender muchos poemas que incorporan a su discurso una crítica de la propia creación. En el poema titulado "Menos" (*Diario* XXXIX), Juan Ramón todavía apuesta por el mar de la "imaginación"; pero en *Diario* CLXVI su apuesta se ha inclinado definitivamente a favor del mar de la realidad, y el poeta ya ha tomado definitiva posición frente al mar de la fantasía.

Un poema del *Diario* ejemplifica muy bien lo que quiero decir. Me refiero al titulado "Llegada ideal" (*Diario*, LIV), que tiene por tema la relación vida-arte. Es muy interesante en este poema percibir cómo la visión de la realidad es suplantada por sucesivas y variadas imágenes artísticas (una pintura de Turner, una estrofa de una "canción levantada de un sueño", el "segundo cuarteto de un puro soneto marino", una novela, una estampa, etc.). El poema (más allá de la "llegada" anecdótica y realista que lo provoca) da cuenta de una experiencia que a los modernistas interesó profundamente: la que se deriva de la sensación de venir a la realidad desde las playas de otra dimensión, que en este caso es la del arte ("¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa? ¿Llegamos?"). En el *Diario* aprenderá Juan Ramón que es preciso recuperar una mirada virgen, una mirada adánica, que acierte a ver la verdadera realidad tras las imágenes mediatizadoras con que la cultura ha ido invistiendo las cosas, a lo largo de la historia.

Así es como surge, en el poema titulado "Fililí" (*Diario* LXVII), la imagen de la tarde (o, mejor, del cielo de la tarde) como una "inmensa media naranja", imagen desrealizadora que rima con otras muchas de idéntico tenor en este mismo libro. Juan Ramón traduce la extrañeza que le produce Estados Unidos (paisaje, clima, costumbres, lengua) en visiones de la realidad que se nombran mediante sorprendentes imágenes de

lo cotidiano: ahora la tarde se reduce a una media naranja, de la misma manera que en otros casos la luna se reduce a un anuncio de la luna (*Diario CXI*), o el sol se reduce a la “yema sorprendente” de un gran huevo fresco que se ha roto en mitad del cielo (*Diario CLXXXI*). Y los ejemplos podrían multiplicarse: en otros casos, la luna y las estrellas son vistas, respectivamente, como "un pedazo" de pan o de queso "mal partido por las manos de un criado negro" y como "postres helados de la cena" (*Diario, CXLII*).

De esta mirada nueva emerge una visión de la realidad también nueva: son muchos los poemas en los que la realidad invisible está a punto de romper el velo de las apariencias sensoriales, a punto de cobrar vida... Eso es lo que este mismo poema, “Fililí”, intenta recoger en una escena, en la que llama la atención, sobre todo, la acumulación de imágenes para dar cuenta de la percepción de una realidad latente, como dormida, que anida en el paisaje, que da la impresión de estar a punto de brotar, de despertar, y que (como ocurre con el botón que pronto será flor) se presume mejor que la realidad que ahora se abre ante los ojos del poeta. La referencia en el poema a Aldrich (a quien Juan Ramón menciona varias veces en *El modernismo. Notas de un curso*) no parece un homenaje, sino más bien una crítica que sitúa al escritor americano entre los que están completamente ciegos ante esa realidad latente que él sí sabe presentir.

El sueño es la vía que da acceso a ese otro nivel de realidad al que los sentidos no alcanzan. El poema titulado “La Mancha”, en la sección 1 del *Diario*, remite claramente a esta experiencia: el texto acota un momento del amanecer coincidente con el despertar del poeta. En un primer nivel de lectura, se refiere cómo el amanecer trae luz y formas sobre las cosas sacándolas de la niebla, pero al contrario de lo esperable, con ello, la realidad se empobrece; era mucho más rica en el sueño. El sueño y la vigilia se definen en el poema como escenario de dos dimensiones diferentes de la realidad: en el primero las cosas tienen unos valores y tamaños que se transforman (se limitan) en el segundo.

En este interés de Juan Ramón por los mecanismos y por los materiales del sueño, nuestro poeta se está anticipando a ciertos postulados del surrealismo. Nunca antes la poesía moderna se había interesado por el sueño, como material poético, tanto como ahora se interesa el autor del *Diario*. En este sentido merece la pena recordar un poema como el titulado “De Boston a Nueva York” (*Diario LXIX*), poema que se construye mediante la sucesión —a la manera de los fotogramas de un film— de

estampas, en una secuencia que viene determinada tanto por el movimiento del tren (que cambia el paisaje motivo de la estampa), como por el transcurrir del tiempo (que cambia la luz y los efectos de la luz sobre el paisaje). El poema refiere el viaje del poeta, en estado de duermevela, desde Boston a Nueva York, y la sucesión de estampas imita la incoherente secuenciación de los sueños, sin embargo lo llamativo en este poema es que los materiales con los que se construye la secuencia no proceden del sueño, sino de los momentos de recuperación de la conciencia en ese duermevela del que sale el poeta no sabiendo dónde está realmente, si en Cádiz, Sevilla, etc. Por eso este poema precisa del que le sigue en el libro con el título “Sueño en el tren... no, en el lecho” (*Diario* LXX). Éste remite al mismo viaje en tren desde Boston hasta Nueva York. Pero, si el anterior recogía tan sólo los fragmentos de conciencia despierta que el sueño iba interrumpiendo, este se centra en la reconstrucción orgánica del sueño correspondiente al mencionado duermevela. Hay ya en estos textos –y en muchos otros de este momento que podrían citarse en la misma dirección- una preocupación, surrealista "avant la lettre", por los materiales del subconsciente, de esa "vida que no está bajo la luz y el poder de la conciencia". Pero lo que ahora me interesa reseñar es el hecho de que, como demuestra el poema “Orillas del sueño” (*Diario*, LXXVI), sea la misma realidad urbana, que ya de por sí es surreal, la que se le presenta al poeta como un sueño "desde la orilla"; una orilla a la que vendrá el poeta, en el poema titulado “Cementerio”, a escuchar los sueños de los muertos, porque “los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta” (*Diario*, LXXXII).

Quizás, las varias dimensiones de la realidad constituyan el tema más importante del *Diario*, pero muchos otros temas secundarios vertebran la secuencialidad de los poemas. Entre otros, es muy importante la presencia en el libro juanramoniano del tema del amor. La historia de amor humano (diversificada en episodios de todo tipo: enfados, reconciliaciones, reproches, remordimientos, etc.) recorre la totalidad del libro (*Diario* CXLVI, CXLIX, CLV, etc.). El amor produce el milagro de convertir el alma en conciencia (primera aparición de este concepto con el mismo significado que tendrá en la poesía última juanramoniana) y la carne en corazón. Si el destino de yo, de cualquier yo, es convertirse en conciencia, el amor es la fuerza que provoca la metamorfosis (*Diario* IX). Revelador resulta, en este sentido, el poema que comienza “Te deshojé como una rosa...” (*Diario* LVII), texto que admite, por

supuesto, una lectura erótica, pero también una lectura metafísica, que tiene que ver con esa pasión del poeta por buscar, más allá de la realidad, el alma de las cosas. La identificación de la amada con la rosa potencia el simbolismo que convierte lo erótico en metafísico. Pero, además, el amor es la fuerza que impregna la totalidad del universo, que fecunda la realidad y que la prepara para hacer posible la revelación de la “igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin”.

Otro gran tema del *Diario* es el de la “identidad”, en tanto en cuanto entidad constituida por varios y distintos “yo” que se suceden en el tiempo o que sirven a la expresión de una conciencia fragmentada (*Diario*, VI, XIII). El mar –con su fluencia permanente, con su eterno cambio, etc.– será, a lo largo de todo el libro, la imagen en la que la conciencia vendrá a reconocerse, generando una rica y variada gama de metáforas (*Diario*, XXVI).

No está tampoco ausente del *Diario* la crítica. Son varios los poemas que expresan la queja porque la poesía se “cae sin abrir” -es decir, “se muere sin nacer”- por culpa de unos “justos” (*Diario* XXV), que en el poema titulado “Venus” podemos identificar con el fraile y la Trasatlántica (*Diario*, XXXI). Con frecuencia, en estos casos, para la crítica, Juan Ramón recurre a la exageración expresionista y a la caricatura. Su crítica va dirigida casi siempre contra el snobismo, el mal gusto, el materialismo, la uniformidad gregaria... de la mercantilizada sociedad americana (*Diario*, CCXXI). Pero es la religión el objetivo preferido de las caricaturas juanramonianas de este libro (*Diario*, LXXX y CCXL, por ejemplo). Para Juan Ramón, la religión siempre fue una mentira, aceptable como ayuda para aquellos que no eran capaces de construirse su propia conciencia moral, pero la religión debería abandonarse al crecer el yo como conciencia, de ahí la lograda imagen de la iglesia como un juguete incapaz ya de servir al hombre maduro, que da origen el poema “Iglesias” (*Diario*, LXXX): en la imagen que ofrecen las iglesias americanas se critica a la religión, a la vez, por su falsedad, por el mal gusto de su arquitectura monstruosa y "catalanista" y, finalmente, por el mercantilismo anejo a ella. Las iglesias contribuyen a convertir a Nueva York en un inmenso escaparate. Sobre la imagen arquitectónica de las iglesias norteamericanas Juan Ramón inicia una degradación progresiva que las convierte en "monstruos", primero, y en “juguetes”, luego.

Y, si el *Diario* ofrece una gran variedad de contenidos cuando se lo contempla desde el punto de vista de los temas, la variedad no es menos cuando atendemos a las formas de discurso que lo integran: monólogo interior, descripción impresionista o

expresionista de la realidad, transcripción de sueños o de conversaciones reales, aforismos, epitafios, anuncios, acotaciones, citas literarias, diversas formas de “collage”... hacen del *Diario* un libro cuyo discurso resulta extraordinariamente rico y de una gran complejidad; complejidad que en modo alguno se puede disociar de ese descubrimiento de la realidad que celebran la totalidad de los poemas del libro. Nunca antes un libro juanramoniano había estado tan decididamente –y tan directamente– abierto a la realidad social e histórica. En el *Diario*, sin embargo, la realidad se cuelga por doquier (la muerte de Darío, la de Granados, los horrores de la Guerra Mundial, la miseria y pobreza de algunas gentes de Nueva York) e invade el texto haciéndolo estallar en modulaciones a las que, hasta entonces, dudosamente se les concedía crédito poético.

