

Juan Ramón en Nueva York. Lectura itinerante de *Diario de un poeta recién casado*

Javier DEL PRADO BIEZMA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
jpbiezma@filol.ucm.es

A Jana Popeanga, perito en ciudades míticas y reales

Resumen

En este artículo se realiza un análisis de la importancia del espacio urbano en la configuración del libro de Juan Ramón Jiménez *Diario de un poeta recién casado*. New York se convierte en el paradigma de la modernidad e, incluso, de la postmodernidad al enfrentar al poeta con todos los elementos típicos de la gran ciudad: los transportes públicos, la velocidad, el humo, el subterráneo, los carteles publicitarios, etc.

Palabras clave: Juan Ramón Jiménez, New York, *Diario de un poeta recién casado*, espacio urbano.

Abstract

This article analyses the importance of urban space in Juan Ramón Jimenez's book *Diario de un poeta recién casado*. New York becomes paradigm of modernity, and even postmodernity, when it confronts poet and all those typical elements of the big city: public transports, speed, fumes, subway, advertising posters...

Keywords: Juan Ramón Jiménez, New York, *Diario de un poeta recién casado*, urban space.

Índice

1. Introducción
 - 1.1. De Baudelaire a Juan Ramón. De París a Nueva York
 - 1.2. Objetivos del presente análisis
2. La conformación de *Diario de un poeta recién casado*
 - 2.1. Problema de las ediciones (mi elección)
 - 2.2. Contenido y composición del *Diario*, con vistas a los problemas que nos ocupan
 - 2.3. Primeras conclusiones tras este primer acercamiento
3. La aprehensión de la ciudad moderna: New York
 - 3.1. América del Este y la modernidad
 - 3.2. El New York negativo: la ciudad como expulsión del yo
 - 3.2.1. Lo subterráneo y el laberinto
 - 3.2.2. Los medios de transporte: velocidad y ruido
 - 3.2.3. Las casas jaula
 - 3.2.4. Degradación de la luna
 - 3.2.5. Escenas y personajes
 - 3.3. El asombro de los sentidos: vista, olfato, oído
 - 3.4. La recuperación de New York: la ciudad como morada del espíritu
 - 3.4.1. Espacios positivos
4. Integración y sublimación de los espacios
 - 4.1. La función del anuncio
 - 4.2. La función de los elementos naturales
5. A modo de conclusión

1. Introducción

1.1. De Baudelaire a Juan Ramón. De París a Nueva York

De Baudelaire a Juan Ramón o, lo que viene a ser lo mismo: de París a Nueva York, con todo lo que este salto implica, temática y formalmente (y empleo ahora, por primera y última vez, el nombre de la gran ciudad en español, pues el poeta, dando

prueba de una aprensión de la ciudad mucho más material, casi carnal, de lo que cabría esperar en él, empleará siempre la denominación sajona, algo que no harán ni Lorca ni Hierro en textos, tan famosos, nacidos también de la experiencia de la capital del mundo moderno).

Es evidente que la ciudad (la ciudad moderna y extranjera) que daba marco a la experiencia de la alteridad cosmopolita, en los escritores hispanos que preceden a Juan Ramón (Galdós, Padre Coloma, Gómez de la Serna, Rubén Darío, Jiménez Carrillo, entre otros), era París; ya sea como *ciudad luz*, que desencantó a Moratín, pero que subyugó a los personajes del padre Coloma y a Rubén Darío (en sus jardines literarios) o que laceró, después de haberle sospechosamente seducido, a Gómez de la Serna; ya sea como *la Babilonia moderna*, por emplear la expresión recogida por Galdós en *Fortunata y Jacinta* –heredera directa del París que, real e imaginario, a base de barro y de basura callejera y a base vicio de salón y de lupanar habían ido inventándose, a ritmo creciente, entre otros, Balzac, Hugo y Baudelaire.

No es París, sin embargo, una obsesión (ni siquiera una presencia importante) en la obra de Juan Ramón Jiménez, como lo puede ser, aunque de manera más imaginaria que real, en la obra (o pensamiento) de Machado. En esto, como en otras tantas cosas, Juan Ramón Jiménez es el poeta español de la modernidad, por excelencia –y no sólo en función de la andadura devoradora de formas y temas que nos ofrece su poesía.