### **La estructura del *Diario***

Pero sería un error reducir el *Diario* a lo meramente documental. A pesar de la inmediatez de la escritura, a pesar de su atención a la realidad social e histórica del momento, y a pesar de que (como reflejan bien los originales autógrafos que se conservan) el poeta no corrige apenas las notas que va tomando en su cuaderno, una clara voluntad artística se impone a los materiales directamente derivados de la experiencia.

No podía ser de otro modo. Muchas de las notas tomadas durante el viaje no pasan luego al libro, de modo que la selección se impone sobre la creación, y esto debería ser suficiente para llamar la atención sobre lo mucho que este libro debe a la elaboración literaria. Ser consciente de ello nos va a permitir descubrir que, además de selección, el poeta ha intentado (y, sin duda, ha conseguido) ordenar y organizar los materiales de su obra en una estructura cargada de significado y de intención.

La proximidad de la experiencia y de la escritura, así como la proximidad de la escritura y la publicación, sin tiempo apenas para corregir nada, pueden resultar engañosas. En primer lugar, sobre el aparentemente libre fluir de la escritura del género “diario” se impone la estructura del género “viaje” con una serie de etapas que reflejan, desde el principio, una clara voluntad de simetría. En efecto: las cinco primeras partes del *Diario* se organizan de modo que las secciones 1 y 5 dan cuenta del viaje (ida y vuelta) por tierra, desde Madrid a Cádiz; las secciones 2 y 4 recogen las notas del viaje (también ida y vuelta, respectivamente) por mar; finalmente, la sección 3 da cabida a

las anotaciones correspondientes a la estancia en "América del Este". Las cinco secciones, a su vez, se oponen a la sección sexta, única escrita desde el recuerdo.

Pero hay mucho más. Un análisis detenido del *Diario* permite observar que, además de la cronología, existen otros principios de organización interna de los materiales, hasta el punto de que se puede afirmar que este libro es un libro fuertemente estructurado. Veamos, como ejemplo concreto, lo que ocurre en el poema de la sección 2 titulado "Nocturno" (*Diario XXXV*): este poema "dialoga" —y el lector debe ser consciente de ello (las imágenes de los trenes, los olivares, la tierra como madre... remiten a poemas precedentes de la sección primera) — con otros poemas del *Diario* como son el V, el XIII, el XXI y el XXVII, etc., siendo tal diálogo el que transforma lo que, de otro modo serían metáforas ocasionales, en símbolos que se entrelazan de poema a poema, formando un tejido simbolista que abarca la totalidad del poemario. El poeta ha tenido cuidado en desarrollar ciertas recurrencias que asocian unos poemas con otros y que hacen de la totalidad del libro una rica y bien trabada red de simetrías, de oposiciones y de convergencias.

Así, muchos poemas de la sección 5 remiten a textos de la sección 1: véase en esta sección, por ejemplo, un texto como el que comienza "¡QUÉ bien le viene al corazón..." (*Diario CCIX*), donde Juan Ramón tiene cuidado en subrayar ciertos motivos que no cumplen otra función que la de hacer evidente el arco de correspondencias que conecta esta parte con la que abre el libro, imponiéndole al lector la necesidad de leer la imagen del nido (v.2), en relación con el poema "Moguer", en la primera sección (*Diario, XIII*).

Muy especialmente Juan Ramón está empeñado en destacar la trabada relación de las secciones 2 y 4. En ambas, el mar (interlocutor casi único del poeta) es motivo recurrente en la totalidad de los poemas; y, en ambas, el mar nutre al poeta de metáforas y símbolos que éste convierte en imagen de la inasible, cambiante e inestable realidad, a la vez que en emblema de los mecanismos y vaivenes de la propia conciencia. Dentro de cada una de las dos secciones mencionadas, es muy frecuente la alternancia entre ciertos momentos de iluminación, en que parece que el mar busca al poeta para comunicarse con él (*Diario, XLI*), y otros de sequedad, en que parece que el mar le da la espalda y, de ser un animal ansioso de comunicación, se cosifica y enmudece (*Diario, XXX, XXXVII*). Esto ocurre en la sección segunda, como acabamos de ver, pero la misma alternancia se repite en la sección 4 del *Diario*. También allí los momentos de comunicación con el mar y de revelación (por ejemplo,

*Diario* CLIX, CLX, y CLXI) suceden a otros momentos, en los que todo se torna opaco y el mar se le aparece al poeta, casi animalizado, en la figura de un loco, idiota, de enormes proporciones (*Diario*, CLXIII). Sobre esta alternancia que comentamos se va construyendo la aventura epistemológica que tiene al mar por escenario y que refiere el *Diario*. Juan Ramón, consciente de la importancia del mar (y por tanto, de la importancia de las secciones 2 y 4 del libro) en esa aventura, cambia en un momento de su vida el título general del libro, que pasa a llamarse *Diario de poeta y mar*, relegando a segundo término la historia amorosa que el título de la primera edición (*Diario de un poeta recién casado*) destacaba.

En las seis secciones que conforman el *Diario* se multiplican los motivos cuya lectura e interpretación desborda los límites del poema concreto, reclamando una lectura del libro como conjunto. Un buen ejemplo de ello, lo ofrece el texto titulado "Amanecer" (*Diario*, XVI). Compárese lo que dice este poema con el titulado "La Mancha" (*Diario*, V): en ambos el amanecer es, a la vez, salir del sueño y volver a nacer. Ahora la aurora da a luz al poeta. En "La Mancha", el poeta era un "recién nacido". En ambos textos la idea del despertar se vincula a la confusión de límites entre vigilia y sueño, entre día y noche; en ambos, el poeta -a diferencia de lo que ocurrirá cuando el libro avance- se refugia en el sueño y, en él, se defiende de la realidad. En "Amanecer", además, detrás del texto literario anima la experiencia (¿traumática?) de la salida de Moguer y contrasta con el poema "Moguer" (*Diario*, XIII), donde la experiencia referida tiene que ver con el regreso placentero al nido. El *Diario*, pues, pone en pie un discurso con una red de relaciones textuales tan compleja que convierte la lectura lineal de los textos en un error o, al menos, en una peligrosa simplificación. El poema "Despedida sin adiós" (*Diario* CLVI) precisa para su comprensión de "Víspera" (*Diario* CLIII). Un texto como el titulado "Cielo" (*Diario* XXVIII) no significa lo mismo si lo separamos de la serie de poemas que, a lo largo del libro, llevan el mismo título (*Diario* XXXIV, XXXVI, XLIII, etc), de la misma manera que la serie de "cementeros" americanos que aparecen en la sección tercera del *Diario* (LXXXII, XCIV, CXXVIII, CXL) hay que verla en relación con el cementerio moguerño que Juan Ramón visita inmediatamente antes de ponerse en viaje (*Diario* XIII). A veces, las conexiones entre los poemas sirven para marcar un cierto ritmo en la secuencia textual. Eso ocurre, por ejemplo, con la serie que conforman los poemas que van del que comienza "Hoy eres tú, mar de retorno..." hasta el titulado "Nocturno" (*Diario*, CLXVIII.-CLXXII), en secuencia que ofrece una estudiada alternancia



(grande, pequeño; positivo, negativo, etc.), desde la que parece sugerirse el mismo ir y venir de las olas del mar, verdadero interlocutor del poeta.

Son muchos los ejemplos que podrían aducirse en la misma dirección. Así, la "noche" a la que hace referencia el verso sexto del poema XI del *Diario* ("Primer almendro en flor...") es la misma noche cuyo amanecer protagoniza el poema titulado "Mancha" (*Diario* V), por lo que se impone una lectura conjunta de ambas experiencias; el motivo del "anillo" de boda se repite en varios textos (*Diario*, III, XVII, etc.) y lo mismo ocurre con el del "niño" (véase, por ejemplo, *Diario* VI, XXVII, LII, CLXXXVIII, CCXIV, etc.). El presentimiento de la "primavera", que es el motivo central del poema "Physical culture" (*Diario* LXII), se convertirá en uno de los ejes semánticos fundamentales de esta tercera parte del *Diario*.

Los poemas en el *Diario* tienden, como vamos viendo, a agruparse en series. Este es un recurso que Juan Ramón emplea en este libro vinculado, con frecuencia, a otro: el jalonamiento de tales series por poemas que cumplen la función de recolectar - casi a modo de sumario- motivos aparecidos en textos anteriores. Eso ocurre, por ejemplo, en "¡Viva la Primavera!" (*Diario* CXVI): las escaleras de incendios, los buques, la nieve sucia, los anuncios, las campanas de las iglesias..., motivos recurrentes de la parte tercera del libro, son ahora convocados para construir la descripción de un amanecer como el triunfo definitivo de la primavera, en su lucha, contra todos los obstáculos que la ciudad ha levantado ("el trust "Humo, sombra, barro, and C.º") contra ella. Este nacimiento de la primavera en medio del mar recuerda, por otra parte, el nacimiento de Venus, que el poeta presentía ya en el barco, en el viaje de ida (*Diario*, XXXI), pero ahora Juan Ramón prefiere ver la realidad, antes que bajo el prisma del arte (como ocurría allí), bajo el prisma de la modernidad y hace de Venus-Primavera una moderna nadadora, primero, y, luego, una animadora en el desfile final con el que la ciudad la recibe. De este modo, mediante el contraste suscitado por el texto, Juan Ramón extiende el diálogo textual haciendo que ahora sean las secciones, y no sólo los poemas, los que se compliquen en la red de discursos que es el *Diario*.

Ricardo Gullón, al preparar su edición del *Diario de un poeta recién casado*, insistía en la naturaleza fragmentaria del discurso poético de este libro: "cada poema... es un instante de iluminación, una experiencia, creada y no vivida, y su fragmentación no se debe tan sólo a lo momentáneo de la intuición, sino al convencimiento de que únicamente captando lo huidizo y disperso, lo con dificultad aprensible, podía lograr el Yo la percepción integrada de sí mismo" [DPR [1982]: p. 17]. Y Ricardo Gullón tenía

razón también en este punto: el discurso del *Diario* ofrece una apariencia externa de fragmentación y ello tiene que ver con una imagen del "yo", sujeto de la enunciación, que es plenamente moderna, que ha dejado de ser euclidiana y que se define mejor en la yuxtaposición de planos y de perspectivas que en la visión convencionalmente "realista" de la literatura decimonónica. Pero, además, la naturaleza fragmentaria de este libro hay que verla en relación de complementariedad con la también demostrada voluntad de ajustar el texto a una compleja red de relaciones semánticas, y ello tiene que ver sobre todo con la creación de un novísimo discurso poético en relación con el cual la lectura lineal de los textos empieza a resultar una peligrosa simplificación.

### **“Una metafísica que participa de estética”: una clave de lectura.**

Juan Ramón sintió siempre especial predilección por el *Diario* como, con toda claridad, refleja la siguiente confesión a Ricardo Gullón, en un momento en el que ya habían aparecido títulos tan importantes como *Espacio*, *La estación total*, o *Animal de fondo*:

Lo creo [al *Diario*] mi mejor libro. No se pone viejo... Es un libro de descubrimientos, aparte de que desde él haya variado el movimiento del verso, la sintaxis poética. Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española. Tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe” [Gullón: 1958, pp. 92-93].

Quiero destacar, por parecerme muy oportunos, dos puntos de la manifestación juanramoniana: primero, la afirmación de que “con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española” y, segundo, la precisión de que tal simbolismo se caracteriza por tener “una metafísica que participa de estética”.

Como veremos enseguida y como también apunta la cita de Juan Ramón que acabamos de traer a la memoria, el *Diario* es un libro extraordinariamente moderno en su concepción y, sobre todo, en su lenguaje. Además, es un libro de anticipaciones en el que es posible percibir ya –sobre todo en la preocupación por la palabra como fundamento de la realidad, en el uso de la imagen y en el interés por los mecanismos del sueño— el anuncio feliz de la vanguardia. Sin embargo no es en clave vanguardista –aunque se pueda leer así, como demuestra en magistral trabajo Juan Manuel Rozas [1981]- en la que la lectura de este libro rinde los mejores frutos. El *Diario* no sólo es

un libro simbolista, es el libro –como afirma Juan Ramón- que inaugura en lengua española el “simbolismo moderno”.

Una vez más, Juan Ramón es certero en su juicio y, al apuntar en la dirección de eso que él llama “simbolismo moderno”, nos ha dejado una excelente pista de lectura. Sin embargo, la crítica que no acertó a precisar (si hacemos excepción de algunos contemporáneos del poeta, como Bastera o como Ortega) en que habría de traducirse la modernidad simbolista del *Diario*, tampoco ha acertado luego en la lectura del libro juanramoniano.

En las lecturas que para este libro se han propuesto ha prevalecido -más de lo que sería de desear- el error de quienes, reclamando la atención sobre el género de diario, se empeñan en leer el libro a la sombra de la tradición intimista finisecular. Tales lectores proponen que leamos el *Diario* como expresión de una crisis psicológica... Para ellos el tema central del libro no es otro que el “dilema de la personalidad” que, para colmo, se atribuye al autor y no al personaje. Así lo afirma, en la última edición del libro juanramoniano, el editor que escribe: “Este es, pues, el conflicto íntimo esencial del *Diario de un poeta recién casado*: la lucha entre el apego del niño a la tierra y el cielo de su temprana existencia y el impulso hacia el amor, la madurez del adulto y la liberación del pasado” [Predmore: 1998, p. 45]. Si el problema central del *Diario*, como el mismo editor afirma en otro lugar, no es otro que el “dilema del niño” que se halla en conflicto entre “la madre, el nido, y el amor” [ibidem, p. 73], el *Diario* quizás, en este momento, ocupara un lugar en los tratados de psicología, pero nunca lo buscaríamos en las historias de la literatura. Leer el *Diario* en esta clave es empobrecerlo; es renunciar a la casi totalidad de propuestas innovadoras que el poemario encierra; es olvidar que el *Diario* “tiene una metafísica que participa de estética”.

Juan Ramón lo afirma una y otra vez: el *Diario* es un libro metafísico... no un libro psicológico<sup>1</sup>. Si el libro fuese la expresión de una crisis psicológica, como pretenden algunos, ningún planteamiento estético le podría ofrecer más posibilidades que el viejo

---

<sup>1</sup> Respecto a la anotación juanramoniana de “enigma”, que aparece en este y en otros varios textos más del *Diario* (XXV, XXIX, CVIII, CXVIII, CXXVI, CXXXI, CXXXIX, CLXXXVI), conviene hacer una advertencia: M. Predmore interpreta esta anotación desde el ánimo del poeta por marcar aquellos textos en los que se ofrece de forma más intensa el “conflicto [psicológico] entre la niñez y la madurez” que da sentido a la totalidad del libro. Se trata de un error grave: “Enigma” es el nombre de un libro de poesía en el que Juan Ramón trabajaba, hacia 1931, para recoger en él “todas las poesías de tipo algo enigmático que hay en mi obra” [GUERRERO RUIZ: 1996, I, 254]. Remite, por lo tanto, a un título y no califica nada.

simbolismo tan experimentado y tan explotado en todos los libros del poeta, desde *Rimas* hasta los *Sonetos espirituales*. Pero en este libro los resortes psicológicos no tienen un papel importante que representar. Son los planteamientos metafísicos del mismo los que convierten su simbolismo en algo verdaderamente moderno.

En efecto, en el *Diario* la palabra está, en su totalidad, al servicio de una aventura metafísica que tiene que ver con la voluntad de conocimiento. Desde Kant había quedado claro que la “cosa en sí” era inalcanzable; que nuestro conocimiento de la realidad, como Schopenhauer había matizado, no tiene nada que ver con las cosas, sino con la representación de éstas en el escenario de la conciencia. El impresionismo modernista se nutre de tal convicción. Toda la poesía juanramoniana, hasta el *Diario* (con la excepción quizás del *Estío*), no respondía a otra cosa que al intento de representar las huellas que, en forma de sensaciones, las cosas iban dejando en la conciencia. Siempre, en la primera poesía de Juan Ramón, las cosas son percibidas a través del filtro que forman –por ejemplo- las lágrimas...

No ocurre así a partir del *Diario*. En este libro, la realidad fenoménica tiene gran importancia en sí misma, porque el poeta sabe que, desde su limitación apariencial, los fenómenos hablan de otra realidad trascendente, oculta, a la que la poesía puede servir de vehículo. En esta clave hay que leer la totalidad de la escritura simbolista, que concibe la poesía como una forma de conocimiento no racional que abre vías de acceso a una “transrealidad” desde la cual es posible observar cómo las cosas de la realidad fenoménica tienen valor de símbolo y cifra (*Diario CLXX*); una “transrealidad” desde la cual es posible comprobar cómo las cosas son una especie de sintagmas que conforman el sagrado idioma en que se expresa la realidad absoluta. Para los simbolistas, el universo todo se convierte en un libro de símbolos, cuando un poeta se atreve a mirar más allá de su materialidad.

Pero Juan Ramón, en el *Diario*, sin dejar de ser simbolista, da un paso más allá, inaugurando una forma moderna de simbolismo que alcanzará sus mejores logros entre los poetas de la llamada generación del 27. En el *Diario*, Juan Ramón descubre que la poesía no es, sólo, una forma de conocimiento con capacidad para iluminar territorios – los de esa “transrealidad” de la que hablan Juan Ramón o Salinas- a los que la razón no tiene acceso; la poesía, además, tiene el poder de crear esa realidad otra de la que hablan las cosas cuando aprendemos a mirarlas como símbolos. La poesía no se agota en una dimensión epistemológica; la poesía posee también una dimensión ontológica.

Así entendido, el *Diario* es un viaje hacia el amor, pero es también un viaje hacia el conocimiento. El primer poema de la tercera parte (*Diario*, LVII), tras el encuentro con Zenobia, ilustra muy bien los dos niveles de significación que el libro juanramoniano potencia. Admite, por supuesto, una lectura erótica, pero una aventura erótica detrás de la cual anima una experiencia metafísica, que tiene que ver con esa pasión del poeta por buscar, más allá de la realidad, el alma de las cosas. La identificación de la amada con la rosa potencia el simbolismo que convierte lo erótico en metafísico y hace del *Diario* un libro de viaje que conduce al descubrimiento de que la verdadera realidad es fruto de una mirada y de una palabra que la crean; esto es, un libro de viaje que conduce al descubrimiento de que la verdadera creación es fruto de la poesía y labor del poeta.

Otro poema del *Diario* resulta especialmente interesante para ver cómo Juan Ramón formula esta idea. El poema, que pertenece a la sección segunda del libro, se titula “Soledad”:

EN ti estás todo, mar, y sin embargo,  
¡qué sin ti estás, qué solo,  
qué lejos, siempre, de ti mismo!

Abierto en mil heridas, cada instante,  
cual mi frente,  
tus olas van, como mis pensamientos,  
y vienen, van y vienen,  
besándose, apartándose,  
en un eterno conocerse,  
mar, y desconocerse.

Eres tú, y no lo sabes,  
tu corazón te late y no lo siente...  
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo! (*Diario*, XXIX)

Aquí el mar ya no es “sólo agua”, como ocurría en otros poemas precedentes (*Diario*, XXVI y XXVII). Ahora, el mar está animado, tiene vida, aunque su manera de existir esté limitada, pues consiste en “ser” sin saber que se es. Juan Ramón, en este

poema, hace del mar un símbolo del mundo interior del poeta: sus olas van y vienen como los pensamientos en la frente del poeta (vv. 6 y 7). Pero, luego, da un salto importantísimo, de cara al moderno simbolismo que este libro inaugura. Sólo desde este moderno simbolismo se entiende correctamente el cierre del poema: la soledad plena es sólo la de aquellos seres que, aun existiendo, no logran configurarse como conciencia o no logran ser en una conciencia.