No sé si es el poeta de Moguer el primero en dar el salto, en lengua española, de París a New York, consideradas, ambas, como las ciudades que encarnan la esencia de la modernidad cosmopolita, en el paso del siglo XIX al XX; sí es, en cualquier caso, el primero importante, y el que inicia una saga de libros sobre la gran ciudad, saga que tiene tres hitos poéticos de enorme importancia: *Diario de un poeta recién casado* (el libro que hemos elegido analizar), *Poeta en Nueva York*¹, de García Lorca, y *Cuaderno de Nueva York*², de José Hierro –el más alejado de la materialidad de la ciudad, sin lugar a dudas.

Ahora bien, antes de que nosotros mismos demos el salto definitivo de París a New York, es preciso que haga algunas consideraciones sobre la herencia europea que Juan Ramón Jiménez ha recibido, en poesía, respecto de la gran ciudad moderna³; y, en este caso, que nos centremos, de manera especial, en la herencia de Baudelaire y de algunos de los poetas simbolistas que le siguen –poetas que Juan Ramón Jiménez conoce (en especial, el belga Émile Verhaeren).

Antes del descubrimiento de New York como ciudad paradigmática de la modernidad cosmopolita, ésta ya ha sido cantada en Europa (París, Londres y las grandes ciudades fronterizas entre Francia y Bélgica): *ciudad callejera*, en continuo movimiento, cuya esencia no está en sus edificios y monumentos, sino en la vida de sus calles –tiendas, transeúntes, vendedores, medios de transporte, oficios, anuncios, luces, gritos, etc.–, y cuya invención corresponde a Baudelaire; *ciudad vertical*, que no se articula en la horizontalidad estática del plano, sino en el desequilibrio que nos instala en la dinámica entre lo alto y lo bajo, que nos lleva de los sótanos a los últimos pisos, ya esbozada por Balzac y por Hugo; *ciudad tentacular*, cuya esencia no se condensa en un punto, más o menos extenso (la llamada ciudad histórica –que no es sino una afirmación del pasado– en la negación de progreso), sino la dinámica de fuga que se genera del centro hacia los barrios

¹ Como gran metáfora moderna, extremosa, deslumbrante y abyecta, de Eros y Tánatos.

² Espacio singular de la música, la real y clásica (Mozart, Beethoven, Bach, Malher, etc.), y otras músicas más secretas, cultas o populares.

³ ¡Y no saben hasta que punto chirría mi teclado cada vez que empleo este término y sus derivados!

periféricos, los más activos, lo más modernos, los menos artísticos, creando en la ciudad intersticios de ausencia humana (campos, parques, terrenos abandonados – los expresivos *terrains vagues*, que dice el francés), por los que triunfa aún la naturaleza o el abandono; ciudad tentacular, cuyo inventor, en poesía, es, sin lugar a dudas el gran poeta simbolista belga ya nombrado, con su obra *Les villes tentaculaires*. De todo ello encontraremos rastros en la aprehensión que de New York nos ofrecerá Juan Ramón.

Pero la cercanía del poeta de Moguer, respecto de la ciudad, tal como la trata Baudelaire en sus poemas en prosa (y en verso) no se limita sólo a una materialidad urbanística; esta cercanía también contempla aspectos estrictamente formales que, paradójicamente, ponen al exquisito⁴ andaluz universal más cerca de Baudelaire que de Mallarmé o de Rimbaud, a la hora de componer su poema en prosa, como formato esencial de una poesía ciudadana y descriptiva –frente a una poesía abstracta o cósmica, esencialmente conceptual y lírica (compañera inseparable, en el *Diario*, de la primera).