La primera de las experiencias celebradas por el *Diario* es la del poeta ayudándole a la realidad a existir como conciencia. En la sección segunda, el poema titulado “El mar” resulta ser un excelente complemento de la tesis apuntada en “Soledad”:

PARECE, mar, que luchas  
-¡oh desorden sin fin, hervor incesante!-  
por encontrarte o porque yo te encuentre.  
¡Qué inmenso demostrarte,  
en tu desnudez sola  
-sin compañera... o sin compañero  
según te diga el mar o la mar-, creando  
el espectáculo completo  
de nuestro mundo de hoy!  
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! (*Diario*, XLI)

La realidad, de la que el mar es imagen (vv. 7-9), en un permanente alumbramiento, está luchando por hacerse real, por encontrar su forma..., por convertirse en conciencia. De alguna manera, en el *Diario* Juan Ramón aprenderá algo que va a ser una constante en el sustrato metafísico de su poética última: 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").

En la base de esta tesis se hallan dos ejes importantes del pensamiento del momento: Ortega y Unamuno. Para Ortega (“Adán en el paraíso”), las cosas son creación del hombre; no existen hasta que, el sexto día de la creación, el hombre no las crea con su mirada y con su palabra. Para Unamuno, el fin de la existencia es crearse uno a sí mismo como conciencia. El corazón late pero no es capaz de sentir su latido, no es capaz de desdoblarse en conciencia, necesita otra conciencia externa que lo cree. Pero, a la vez, esta conciencia, se va construyendo a sí misma al ir dando nombre —al ir haciendo consciente— a la realidad. El *Diario* de Juan Ramón intentará fundir ambos procesos y en este intento, el mar será, a la vez, un desdoblamiento del yo y un símbolo de la realidad exterior. En el “mar” juanramoniano del *Diario* está ya todo Guillén; al menos está el Guillén que Gil de Biedma descubre en *Cántico*: “Las cosas son definitorias: sitúan al hombre, y el hombre al situarse se entraña, toma posesión de sí mismo: gracias a que sabe qué hace y donde está sabe quién es. La realidad nos inventa gracias a las cosas... El mundo es inteligible gracias al hombre. El hombre va a su alma por las cosas, pero va a las cosas por los nombres —...—, mejor dicho: ve las cosas a través de sus nombres”.

Sobre la idea de que el mundo secreto del alma (que la carne vela) es un mundo que se está haciendo, que hay que ir creando a partir de la sustancia que la vida proporciona (*Diario*, XCV), Juan Ramón levantará el monumental edificio del concepto de conciencia sucesiva, sobre el que se construye toda la poesía de su última época.

Con el *Diario* se inaugura una nueva forma de mirar (y de ver) la realidad. Las páginas de *Rimas* estaban llenas de "visiones", de "quimeras", de "espectros"..., cosa no nueva en nuestra poesía, pero importante dentro de la trayectoria poética de Juan Ramón, que por este camino llegará un poco más tarde a la creación de un mundo auténticamente visionario. El idealismo que está en la base de todo subjetivismo suplanta -si empleamos una terminología que Schopenhauer había canonizado- la presencia del mundo por su representación. En el idealismo postkantiano, tan operativo en la literatura española del fin de siglo, se afirma "que a la conciencia sólo le son dados sus estados subjetivos o ideas. En tal caso, los objetos sólo tienen realidad en cuanto son ideados por el sujeto individual o abstracto". La realidad, así, acaba siendo suplantada por la idea y el mundo se espectraliza. El nietzscheano "baile de las máscaras", que tan acertadamente refleja el poema "Fantasía de una nota de abril", de Antonio Machado, reemplaza a la vida real. Las consecuencias, ya las conocemos:

"Cuando el hombre se queda o cree quedarse solo, sin otra realidad, distinta de sus ideas, que le limite crudamente, pierde -diagnostica Ortega en "Historia como sistema" [OC, VI, 47-48]- la sensación de su propia realidad, se vuelve ante sí mismo entidad imaginaria, espectral, fantasmagórica".

Sin embargo, en el *Diario* (ya en *Sonetos espirituales* y en *Estío*, hay atisbos de ello) se percibe la voluntad de escapar de la atrofia subjetivista. El morbo subjetivista, según el propio Ortega prescribía, contaba con una terapia muy precisa: volcarse sobre las cosas. "Nuestro ser -había escrito el profesor de metafísica- consiste por lo pronto en tener que estar en la circunstancia. De ahí que la ocupación con nuestro ser, el hacernos cuestión de él, lleva consigo el hacernos cuestión de lo que nos rodea y envuelve" [Ortega: 1981, p. 122]. Ser es gozosa apertura a la circunstancia, es emocionada y frenética apertura a las cosas, pero tal apertura, por sí misma, no es suficiente, pues "el ser carece de sentido fuera de su mutualidad con el conocer; y..., por tanto, tiene también que someterse a las condiciones de éste. La correlación es estricta; ambos términos viven el uno del otro sin primicia alguna. Ciertamente; porque hay ser hay conocimiento. Pero la viceversa es también forzosa: porque hay conocer hay ser" [Ortega: 1981, p. 209]. No basta el goce sensitivo de la realidad; la realidad no se nos ofrece en plenitud -es una de las grandes experiencias relatadas en el *Diario*- hasta que no es capaz de "elevarse hasta su nombre". El poema, antes que otra cosa, da vida a la conquista epistemológica de una mirada creadora y de una palabra fundante.

En efecto, esta, y no ninguna otra de carácter psicológico, es la aventura que canta el *Diario* juanramoniano: la pugna de la realidad por revelarse en toda su plenitud, y la pugna del yo por hacer inteligible esa revelación nombrándola. Y en tal pugna, ambas realidades, el yo y las cosas, son imprescindibles:

¡Muera mi fantasía!

Tocar, gustar, oler,  
oír, ver... esclarecer  
tu verdad con la mía;  
pues que tú me has dejado,  
con tu oculto fluir,  
para tu sonreír  
como un iluminado. (*Diario*, CLI)



La realidad se ha elevado hasta su nombre, como en tantos otros poemas de este libro, y ha desplazado a todas aquellas informaciones anteriores, a toda literatura anterior a la mirada: frente al mar grande de la imaginación (*Diario*, XXXIX), se impone ahora el mar desnudo (*Diario*, CLIX). En palabras de Ortega, que resultan un extraordinario colofón al viaje del *Diario*, "el mundo exterior no existe sin mi pensamiento" que lo crea al nombrarlo; pero mi pensamiento y el mundo no se confunden: "el mundo exterior no es mi pensamiento; yo no soy teatro ni mundo -soy frente a ese teatro, soy con el mundo-. Somos el mundo y yo".

Cuando el hombre, renunciando a hacer del mundo una prolongación de su individualidad, de su subjetividad, contempla las cosas como realidades diferentes a su yo, precisa construir un sistema o "panorama" de relaciones, de las cosas entre sí y de las cosas con relación a sí mismo, que hagan inteligible el horizonte de realidad en que su vivir se halla instalado y que, a la vez, lo hagan inteligible a él mismo, como sujeto. Gil de Biedma lo explica así:

Las cosas son definitorias: sitúan al hombre, y el hombre al situarse se entraña, toma posesión de sí mismo: gracias a que sabe qué hace y donde está sabe quién es. La realidad nos inventa gracias a las cosas... El mundo es inteligible gracias al hombre. El hombre va a su alma por las cosas, pero va a las cosas por los nombres -...-, mejor dicho: ve las cosas a través de sus nombres.

Poemas como el titulado "Mar" (*Diario*, CLXI) demuestran que la aventura que canta el *Diario* es una aventura metafísica de naturaleza, a la vez, epistemológica y ontológica: es la aventura que tiene que ver con el conocimiento y con la construcción de la realidad (es la mirada del poeta la que descubre la verdadera realidad, al ver más allá de lo puramente apariencial, y es su palabra la que dando forma a esa realidad escondida la va creando). Pero Juan Ramón, en el *Diario*, descubre también que esa realidad creada revierte sobre el propio poeta creador, lo transforma y lo cambia. En el proceso de conocimiento que canta el *Diario*, el poeta va elevando la realidad hasta su nombre y así la va creando, pero de esa creación se deriva la propia constitución como yo: "El mar sale del mar y me hace claro" (*Diario*, CLXI) . Si el poeta crea la realidad con su mirada, como quiere Ortega, la realidad le devuelve el milagro creándolo a él.

Leído así, el poemario juanramoniano es, a la vez, un diario, un cancionero de amor, un libro de viaje, un tratado de metafísica y, sobre todo, un libro de poesía de hondo simbolismo metafísico y de extraordinaria modernidad.

## Notas para una poética: la dimensión estética del *Diario*

El *Diario* inaugura una manera nueva de ver la realidad, como acabamos de comentar. Pero, si el *Diario* es un libro extraordinariamente novedoso, su novedad reside, sobre todo, en los mecanismos de percepción y de expresión que la escritura juanramoniana pone en circulación en este libro.

Luego mencionaré, aunque sea de manera muy breve, a algunas de las novedades expresivas del libro. Ahora me referiré más directamente a los mecanismos de percepción y a la poética sobre la que tales mecanismos se apoyan. En este sentido, el *Diario* esconde un decidido esfuerzo por “desnudar” la mirada de todo el peso con que las convenciones, la tradición, la literatura, la cultura..., la han ido lastrando.

Con frecuencia, la crítica, detrás del concepto juanramoniano de “poesía desnuda” (concepto fundamental en la poética de los libros que el poeta publica desde *Estío* hasta *Poesía*) no ha querido ver otra cosa que una voluntad de sencillez y de depuración expresiva. Y esto es un error. La “desnudez” en la poética juanramoniana de este momento tiene que ver con la expresión, pero antes tiene que ver con la mirada, con los mecanismos de percepción que guían la mirada del poeta sobre el mundo. En el concepto de “poesía desnuda” se esconde la voluntad de recuperar para la mirada una adánica ingenuidad; se esconde, sobre todo, la voluntad de conseguir una mirada que vaya desnudando la realidad de todo el polvo culturalista que los siglos han ido proyectando sobre las cosas. Eso es lo que canta uno de los textos del “diario” que el poeta desechó al llevar el libro a la imprenta:

¡Los niños! ¡Qué descanso...