En lo temático cabe reseñar las siguientes herencias:

- a) La atracción por lo cotidiano y el rechazo de lo excepcional, si sublima, pero no de lo excepcional si nos lleva a la caricatura; una caricatura más tierna que sangrienta (como en Baudelaire, si dejamos de lado *Pobre Belgique*), si se trata de personas humildes, de personajes “insignificantes” (niños, madres, trabajadores, miseriosos –*épaves humaines*–, como la “negra de la rosa blanca” o el negro encontrado de noche; pero si se trata de las viejas coquetas refugiadas en sus *clubs*, entonces el poeta de Moguer irá del lado del sarcasmo, propio de sus caricaturas líricas.
- b) La atracción por el detalle; por la totalidad del detalle. En el caso de la ciudad, ésta será recreada en sus elementos fragmentarios –ruidos, olores, colores...– sin creación de un paisaje propiamente dicho, en la acepción clásica del término. En definitiva, la ciudad no como totalidad, pero como suma completa de elementos heteróclitos y singulares. Veremos, luego, lo que hace Juan Ramón Jiménez con estos elementos.

En lo formal, no podemos dejar de consignar la instalación de la poesía en un texto en el que domina la descripción fragmentada. Una descripción que rara vez tiende hacia la narración (como tiende en el poema en prosa de Mallarmé y, en Juan Ramón, en el de *Platero y yo*), ni hacia lo lírico unificador, en el sentimiento expresado, de los elementos presentes en el cuadro tratado (como tiende el poema en prosa en Rimbaud). A este respecto será importante poner de manifiesto el contraste permanente (forma y función) que existe en el interior del libro entre los poemas en prosa y los poemas en verso –libre. Desde esta perspectiva, la parte central del *Diario* podría haberse titulado (similitud y contradicción respecto del libro de Baudelaire): *Asombro de New York* o *Pequeños cuadros neoyorkinos*.

1.2. Objetivos del presente análisis

A la hora de abordar *Diario de un poeta recién casado*, mi intención es doble: temática y formal; aunque para un crítico asentado en el tematismo estructural las dos dimensiones sean inseparables, en su intrincada y reversible relación de causa y de efecto.

Desde esta perspectiva, la función temática esta relacionada con la toma de conciencia de una realidad llamada *New York*, como plasmación de un universo antitético del universo propio del poeta, centrado en su Moguer marino y en el

⁴ Y no empleo la palabra con ninguna mala intención acusatoria –consciente que soy del amor que Juan Ramón Jiménez sentía por el pueblo “auténtico”, por lo humilde, por el campesino y por el artesano.

trayecto, más cultural que real, que la mirada traza por las tierras de la mitad sur de España – de Moguer a Sevilla y de Sevilla a Madrid–: un universo, el de partida, cósmico, rural y pueblerino (incluido en este adjetivo el universo elaborado a partir de la herencia francesa, sobre todo en el barrio del Bouscat, junto a Burdeos). Frente a Moguer y su espectro, estará New York: la ciudad otra (en el pleno sentido del término), en su modernidad y en su desmesura cosmopolita, con fallas e intersticios en los que se alojan los restos de una ciudad que fue “como las nuestras”, podría haber dicho el poeta. Este aspecto temático inaugura en España una tradición: da un espacio físico, una ciudad, una patria, a la nueva modernidad –y me interesa reseñarlo porque pone de relieve la auténtica verdad de Juan Ramón Jiménez, incluso si, como veremos, en la andadura del texto (su recuperación en *Leyenda*, por ejemplo), gran parte de este aspecto novedoso, ciudadano, irreverente, cosmopolita, quedará atenuado por el predominio e, incluso, la exclusividad, que se da a los poemas esenciales, frente a los poemas existenciales o circunstanciales del libro primero y definitivo (si algo definitivo hay en Juan Ramón).

La función formal está ligada, como era lógico, a la influencia (determinismo escritural) del tema de las ciudades de América del Este (en especial de New York) en la organización, en la composición del libro, en general, y en la composición del poema, en particular: la temática y la dinámica escritural generan, desde su propio fondo, la forma global del texto. En un primer momento, mediante la oposición, necesaria, entre poema en verso y poema en prosa⁵; en segundo lugar, mediante la oposición entre escritura metafórica (sintética) y escritura metonímica o puramente descriptiva, apoyada en este caso por la abundancia de *modalización* enfática (adjetival o adverbial); en tercer lugar, pero no finalmente, en la dinámica general del libro, como todo que progresa⁶ -y no como conjunto de poemas insulares, por muy hermosos o insignificantes que sean.