Sus ojos  
qué bien enredan con los míos  
los pensamientos puros,  
las verdades sencillas,  
lo bueno de verdad.

¡Limpieza santa,

manantial infinito que enriqueces  
todo (manando y concluyendo  
en tu misma hermosura),  
con la desnuda transparencia  
de las sonrisas inocentes!

Inocentes miradas,  
los santos inocentes,  
sin contagio y sin miedo,  
al lado de las cosas malas  
y sin verlas.

¡Qué paz,  
los niños, qué reposo,  
qué mar serena, qué aire tierno,  
qué luz de estrella limpia,  
qué dulce anochecer!

El niño como norma estética. Sobre imágenes como la del niño de este poema, o sobre imágenes como la de la mujer desnuda, Juan Ramón levantará los pilares de su poética madura. Protegido por su inocencia, el niño puede pasar “al lado de las cosas malas y sin verlas”. Por eso su mirada es siempre creación y creación con una dimensión ético-estética. Por eso, los niños son norma de pureza, sencillez y verdad, tres principios fundamentales de la estética que un libro como el *Diario* está ayudando a crear.

Fruto de esta mirada “de niño” -“sin historia y sin historias”, como canta el poema titulado “New Sky” (*Diario*, LXXIV)-, la poesía se perfila como una forma de adivinación, lo que convierte todo el libro del *Diario* en un libro de presentimientos. En efecto, casi cada una de las páginas de este libro da cuenta de una conciencia que siente como inminente la irrupción de una realidad espiritual que está a punto de hacerse visible. El poema “Venus”, con su grito apasionado (“¡A ver! ¡Que quiten de aquí el barco, que va a nacer Venus! “), lo expresa muy bien (*Diario*, XXXI).

El 23 de marzo, tras visitar el Woolworth Building, el edificio insignia de la modernidad neoyorquina del momento, llamado “la catedral del comercio”, escribe:

¡OH qué cielo más nuevo —¡qué alegría!—,  
más sin nombres...  
Parece —y palmoteo y salto—  
que la gloria del cielo —ataviada  
de una manera antigua y recargada,  
amontonada  
barrocamente—,  
está allá lejos, por el este  
—cuya nubarronada de poesía,  
baja, tiene la tarde todavía  
en oros rosas de agonía—,  
está, allá lejos, sobre Europa  
que acerca la emoción al horizonte,  
igual que una edad media  
del cielo —¡qué alegría!— sin historia  
—y salto y palmoteo—,  
sin historias. (*Diario*, LXXIV)

Desde lo alto del edificio, Juan Ramón observa el horizonte. La desacostumbrada perspectiva, desde la que se produce la observación, justifica los trastornos de luz que el poema describe. Dos notas destacan en el texto: primero, la superposición a la descripción de la expresión (entre guiones) de la alegría del poeta; y segundo, la ausencia de historia y de historias que se convertirá, en el *Diario* precisamente, en uno de las normas estéticas juanramonianas. Frente al cielo barroco, sobre Europa, el cielo que el poeta contempla ahora es el cielo de una Edad Media, donde todo espera nacer aún. La referencia a la poesía, en el verso noveno, potencia una lectura metapoética del texto.

La conquista de esa mirada “desnuda” tiene innegables consecuencias epistemológicas, pero es en la aventura amorosa —la que dota de sustancia anecdótica al libro— donde el poeta sitúa su descubrimiento. Dice un poema de la sección segunda del *Diario*:

TUS imágenes fueron

-tus imágenes bellas, gala fácil  
de aquellos verdes campos-,  
¡tus imágenes fueron ¡ay! las que hicieron,  
sin mí, locas, lo malo!

Tú, la tú de verdad,  
eres la que está aquí -pobre, desnuda,  
buena, mía-, a mi lado. (*Diario*, LXXVII)

Por primera vez, Juan Ramón renuncia a vestir a la mujer con los materiales de su imaginación, para contemplarla en su realidad natural (véanse los adjetivos que emplea para describirla). Sólo esta mirada, desnuda e ingenua, tiene la capacidad de volver a crear de nuevo la realidad, de convertir la vieja realidad, lo que creíamos realidad, en auténtico material con valor para la vida. Y las cosas del mundo están esperando al poeta, para que este, “elevándolas hasta su nombre” (*Diario*, XLIII), las toque con su milagro y las cree. Dice, en la sección segunda del libro, un poema titulado “Cielo”:

Te tenía olvidado,  
cielo, y no eras  
más que un vago existir de luz,  
visto -sin nombre-  
por mis cansados ojos indolentes.  
Y aparecías, entre las palabras  
perezosas y desesperanzadas del viajero,  
como en breves lagunas repetidas  
de un paisaje de agua visto en sueños...

Hoy te he mirado lentamente,  
y te has ido elevando hasta tu nombre (*Diario*, XLIII)

Este poema, como otros varios de esta misma sección, anuncia ya la poética de los últimos libros juanramonianos: la realidad sólo existe cuando el poeta toma conciencia de ella; cuando el poeta la convierte en material de su conciencia.

En un primer tiempo, esta realidad depende de la mirada, que ha de ser, como se ha señalado, “desnuda”; pero tal mirada precisa la complicidad de la palabra, pues, para que el milagro de la creación de la realidad se produzca en el poema, también la palabra que de forma a “lo visto” ha de ser una palabra “desnuda”, una palabra adánica. Lo expresa bien un poema singular, titulado “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! (*Diario*, LXXXV)

Evidentemente, en el trasfondo del poema anima una anécdota vulgar que posiblemente tendría que ver con un momento de enfado de Zenobia (el “habladora” de este texto rima con el “reidora”, “inconstante” o “loca”, calificativos con los que en otros poemas el poeta se refiere a su esposa). Pero Juan Ramón logra siempre trascender lo anecdótico, potenciando una lectura en clave metapoética. Como ocurre en otros muchos poemas del *Diario* (*Diario XXXVII*, por ejemplo), es la experiencia la que le revela al poeta el significado auténtico de la palabra. El poeta está viviendo una renovación muy profunda en su escritura, derivada del descubrimiento de que las palabras no significan lo que el diccionario dice de ellas, sino que se van construyendo como significantes ante los ojos del poeta. La poesía desnuda será el fruto de esta palabra nueva, que se ha quitado el traje de significaciones que creó para ella la tradición.

### **Hacia el “nombre exacto de las cosas”**

La mirada “desnuda” está reclamando una palabra también “desnuda” que sea el “nombre exacto de las cosas”; una palabra que, al tender lazos (sentimentales, imaginativos y conceptuales) con las cosas, vuelve a crear el mundo desde el alma del

poeta ( ... Que mi palabra sea/ la cosa misma,/ creada por mi alma nuevamente.”, *Eternidades*, III)

Es interesante e ilustrativo que los “Recuerdos de América del Este escritos en España” se abran con la traducción de tres breves poemas de “The Single Hound”, de Emily Dickinson, ya que los textos traducidos sintetizan toda una propuesta poética en favor de la sencillez, en favor de la imaginación, como fuerza de creación, y de la afirmación del mundo interior (*Diario*, CCXVIII). La totalidad de los poemas del libro juanramoniano persiguen, como objetivo estético, la sencillez, la simplicidad de elementos, lo que en muchos casos provoca el acercamiento de la escritura juanramoniana a formas y a estructuras populares (*Diario*, LXXXIV). Pero hay un rasgo, en el *Diario*, todavía más representativo de su discurso: la capacidad de este para asimilar materiales que proceden de universos y de formas de expresión extrapoéticas. En “Mar despierto”, en la sección cuarta del *Diario*, Juan Ramón escribe:

¡OH, cuán despierto tú, mar rico...

Tu corazón sin cárcel,  
de todo tu tamaño,  
no ha menester reposo;  
ni porque desordenes  
tu hondo y alto latir sin cuento,  
te amedrenta la muerte  
por ningún horizonte.

¡Cuál juegas con tu fuerza,  
de todos los colores  
de las horas! ¡qué alegre y loco,  
levantas y recoges, hecho belleza innúmera,  
tu ardiente y frío dinamismo,  
tu hierro hecho movimiento,  
de pie siempre en ti mismo, árbol de olas,  
y sosteniendo en tu agua todo el cielo!

¡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!

“Un poeta es un contemplador y un creador”, dice Juan Ramón en sus clases portorriqueñas, sobre el modernismo. Y, en este poema, Juan Ramón desarrolla la misma idea, convirtiendo al mar en símbolo en que cifrar la esencia de lo que él entiende que es (o que debe ser) el poeta: conciencia desvelada, abierta sin descanso y sin las limitaciones de esa cárcel que es el cuerpo, a la contemplación de lo absoluto. Pero el mar le ofrece, también, el modelo de lo que ha de ser la lengua poética de un mundo que, ni en sus referentes ni en sus ideogramas, es ya el mundo modernista. Como el mar, que "levanta y recoge, hecho belleza innúmera", el "hondo y alto latir sin cuento" de todas las aguas (y seres) que lo habitan, el poema está reclamando una lengua capaz de abrazar y reconciliar los más variados registros, convertida en vehículo igualmente válido para la ironía y el humor, para el lirismo puramente intimista y para la confesión sentimental, para la caricatura expresionista y para la sátira, para la parodia, etc.

Demostrando una enorme lucidez y una capacidad lúdica que resulta muy nueva, Juan Ramón, en el *Diario* consigue crear un discurso que, a diferencia de la lengua especializada que había contribuido a desarrollar el modernismo, es capaz dar acogida a toda la pluralidad de discursos con que la modernidad se manifiesta. En unos casos es el "collage" el recurso que sirve a la apertura; en otros casos, esta se produce mediante la conversión del texto en espacio para el diálogo intetextual con otros textos. Por una o por otra vía, el discurso del *Diario* se abre a una ilimitada variedad de discursos no poéticos, apropiándose de textos de un graffiti (*Diario*, LV), de un telegrama (*Diario*, XX), de un aforismo (*Diario*, II, LV), de una definición de diccionario (*Diario*, XIX), de un anuncio comercial (*Diario* LXXX), de un epitafio (*Diario* XC), de un poema ajeno (*Diario*, CCXVIII), etc.