Un último apunte teórico, antes de pasar al análisis directo de los textos. He dicho (y es una obviedad para cualquiera que los lea) que los poemas en prosa del texto (y algunos de los poemas en verso) responden al modelo descriptivo; es decir, son tributarios del modo de escritura al que llamamos descripción. No se trata, ahora de analizar las distintas funciones de la descripción, comunes tanto cuando se describen realidades urbanas como cuando se representan realidades naturales, sobre todo si se trata del paisaje (función sintagmática o narratológica, función actancial, función simbólica, función plástica, función imaginaria o exótica⁷, etc.); no se trata de eso, ni de ver cual de estas funciones persigue el poeta; pero sí de recordar que la descripción no funciona de la misma manera en el interior de textos de distinta naturaleza y que, si en la novela la descripción va de lo fragmentario y puntual a lo global (según se trate de las escuelas o movimientos), si en los viajes las descripciones tienen voluntad de totalidad, pretendiendo crear cuadros que tienen una autonomía y una validez en sí (el ejemplo perfecto lo encontraríamos en Chateaubriand), en poesía (salvo en la llamada poesía descriptiva, cósmica o agrícola, propia de otros tiempos), la descripción suele ser esencialmente fragmentaria (minimalista, incluso, en la selección de unos pocos elementos “rentables” a la producción del poema), tendiendo, por un lado, hacia su

⁵ ¡A ver si de una vez desterramos de la crítica española la aberración teórica (conceptual y formal) de llamar “prosa poética” a estos textos, con el fin de soslayar el problema que plantea el término “poema en prosa”!

⁶ Esta dimensión desaparece en la edición de los poemas “elegidos” para *Leyenda*.

⁷ Juan Ramón Jiménez rechazará (como veremos) que su texto se recree en lo exótico de una ciudad aún desconocida para la mayoría de los españoles, incluso cultos y viajeros.

disolución (en sus efectos sentimentales) y por otro lado, hacia su sublimación (en metáfora o en símbolo) en el interior, en devenir, del texto. Nos detendremos luego en algunos ejemplos que ilustran esta afirmación, esencial para abordar cualquier elemento descriptivo en poesía.

Me interesaba ver cómo funcionaba, en sí, el libro de Juan Ramón respecto de los problemas formales⁸ que vengo planteando; pero creo que sería más interesante aún estudiar en qué modo se sitúan frente a este problema las distintas escrituras descriptivas juanramonianas, tan semejantes y tan dispares, a un mismo tiempo: por ejemplo, los poemas en prosa, con dominante narrativa, de *Platero y yo* y los poemas en prosa, con dominante descriptiva de *Diario de un poeta recién casado*. Por un lado, los poemas del libro más popular del poeta, escritos entre 1907 y 1912, a su vuelta de Madrid, en el reencuentro con su tierra natal, con el campo y el mar como espacio y horizontes, entre el idilio bucólico posible y el desconsuelo personal, con anécdotas sociales incluidas. Por otro lado, los poemas del *Diario*, escritos entre nueve y cuatro años más tarde, durante la ida al Nuevo Mundo, con centro en New York, conformando en su unidad un quiasmo biográfico y estructural, tanto en los temas como en las formas:

España, el mar, Estados Unidos,
New York,
Estados Unidos, el mar, España,
(el recuerdo de New York).

Sería muy interesante, pero desborda la pretensión de este momento crítico.

2. La conformación de *Diario de un poeta recién casado*

2.1. Problema de las ediciones (mi elección)

No nos referimos aquí al problema filológico de las ediciones, y a la posibilidad (y necesidad) de establecer un texto canónico juanramoniano. Otros se han ocupado de él, con el fin de dilucidar la diversidad de títulos y de variantes⁹. Sólo me interesa ahora el problema que surge entre las dos ediciones primeras y las dos que siguen, en lo relativo a la presencia (a la mayor o menor presencia) del tema de New York entre los textos reseñados.