Por lo que se refiere al fenómeno de la intertextualidad, el poema que Juan Ramón escribe al enterarse de la muerte de Rubén Darío (*Diario* LXI) nos proporciona una interesante muestra de la habilidad juanramonina: *El canto errante*, del nicaragüense, aflora ahora -en el poema juanramoniano- en el símbolo del ruiseñor, también “errante”; de la misma manera que el “no hay que decirlo más” es voz de



acompañamiento a los versos del “Yo soy aquel que ayer no más decía”, de *Cantos de vida y esperanza*, poema del que está tomada la cita que abre el poema.

Y, junto al "collage" y al juego de lo intertextual, la "acotación". Son varios los textos del libro de Juan Ramón que recurren a la acotación con la finalidad de superponer al discurso interior del poeta los parámetros de una conversación. De alguna manera la acotación da objetividad al discurso intimista y lo sitúa en el escenario del mundo. Veamos un ejemplo, en el poema "¡ESTRELLAS!" de la segunda sección:

LAS estrellas parecen en el mar,  
tierra, tierra divina,  
islotos de la gloria,  
la única tierra y toda  
la tierra,  
la verdadera tierra única:  
¡Estrellas!

¡En el mar sí que lucen  
las estrellas!  
-Son más estrellas que en aquella (A otro.)  
tierra que yo creí la tierra,  
y atraen más al alma  
con su imán blanco,  
porque son aquí ella y ellas, ¡todo!  
tierra y estrellas.-

¡Estrellas !  
¡Ahora voy, ahora voy!  
-¡El mar aquí sí que es camino!- (A otro.)  
Se me abren los ojos, y no ven,  
deslumbrados de luz cercana,  
estallido infinito de pureza...

Cien voces gritan: ¡Tierra!  
Yo, ciego: ¡Estrellas! (*Diario*, XXXIII)

Las acotaciones, anómalas también en el horizonte de expectativas de un texto lírico, forman parte de esa modernización del discurso poético (collage, trasposiciones temporales, etc.) que el *Diario* protagoniza. En este poema las acotaciones marcan la gradación de un proceso que parte de lo concreto y real. Pero, además, marcan dos tiempos, que son como islotes de pretendida conversación en lo que es monólogo interior del poeta. Y es que el *Diario*, posiblemente por la influencia de la poesía inglesa y americana que Juan Ramón está empezando a conocer bien en este momento, es un libro con una clara voluntad de abrirse a lo conversacional, como demuestra la incorporación de formas dialectales, de autocorrecciones, de frases hechas, de expresiones con valor fáptico... En muchos casos, los poemas se cierran con una especie de respuesta (irónica casi siempre) del poeta, lo que viene a reforzar la idea del *Diario* como discurso compartido (véase, por ejemplo, *Diario*, XLVII, L, LX, CXI). Muy interesante, en este sentido, es el poema titulado "¡Viva la primavera!" (*Diario*, CXVI) con el grito final ("-¡Viva la Primavera! ¡Viva la Primaveraaa! ¡Viva la Primaveraaaaaa!"), con el que se recibe a la primavera en medio del desfile y que sirve de recordatorio para el lector de que los poemas surgen de la confluencia de dos discursos (uno interior y otro exterior), que en muchos textos ensayan una especie de imposible diálogo.

Sin embargo, la mayor novedad expresiva del *Diario* reside en el tipo de imágenes empleadas y en la sintaxis poética de muchos de los textos que componen este libro. Un rico y variadísimo repertorio de imágenes, de extraordinaria modernidad, le sirve ahora a Juan Ramón para obtener resultados verdaderamente sorprendentes del uso, por ejemplo, de técnicas descriptivas bien conocidas ya en sus libros de modernistas. Eso es lo que ocurre con muchos poemas que, inicialmente, parecen responder a planteamientos impresionistas, pero que, gracias a imágenes insólitas, derivan hacia otra dirección, evitando caer en viejos tópicos propios de la sentimentalidad modernista e iluminando aspectos de la realidad que se escapaban a las posibilidades descriptivas del impresionismo.

Un ejemplo muy representativo de este proceder lo ofrece el poema titulado "La casa colonial", que no es otra cosa que la estampa impresionista en que se dibuja una casa que empieza a resultar anacrónica en el paisaje de la moderna Nueva York de los primeros rascacielos:

BLANCA y amarilla como una margarita, de humilde madera y toda cerrada, ¡con qué paz recoge la vieja casa, en sus antiguas ventanas de empolvados y grandes cristales malvas, la suave puesta verde y rosa del sol primaveral, que enriquece un momento de luz y de colores su oscuro interior vacío con la imagen de la ribera!

Se ha quedado sola en Riverside Drive, pequeña y sola, como un viejecito limpio entre las enormes casas pretenciosas y feas en que la han encerrado. Parece una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad. Nadie la quiere. En su puerta dice: *To let*. Y el viento alegre viene a jugar de vez en cuando con el cartel para que no se aburra...

Pero de 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; y hace en torno suyo una dulce, lejana y solitaria colina, verde por una más anticipada primavera agreste, echada blandamente a su lado, como un perro fiel, frente al río. (*Diario*, LXXVIII)

A partir de esta descripción, bastante convencional en su concepción, el poeta va cargando de simbolismo (dentro de la dialéctica auténtico/artificial, naturaleza/campo) la imagen de la casa, haciéndola representar todo aquello que la civilización del progreso ha condenado a la muerte. Hay tres imágenes sobre las que se sostiene esa mencionada conversión simbolista del paisaje: la del "viejecito limpio" (la casa), "una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad" (la casa) y "un perro fiel" (la colina). El esquema constructivo de esta prosa se repite en otros varios poemas: en todos ellos al plano descriptivo se superpone la imagen creada por el poeta, con el fin de que esta imagen refleje la "realidad invisible" que está siempre detrás de la realidad visible.

En otros casos, la ruptura producida por las imágenes es todavía más radical y más innovadora. La realidad que se describe en el poema "Amanecer" (*Diario*, CLXXXI) exige ahora una estampa desarrollada en dos párrafos. Los dos describen un mismo amanecer, pero si el primero lo hace en clave impresionista, el segundo (con una brillante imagen del día convertido en "un gran huevo fresco" con "una yema sorprendente") lo hace en clave expresionista. Y lo importante en este poema es el tránsito de una visión a otra. Eso es lo que canta el poema, el tránsito; un tránsito que

no es otro que el de pasar de la vivencia de la realidad invisible a la vivencia de la realidad visible; un tránsito que da cuenta de la esquizofrenia del existir en dos niveles de realidad diferentes. En última instancia esta dualidad sería una de las formas de estar en la realidad el artista moderno.

En muchas ocasiones estas imágenes sorprendentes lo que hacen es traducir la extrañeza que a Juan Ramón le produce la visión de muchas escenas cotidianas de Estados Unidos (paisaje, clima, costumbres, lengua). Pero casi siempre, la verdadera razón de tales imágenes reside en la necesidad que el poeta siente de expresar una realidad latente, como dormida, que anida en el paisaje, que da la impresión de estar a punto de brotar, de despertar, y que (como ocurre con el botón que pronto será flor) se presume mejor que la realidad fenoménica que se abre ante los ojos del poeta. Si en “Amanecer” el día era “un gran huevo fresco”, en “Fililí (*Diario*, LXVII) la tarde (o, mejor, el cielo de la tarde) es vista como una “inmensa media naranja”, y en “La luna” (*Diario*, CXI), el cuerpo celeste -tantas veces visto en la poesía modernista de Juan Ramón en forma de románticas personificaciones- se reduce ahora a un anuncio de la luna. Y los ejemplos podrían multiplicarse casi hasta el infinito. En cada página de este libro parece que, imposible de detener ni frenar, la modernidad invade el discurso con imágenes muy nuevas (la máquina de escribir “no para su aguacero de metal” y el corazón “está descompuesto”, cual si de un reloj se tratase, *Diario*, CXXIII) que corren el peligro de ocultar la verdadera realidad de las cosas. El poema “puerto” (*Diario*, CXXVII) ofrece una maravillosa —y sintética— muestra de ello:

LAS seis del agua. 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.

¡Ah! La primavera, que aquí también se gana la vida -hija única al fin- como «decoradora de exteriores», se retira en su golondrina, de blanco y Panamá, a su casa de Long Island, a descansar hasta mañana.

Las seis del agua marcan el final de la jornada de trabajo: cesan las bocinas, los remaches de aire comprimido... y también la primavera —convertida ahora en “decoradora de exteriores”— se marcha a casa. El silencio que sigue a las bocinas se siente con los ojos, lo que justifica la posterior referencia al “cuadro”. Juan Ramón, una vez más, echa mano de la modernidad (el oficio de decorador) para crear una imagen

que da expresión a una sentimentalidad muy diferente a la de libros como *Laberinto* o *Arias tristes*. En cualquier caso, la primavera es "decoradora de exteriores" sólo para los neoyorquinos que no saben ver su verdadera realidad invisible.