Es evidente que el primer título, *Diario de un poeta recién casado*, más anecdótico, arrastra tras sí una carga de material existencial y social (espacio, tiempo, gestos, acciones) que no encontramos en el segundo (*Diario, poeta y mar*), más abstracto y, en cierto modo, más obtuso, en su formulación, al casar con dificultad conceptual los dos términos de *poeta* y *mar* bajo el yugo común de "diario de"; lo que trae consigo, como ya queda dicho, la desaparición de un conjunto de poemas que formaban parte de la experiencia autobiográfica, de la experiencia escritural y de la composición equilibrada, entre lo anecdótico y lo poéticamente puro del primer texto ofrecido. El hecho de que el texto colocado a modo de prólogo

⁸ No olvidemos que, desde el punto de vista formal (de la experiencia formal que conforma el devenir de una aventura existencial resuelta en escritura), la obra de Juan Ramón es el gran laboratorio, el gran taller de la poesía española del siglo XX. Tal vez el único laboratorio verdadero: siempre en investigación, siempre en evolución, siempre en cambio –abandonando lo ya adquirido y conquistado.

⁹ *Diario de un poeta recién casado*, en la primera edición de 1916 (ed. Saturnino Calleja –sin olvidar las tres ediciones de 1917), repetido en el primer volumen de las *Obras Completas*, de Aguilar (1957) y recuperado por Javier Blanco y Teresa Grande, en la reciente edición de la Colección BLU, de Espasa Calpe (en la que aparecen 72 poemas más, como 'Apéndice'), frente a *Diario de poeta y mar*, Losada (1948) y Afrodisio Aguado (1955), recuperado por Sánchez Romeralo para la edición de *Leyenda*, Cupsa, Planeta (1978).

("No es el ansia de color esótico, ni el afán de 'necesarias' novedades. La que viaja, siempre que viaje es mi alma entre almas...") ponga un *pero* a la experiencia directa, material y espiritual del otro (presagiando futuras reformas en el libro, puesto que está compuesto, solo, de "leves notas") no invalida para nada la realidad autobiográfica, en su pureza inmediata, de la experiencia vivida, presente; inmediatez que queda confirmada por el deíctico *este* ("este día") de la primera frase, ya, del texto tomado del sánscrito, *Saludo del alba*, y que, siguiendo su costumbre, Juan Ramón Jiménez pone como lema al principio de su libro "¡Cuida bien *este* día! *Este* día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierra toda la realidad y todas las variedades de la existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura"; aunque, finalmente, sea un *este* transcendido.

El crítico, como siempre, se encuentra en la encrucijada moral de privilegiar una edición u otra; en hacer caso de los deseos del autor o de la realidad confusa de su herencia. Aquí, yo voy a optar por la edición primera, la de 1916; y va a ser así por varias razones, unas personales y otras críticas.

Es la primera edición, tres veces repetida tal cual un año después –y sabemos con qué éxito! Conocemos de los procesos depuradores de Juan Ramón, respecto de su propia obra, y considero que estos procesos, si bien responden a una necesidad ontológica de adaptar la obra en marcha, en cada momento, a la realidad cambiante, en evolución, del yo, también contemplan vueltas hacia atrás, en las que el poeta, en cierto modo, se desdice, se arrepiente –como se desdice el yo, en su propia evolución¹⁰–, también tienen consecuencias literarias, conceptuales y estéticas, que el crítico debe tener en cuenta. Y aquí se injerta mi opinión personal: *Diario de un poeta recién casado*¹¹ es un libro redondo, perfecto, tanto en su composición estática (ya concluido), como en su dinámica de texto que se va haciendo en "este álbum del poeta". Esta perfección estática y dinámica a un mismo tiempo se adapta perfectamente a la dicotomía temática que, desde dentro lo informa: lo accidental, lo existencial, lo temporal del viaje (diario y viaje) y lo primordial, lo esencial, lo "eterno" del ideal (el alma, que es la que siempre viaja). Esta dicotomía presente en el tema y en la forma de los poemas, pero sublimada por la resultante espiritual que de ellos (incluso del más anodino) siempre se desprende resuelve la eterna y estúpida lucha o enfrentamiento entre una poesía pura (en sus contenidos) y una poesía impura, comprometida con la realidad, con el accidente, convirtiendo el libro en un ejercicio resuelto con éxito de poesía total. A esta dimensión temática se añade (si es que es un añadido y no la forma interior necesaria que la exigencia creadora emana de sí misma) la dialéctica sabiamente resuelta entre poema en prosa y poema en verso (más o menos libre), adjudicando a cada dinámica poética la forma y el lenguaje que le corresponde; con lo cual, el libro, así leído, resuelve otro de los grandes problemas de la poética moderna: el espacio de la poesía en prosa y el espacio de la poesía en verso; pero todo ello, en