Con todo, la modernidad expresiva del *Diario* no se reduce al uso de la imagen. La modernidad del *Diario* es todavía más radical, si cabe, en la sintaxis de los poemas. En efecto, son muchos los poemas de este libro en los que el discurso, rompiendo con los procedimientos constructivos de la poesía tradicional (repeticiones, variaciones, paralelismos, etc.), surge de la superposición de planos, de espacios y de tiempos diferentes. El lector conoce bien la construcción del poema a partir de varias secuencias marcadas por la hora, cada una de las cuales impone una visión diferente de la realidad (véase, por ejemplo, "Día de primavera en New Jersey", *Diario*, CXXIV, o "Día entre las Azores", *Diario*, CLXXVI). Esta construcción recuerda, sin duda, ciertas técnicas ensayadas por los pintores impresionistas. Juan Ramón conoce estas técnicas y las explota, jugando sobre todo con el color, para ofrecer al lector una visión de la realidad en permanente fluencia y cambio. Pero, en ocasiones, su experimentación va mucho más allá, y con este recurso lo que el poeta persigue es la confusión de tiempos y de espacios que da acceso a una "estación total", donde se han suspendido todos los límites que impone eso que llamamos realidad y que no somos capaces de entender fuera de las categorías espacio-temporales. Así, en "Garcilaso en Nueva York" (*Diario*, CXIV):

¿CUÁNDO vino de España aquella carabela que trajo, con esta pequeña joya de libro, seco y manchado hoy, la carga infinita de belleza? Aquí, bajo este árbol preñado de verdura, Garcilaso -que ¿desde cuándo? estaba sentado esperándome- está conmigo, es decir, en mí, mirando con mis propios ojos, en el cielo aún, la primavera nueva, que parece luz levantada con el cristal de su libro, o dilatada imagen de su mirar que vio a abril en Toledo. Sí. En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una transparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...

-... Leyéndolos yo, cada verso, doncella o doncel desnudos, con toda la hermosura tierna de abril, ha dejado, corriendo al mar por cada calle, verdes, inesperadas y alegres las once avenidas de New York...

-¡Sí! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido! Pero los policías sonríen...

La primavera, presentida en tantos otros poemas de este libro, se ha apoderado (parece que definitivamente) de la ciudad de Nueva York. Es significativo (y encierra toda una concepción de la poesía) el hecho de que, para Juan Ramón, sea la poesía (la lectura que el poeta hace de los once versos de Garcilaso), la que provoca la invasión de la ciudad por la primavera. En esa imagen de la primavera como doncella (o doncel) desnuda, corriendo hacia el mar por las once avenidas de Manhattan, es inevitable ver el habitual emblema juanramoniano de la poesía. La mencionada invasión corre el riesgo de ser considerada un delito, pero la policía lo interpreta más bien como una excentricidad. Todo ello se produce en una confusión de tiempos y de espacios (los de Garcilaso y los del propio Juan Ramón) de que gusta mucho la poesía del autor del *Diario*.

Por estos caminos, el discurso poético del *Diario* inaugura un cierto irracionalismo que, en la generación de los llamados del 27, tendrá amplia y ferviente acogida [Rozas: 1981, pp. 149-169]. Quiero citar al respecto un poema que me parece muy representativo de un discurso que, por sus imágenes y por su sintaxis textual, puede presentarse como ejemplo modélico del mencionado irracionalismo. El poema se titula "De Boston a New York" y pertenece a la sección tercera del *Diario*:

...¿SEVILLA? ¿Triana? ¡Ah... no!

...Rojas hojas secas ruedan leves y raudas —hacia Boston, que da una vuelta y se pierde—, con el viento helado, sobre la nieve inmensa y dura. Una va herida de sol. ¡Adiós, hojitas! ¡Adiós, hojitas! ¡Adiós!

El sol poniente, claro y frío, alumbra, entre los negros plátanos —tronco de hierro y hoja de cobre— de un valle súbito y solitario, una única casa colonial, cerrada y amarilla.

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.

Un cementerio nuevo. Lo rodea un vasto anuncio de ligas para caballeros, con jóvenes en pijama que, una rodilla en tierra, se ponen la liga. En el cielo verde, de nadie ni nada mirado, cielo que no parece cielo del suelo, sobre la nuca de uno de los jóvenes, Atlante en flor, la luna blanca.

Tono blanco. —El sol muere—. Blancos difíciles, impintables ¡oh Claude Monet! Blancos de todos colores.

Último rayo de sol. La nieve rosa. Los plátanos, cargados de hojas secas, se cargan, con el estío momentáneo, agudo y de otra parte, del sol que muere, de frutos.

Desierto de arena rosa. Sombras extrañas. ¿Emily Dickinson?

El cielo sin sol parece el suelo; el suelo sin sol parece el cielo. Ópalo y celeste fríos que, en un juego visual, se truecan, a gusto del que mira.

Vallado nevado junto al tren. ¡Pues aún había sol! Montes —rosas— ¡muy lejos!, es decir, al lado, en miniatura.

Después de un bosque oscuro y hondo, un poco falso, como los poetas de New England -Longfellow, Lowell, Bryant, Aldrich-, el despejado cielo verde. 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!...*

El humo del tren le pone un anubarrado cielo gris a un pedazo de nieve cercana. Una matilla seca parece el árbol solo de un yermo inmenso. ¡Qué pequeños somos! ¡Qué pequeños somos!

Bajos nubarrones malvas le colocan copas primaverales a los árboles secos de la nieve, que bajan, que bajan, como con skis, por una pendiente... En el fondo hondo y agudo de otro valle solo, una cinta de torrente deshelado recoge en su fría espada de luz toda la infinita mentira del ocaso, que ahora aparece

entre los árboles últimos. La luz fría se hace invisible a fuerza de exaltarse. El bosque negro se hace invisible a fuerza de esconderse.

Calvas piedras negras en la nieve blanca. Calvos islotes de nieve blanca en la deshelada agua negra.

Comiendo. Luz amarilla dentro y negros de blanco. Fuera, apretándose uno al cristal yerto, pálidos recuerdos de un día que hubiésemos leído. Entre la confusión de colores, luces y reflejos de dentro y de fuera, del cristal, estrellas, como las moscas, unas veces fuera, en el techo del vagón, sobre el cielo, otras dentro, en el cielo, sobre el techo del vagón.

Atisbos, tras el cristal mojado, de agua deshelada, en ondas largas. Sordas y dulces luces granas, azules, verdes, con un largo reflejo límpido y movable. A veces, luna en la loma de la onda. Sensación de mar cercano e invisible. Olor abierto, inmenso, hasta los últimos límites del alma. Nostalgia y frío fresco solo. Me despierto otra vez... ¿Cádiz?... ¡New London!...

¿Huelva?... ¿Me había dormido? Pero... ¿Las once? ¡Ya! ¡New York otra vez! Duro despertar frío y fuerte. De pie... En el cristal, las gotas, arriba, buscan un surco, lo encuentran y ¡abajo! Otra, otra... ¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo! (*Diario*, LXIX)

El poema es muy largo, pero merece la pena traerlo al pórtico de la introducción, pues en él se reúne un muestrario completo de elementos caracterizadores de la modernidad discursiva del *Diario*. "De Boston a New York" es uno de los poemas del *Diario* en que mejor se nos muestra cómo este libro es obra sólo al alcance de un virtuoso. El poema, eliminando al máximo los habituales recursos poématicos de cohesión textual, se construye mediante la sucesión —a la manera de los fotogramas de un film— de estampas, en una secuencia que viene determinada tanto por el movimiento del tren (que cambia el paisaje motivo de la estampa) como por el transcurrir del tiempo (que cambia la luz y los efectos de la luz sobre el paisaje). Dos cosas llaman la atención desde el punto de vista técnico: primero, el hecho de que estas secuencias se ofrezcan de manera discontinua e inconexa, lo que aproxima el desarrollo



discursivo a la sintaxis incoherente de los sueños; y segundo, la voluntad del poeta de ajustar la cambiante realidad de cada una de estas estampas a un modelo artístico (pictórico: Monet; o literario: Thompson, Dickinson, Amy Lowell), de modo que en cada fotograma se superpone lo visto a lo leído o a lo pensado, como si la descripción necesitase de una falsilla para interpretar la realidad descrita (es reiterada la tentación de ver la realidad a través del arte en varios textos de este libro, por ejemplo, *Diario* LIV). El poema refiere el viaje del poeta, en estado de duermevela, desde Boston a Nueva York, y la sucesión de estampas imita la incoherente secuenciación de los sueños (territorio que enseguida los surrealistas acotarán como propio), sin embargo lo llamativo en este poema es que los materiales con los que se construye la secuencia no proceden del sueño, sino de los momentos de recuperación de la conciencia en ese duermevela del que sale el poeta no sabiendo dónde está realmente, si en Cádiz, Sevilla, etc. Dentro del "irracionalismo" que este poema ilustra, el anuncio publicitario de ligas para caballeros, junto al cementerio nuevo, merece un comentario por la calidad de la visión de la modernidad que ofrece y por la habilidad juanramoniana en el uso de un recurso también moderno, como es el del collage (como en *Diario* CXI) .

El análisis podría continuar, ya que las innovaciones que ofrece la lengua poética del *Diario* (poema en prosa, inauguración en lengua española de la tradición del verso libre, etc.) no se agotan en las descritas hasta aquí. Pero es suficiente lo visto para comprender que la realidad a la que este libro atiende y de la que pretende dar cuenta —una realidad que no existe fuera del texto, sino que es creación del poema—no cabía ya en los sistemas de representación (técnicas impresionistas, géneros modernistas, etc.) de libros anteriores.

### **Estado textual**

El *Diario de un poeta recién casado* ve la luz, como ya se ha señalado, en Madrid (editorial Calleja), en 1917. Como luego se ha demostrado, el “diario” juanramoniano contaba con muchos más papeles que los entregados a la imprenta en 1916. El texto que ofrece la edición de Calleja, en 1917, es fruto de una cuidadosa selección que concluye con la poda o la eliminación de muchos de los materiales generados en el transcurso del viaje. Y el resultado de tal poda, con el tiempo, adquiere

tientes de definitivo, pues luego el poeta nunca llegó a introducir ningún cambio sustancial en las sucesivas ediciones que del libro se hicieron mientras él vivió.

Según confesión del propio Juan Ramón, el libro pasa de los manuscritos a la imprenta, sin apenas correcciones. Tanto es así que, en la nota final, el libro se presenta a los lectores como un “boceto”, como algo “provisional”. Sin embargo, esta provisionalidad se fue tornando, con el tiempo, definitiva.