¹⁰ Más allá de la peculiar psicología de Juan Ramón Jiménez, se nota en este proceder la herencia mallarmeana: "una autobiografía se escribe siempre a lápiz, con el fin de poder borrar, tachar y corregir, según se va viviendo, según se va construyendo la realidad del ser", le dice el poeta a Verlaine en el texto que le envía (*Autobiographie*), para que sirva de prefacio al fascículo que le será consagrado en la serie (es el primero) de *Les poètes maudits*. Un procedimiento y una actitud similares llevaron a Patrice de la Tour du Pin a reescribir, ya "acabada" toda su obra poética, por las razones ontológicas y las consecuencias estéticas que ya he analizado en mi artículo. Herederos, todos, sin lugar a dudas, del espíritu de los "ensayos" de Montaigne.

¹¹ Casado –y nada *cansado*, querido Jon Juaristi. El *Diario* es, posiblemente, el libro más vital, más energético, de Juan Ramón.

un mismo intento, creando un trenzado perfecto, en el que no se puede adivinar una sola fisura. Quitarle a *Diario de un poeta recién casado* la dimensión circunstancial, accidental (el *recién casado que viaja*) que sustenta no sólo toda esa parte justificativa del poema en prosa y, por consiguiente la inmersión del texto en la espaciotemporalidad histórica, sino, también, el tono exultante, gozoso, es destruirlo, reducirlo a la nada: convertirlo en un *Estío* o en un *Belleza* más¹², cuando con *Animal de fondo y Espacio*, el *Diario* (en su totalidad originaria) es el libro más singular, más *otro* de Juan Ramón.

Dicho esto, preciso que la edición que voy a emplear para mis citas (puesto que no he querido nunca violar las páginas de la "primera" edición de 1917) es la edición de Aguilar, en la *Biblioteca Premios Nobel*, de 1957: la edición en la que por primera vez leí, con 17 años, el texto completo del poeta. En ella¹³ se asientan las descripciones y análisis que esbozo a continuación.

2.2. Contenido y composición del *Diario*¹⁴, con vistas a los problemas que nos ocupan

El libro se compone de seis partes que se corresponden exactamente con la dinámica espacial que antes he puesto de manifiesto. Voy a describir el contenido de cada una de ellas, atendiendo esencialmente a sus coordenadas espaciotemporales y a la correlación numérica existente entre poemas en verso y poemas en prosa. Seré muy esquemático en esta presentación.

1) La primera parte lleva por título *Hacia el mar*. Este "hacia" arranca en Madrid ("17 de febrero de 1916", p. 221) y pasa por las ciudades siguientes: Sevilla, Moguer, San Juan, Utrera, Jerez, Cádiz. Bastantes localizaciones y fechas llevan indicaciones muy precisas de carácter anecdótico, del estilo de: "En tren. 21 de enero, madrugada" (p. 225), "De Moguer al tren, en coche, 27 de enero" (p. 237) o "Cádiz en las murallas, 29 de enero" (p. 249) –poema con el que se concluye esta parte. Consta de veintisiete poemas; veintiséis en verso y uno solo en prosa.

2) La segunda parte se titula *El amor en el mar* (lo que nos hace pensar que la primera podría haber llevado por título *Hacia el amor*. El mar como metáfora y sinécdoque del amor.

Se inicia con el poema 27, el "30 de enero" (p. 253) y se concluye con el poema 56, el "11 de febrero".

Sólo tenemos una indicación geográfica precisa que puntúa o rompe la totalidad del mar. En el poema 33, podemos leer: "Azores, 2 de febrero". El resto de las indicaciones espaciales se refieren a aspectos cósmicos: *cielo, nocturno, sol en el camarote, nubándose, mar, mar*. Una indicación muy precisa nos hace ver hasta qué punto el libro es tributario de lo existencial anecdótico: "Vistiéndome mientras cantan en trama fresca los canarios de la cubana y del peluquero, a un sol

¹² Estas razones son las que me llevaron a contestar: "*Diario de un poeta recién casado, evidentemente*", a la pregunta formulada por la Revista *Barcarola* a una serie de poetas acerca de qué libro consideraban el gran libro poético español del siglo XX. Y así lo razoné en el artículo que justificaba mi elección. Está claro que en mi respuesta, la perfección formal y temática, tanto en la escritura como en la composición del texto es un argumento definitorio de la grandeza de una obra artística. Ya sé que muchos otros no opinan lo mismo.

¹³ Tampoco echaré mano de los setenta y dos poemas añadidos en la edición BLU: añadirían leña "anecdótica" a mi tesis, por un lado, pero irían, por otro, en contra de la perfección, del equilibrio estructural que el libro tiene en su primera aparición.

¹⁴ El lector puede ampliar esta información leyendo el conjunto de estudios preliminares que acompañan la edición de la colección BLU.

momentáneo" (p. 267), anotación que, en sí misma, es todo un esbozo de poema en prosa baudelairiano.

De los veintinueve poemas sólo tres son poemas en prosa: el 42, "Sensaciones desagradables", el 47, "Fiesta natural" y el 54, "Llegada ideal", ya en el tramo final de la parte.

3) La tercera parte lleva el título vago (y preciso a la vez) *América del Este*. Es evidente que estamos en América, pero ésta no se limita a New York, aunque después los poemas vayan focalizando, de manera casi exclusiva, esa ciudad.

Es preciso observar que, antes de iniciarse la serie de poemas que la componen, el poeta se ve obligado a precisar, en forma de paratexto: "Hay en esta parte de mi *Diario* impresiones que no tienen fecha. ¿Supe yo, acaso, itantas veces!, qué día era? ¿No hay días sin día, horas de deshoras? // Espero que, como en las pinturas sinceras, esas notas se coloquen por sí mismas en su hora y en su día" (p. 295). Aunque la frase no sea del todo cierta, sí es verdad que las anotaciones espaciales, es decir los lugares nuevos en los que los poemas han sido escritos o prefigurados, son más abundantes que las anotaciones temporales. Así, el primer poema de la serie, 57, sin título, se inicia con dos anotaciones espaciales, pero con la anotación temporal: "Birkendene, Caldwell, 20 de febrero" (p. 297). El último, el 156, "Despedida", lleva la anotación siguiente: "A bordo, 7 de junio", (p. 439). Se trata de un poema en prosa que asume, como conclusión del ciclo, la esencia temática de la trivialización de la materia poética, como esencia del poema en prosa de estilo baudelairiano: "Mar maravilloso, con espumas sucias, en un leve fermentar, como de gaseosa de limón. Se quedan atrás, con el leve ir del barco, barriles rotos, maderas viejas, guirnaldas de humos y de espumas".

A pesar de la advertencia del poeta, encontramos consignados la fecha y el lugar casi siempre, abriéndose un abanico espaciotemporal en el que dominará la primavera, tras un primer contacto con el invierno; algo esencial, tanto en la captación de la ciudad en sí como en la posible sublimación de los elementos reales, cósmicos o ciudadanos, que vayan apareciendo.

El conjunto nos ofrece cincuenta y siete poemas en prosa (a veces largos, subdivididos en poemas menores –que no en estrofas–, a veces simples frases con una única anotación) frente a cuarenta y dos poemas en verso, observándose una cierta alternancia entre una forma y otra, como con voluntad compensatoria de paralelismo, aunque no de manera regular.

4) La cuarta parte, titulada *Mar de retorno* se compone de cuarenta poemas, del 157, "Nostalgia", fechado el "7 de junio" (p. 443) al 197, "Dentro", que presenta la anotación siguiente, muy reveladora y muy en consonancia con el título: "Agua de España, 20 de junio" (p. 497).

Fechados todos, no presentan indicaciones espaciales relativas a su composición, salvo alguna indicación anecdótica –"16 de junio, soñando en la silla larga" (p. 475)– o cósmica –"20 de junio, saliendo el sol" (p. 496)–, hasta que aparece el cabo San Vicente (poema 192) y se llega a "Agua de España".

De los cuarenta poemas, diez son poemas en prosa y los restantes, en verso (o poemas puros).