Es verdad que, sobre todo hacia 1931, Juan Ramón está estudiando la posibilidad de dividir el libro en dos partes: en la primera, bajo el posible título de *Amor en el mar*, reuniría los textos de carácter lírico, en tanto que en la segunda, con el título de *Norteamérica* o con el de *Viajes y sueños*, recogería las prosas [Guerrero Ruiz: 1996, I, pp. 202 y 271]. Sin embargo este proyecto nunca se realizó, de modo que, cuando en 1948, en la editorial Losada de Buenos Aires, ve la luz la segunda edición del *Diario* sólo cabe anotar dos variantes significativas: una, que afecta al título (ahora el libro pasa a llamarse *Diario de poeta y mar*), y otra, que afecta al último texto del libro, el titulado “Cristales morados y muselinas blancas”, en la sección sexta del libro (*Diario CCXLIII*), al final del cual (además de unas variantes no relevantes para el significado del poema) el poeta añade un “*Aunque...*” como cierre de este texto y como cierre último del libro.

En relación con estos cambios, el poeta le comenta a Ricardo Gullón: “cambié el título porque quería destacar la importancia que en su gestación tuvo la presencia del mar, el contacto con el mar” [Gullón: 1958, p. 84]. Y, en otra parte: “El *aunque* del *Diario* lo añadí para responder a ciertas críticas. Cuando estuve en los Estados Unidos, el año 1916, el puritanismo me pareció una de las cosas más puras de la nación... El puritanismo, para mí, eran Emily Dickinson, Emerson, Lowell... Los puritanos eran, o parecían, lo mejor de Nueva Inglaterra... Luego fui conociéndolos mejor y se supieron atrocidades, de manera que fue preciso rectificar. Y, de ahí, nació el *aunque*, que es una duda, la expresión de una duda y la manera de dejar abierto el libro...” [Gullón: 1958, pp. 89-90].

En cualquier caso ni estas variantes ni las que, por medio de anotaciones manuscritas, fue dejando el poeta en varios ejemplares del *Diario*, que se conservan en la Sala de Zenobia y Juan Ramón, aparecen recogidas con posterioridad en la edición que, con el título *Diario de un poeta recién casado* (en *Libros de Poesía*), conoció el libro antes de la muerte del poeta. Y, así, se puede afirmar que la edición de Calleja, de 1917, ha seguido siendo el punto de partida de todas las posteriores.

Sin embargo, algunas de las ediciones aparecidas tras la muerte del poeta han incorporado, en apéndice, varios de los textos surgidos con motivo del viaje que el poeta, inicialmente, había desechado. El primero en hacerlo fue Sánchez Barbudo (Barcelona: Labor, 1970), que incorpora a la edición de Losada (Buenos Aires, 1948) veintisiete “poemas inéditos pertenecientes al *Diario*”. Esta aportación, enseguida, se ve incrementada con los diez poemas inéditos que Gastón Figueira recoge en la suya (Buenos Aires: Losada, 1972) y con los cincuenta y cuatro (no todos ellos inéditos aunque así se le presenten al lector) que reúne Villar en “El alma viajera de Juan Ramón Jiménez” [*Cuadernos Hispanoamericanos*, 543-542, 1995, pp. 9-54], de modo que hoy la realidad textual del *Diario* daría una cifra total de 334 poemas, a los que habría que añadir las notas del “cuadernillo” de apuntes que el poeta escribe durante su viaje de vuelta y que publica Sánchez Barbudo en 1970.

De este “corpus”, siguiendo las pautas de la primera edición de Buenos Aires (1948), partimos nosotros, ofreciendo un texto que no pretende presentarse como edición crítica, puesto que no tiene en cuenta ni las variantes ni las anotaciones que el poeta, de su puño y letra, fue dejando en los ejemplares del *Diario* que se conservan en su biblioteca, pero que sí que pretende poner un poco de orden en los materiales que, con posterioridad a la muerte del poeta, se publicaron como inéditos. En concreto, mantenemos el “corpus” del *Diario* en los 243 poemas que ofrece la última edición vigilada por el poeta, estudiamos las variantes que el poeta introduce en los poemas al llevarlos a sus antologías (*Segunda Antología Poética*, *Tercera Antología poética* y *Leyenda*), y damos en apéndice los textos inéditos (cuando realmente lo son) que han ido apareciendo con posterioridad a la muerte del poeta. Además proponemos para estos textos, siempre que resulta posible, una ordenación y una ubicación en el decurso del “diario” juanramoniano.

Como resultado de este trabajo, nuestro apéndice reúne 73 textos y no los 91 que resultan de sumar los 10 de la edición de Figueira, los 27 de la edición de Sánchez Barbudo y los 54 de la entrega de del Villar, pues en nuestro apéndice ni recogemos los textos que son sólo borrador de otro editado ni los que nunca se escribieron pensando en el *Diario*, aunque su tema sea neoyorquino.

Así, de los 10 textos que ofrece Gastón Figueira, en su edición del libro juanramoniano en Losada (Buenos Aires: 1948), creemos que no pertenecen al *Diario* los titulados “Libro de mar”, “La primavera” y “Sueño”; ni los que comienzan “Cierro los ojos, triste” y “Ahora sé que soy...” La eliminación de estos textos no es caprichosa:

el “Libro de mar” es una reflexión sobre el *Diario*, pero no creemos que este texto pertenezca ni verbal ni conceptualmente al *Diario*. Se trata de un texto de reflexión bastante distanciada (en tiempo y en concepto) que halla su justificación en la idea juanramoniana de reeditar el *Diario* de un poeta *recién casado* bajo el título de *Diario de poeta y mar* (1948). De hecho la vinculación del mar con el hallazgo del verso libre es una idea que se repite en muchos textos juanramonianos de los años 40: literalmente, en *Conversaciones con Juan Ramón*, de Ricardo Gullón la vinculación de este libro con el mar y con los ritmos que el mar impone al viajero [Gullón: 1958, p. 84] se afirma de un modo muy próximo al ensayado por este texto.

No nos parece segura tampoco la inclusión en el *Diario* de la prosa publicada por Figueira con el título de “La primavera”, que más bien parece destinada al libro *Miss Conciencia*; ni la de “Sueño”, que claramente pertenece al libro *Viajes y sueños*. El tercero de los textos rescatados por Figueira, el que comienza “Cierro los ojos, triste”, es sólo un borrador del que publica Villar con el título “Mar ideal” y que nosotros recogemos en el Apéndice I, con el número LV; y, finalmente, el último de los textos recogidos por Figueira, un aforismo, también ofrece dudas de adscripción.

En consecuencia, de los 10 inéditos recogidos por la edición de Losada, de 1972, sólo 5 pueden ser, con una cierta seguridad, considerados inéditos y vinculados al *Diario*. Y algo parecido ocurre con las aportaciones que a este libro hacen Sánchez Barbudo y Villar. Así, entre los inéditos que Sánchez Barbudo ofrece en su edición (Barcelona: Labor, 1970), hay que extraer algunos como el titulado “Puerto”, que evidentemente es sólo un borrador del poema CLIV del *Diario*; lo mismo puede decirse de la prosa que comienza “Me despierto con el canto...”, que sólo es el apunte que está detrás de *Diario* CCXX; el texto que comienza “En parte alguna hay...” es solo el punto de partida de *Diario* CXXXVII. Además, algunos textos ofrecidos como inéditos por Sánchez Barbudo no son otra cosa que apuntes no desarrollados y no pueden ofrecerse como tales textos (así el que comienza “Al salir, la tarde que parece primero azul...”). Para el poema titulado “Elegía alegre” contamos con un original en el que, si bien queda clara la vinculación originaria del texto con el *Diario*, pronto el poeta corrige esta indicación y lo destina a *Viajes y sueños*; el titulado “Washington” debería sacarse del *Diario* y unirse a los textos del libro *Un Vasco Universal*. En consecuencia, los 27 textos ofrecidos como inéditos por Sánchez Barbudo quedan reducidos (si nos ceñimos a aquellos para los que estrictamente se puede documentar su relación con el *Diario*) a 21.

Por lo que se refiere a los 54 textos que se publican en *Cuadernos Hispanoamericanos* [541-542, 1995, pp. 9-54], el titulado “Noche nunca” no es inédito sino que, con variantes, está publicado en el *Diario*, desde su primera edición, con el título, “Despertar”; lo mismo ocurre con el titulado “Más”, versión prosificada con variantes del poema “Travesía”, que ya conocemos desde la edición de Sánchez Barbudo (p. 283); con el que comienza “Aquí estoy...”, que es un fragmento del que con el título “Vida interior” ofrecemos en Apéndice I, con el número XXV; o con “Mar ideal”, ya publicado antes (con variantes) en la edición de *Diario de poeta y mar* de Gastón Figueira (Buenos Aires: 1972). Tampoco permite el rigor ofrecer como nuevo el texto titulado “Puerto”, (que por cierto es el mismo que ya había publicado Sánchez Barbudo con idéntico título), pues se trata de un apunte desarrollado en *Diario* CLIV; de la misma manera el poema “Rosa blanca” no es sino una versión en verso (muy inferior, por cierto) de la prosa publicada en la primera edición del *Diario* con el título de “La negra y la rosa” (*Diario* LXXXIX); “El árbol tranquilo” es una versión anterior a la que reproduce el texto de igual título publicado en la primera edición del *Diario* con el número CIX; los poemas que comienzan “Donde tú, alma mía, entras” y “Y esa otra noche vamos...” son, respectivamente, sendos borradores y están incompleto (véase para el segundo de los mencionados *Diario* CXLVII).

Hay además algunos textos de los recogidos entre estos 54 de *Cuadernos Hispanoamericanos* [541-542, 1995, pp. 9-54] que es muy dudoso que pertenezcan al *Diario*. Así el titulado “Interior” al frente del cual figura la indicación de “Miss C.”, que para cualquier juanramoniano que conozca los archivos del poeta remite al proyectado libro “Miss Conciencia” [Blasco y Gómez Trueba: 1994]. De modo que los 54 textos iniciales de *Cuadernos Hispanoamericanos* tienen que reducirse a 44 solamente.

En cambio deben añadirse algunos otros textos. De modo que en nuestro “Apéndice” reproducimos un total de 73 poemas, que además -por vez primera- ofrecemos ordenados. Para la ordenación seguimos el mismo esquema que le vale al poeta para el texto editado del *Diario*. Es decir, repetimos las seis partes del libro juanramoniano y, en cada una de ellas, intentamos situar los poemas rescatados por su proximidad a otros editados.