5) La quinta parte se titula de manera rotunda *España*. El poema que lo inicia es el 198, "Cádiz", y lleva la anotación: "20 de junio, amanecer" (p. 501), y el que la concluye, el poema 217, "Sencillez", con la anotación siguiente: "*Madrid*, domingo" (p. 523). Con lo que se cierra el círculo espacial (el recorrido del viaje), a la par que constatamos que la unidad temporal se diluye en cierto modo, pues, aunque el último poema no lleva fecha, el anterior nos sitúa en el 3 de octubre: han pasado tres meses desde la llegada a España. Existe un viaje y existe, luego, como veremos, la memoria de un viaje.

Esta parte nos hace recorrer en sentido inverso el trayecto de la primera: Cádiz, Sevilla, Moguer, Niebla, La Mancha, Madrid.

De los 19 poemas que la componen, ocho son en prosa (casi la mitad).

6) La sexta parte lleva un título que nos sitúa fuera de las coordenadas espacio temporales del viaje y, en consecuencia, de lo que ha sido el "diario"; lleva el título de *Recuerdos de América del Este escritos en España*. Este título cubre una doble función: cierra el diario en el recuerdo del viaje, poniendo en el centro del viaje lo que ha sido lo más llamativo, América del Este, es decir New York, con el fin de sacarlo de la dimensión real, anecdótica, originaria e instalarlo en la esencialidad del recuerdo.

La parte se inicia con el poema 218, "[Recuerdo] De Emily Dickinson" (traducción libre de tres poemas de la autora), y se acaba con el 243, "Cristales morados y muselinas blancas".

Ningún poema tiene indicación temporal (como corresponde a un recuerdo) pero sí indicaciones espaciales precisas.

Son veintitrés poemas en prosa y nos encontramos en ellos, cosa sorprendente por lo que supone (memoria visual privilegiada), la mayoría de los *collages* que tanta novedad de vanguardia le confieren a este libro de Juan Ramón.

2.3. Primeras conclusiones tras este primer acercamiento

Resumiendo esta ligera descripción, nos encontramos los siguientes datos, de gran interés para el presente estudio:

- Estamos ante 243 poemas. Añadir los setenta y tres del *Apéndice* de la edición BLU no cambiaría en nada, proporcionalmente, las conclusiones a las que vamos a llegar; insistirían, más bien, en la dirección por la que avanzamos.
- 124 de estos poemas se refieren a New York y a su entorno (algo más de la mitad).
- Sesenta y cuatro tienen como contexto esencial el mar.
- Cuarenta y cinco nacen de las tierras de España.

En lo que se refiere a los aspectos formales:

- Nueve poemas en prosa nacen en el contexto de España (uno en la primera parte y ocho en la quinta).
- Trece poemas en prosa nacen en el contexto del mar (tres en la segunda parte y diez en la cuarta).
- Noventa poemas en prosa nacen en el contexto americano (cincuenta y siete en la tercera parte y veintitrés en la sexta).

Lo que nos ofrece un total de 112 poemas en prosa, sobre un total de 243 poemas (casi la mitad); lo que contribuye, nuevamente, a ese equilibrio del que hablábamos. Pero cabe una primera observación al respecto: si la parte central, la referida a América, se instala de lleno (pero no de manera exclusiva) en el poema en prosa, dándonos a entender que la ciudad (moderna) es el espacio privilegiado de este tipo de escritura poética, tanto la tierra de España como el mar privilegian en su primera aparición (primera y segunda parte) el poema en verso. Los tres poemas en prosa de la primera parte y el poema en prosa de la segunda son como un accidente, pero muy revelador. Los diez poemas en prosa de la cuarta parte y los nueve de la quinta, ya no son un accidente. Da la impresión de que la tercera parte, con New York en el centro, ha sido una especie de catalizador que ha propiciado la floración de este tipo de escritura poética. Aún así, la diferencia es abismal y queda establecido, como decíamos antes, que la ciudad, con su realidad circunstancial, con su inscripción en lo cotidiano real, exige la escritura del poema en prosa.

Ahora bien, esta dicotomía se difumina, de hecho –y en las dos direcciones– cuando nos acercamos a los textos. Ya lo decíamos al hablar del texto sánscrito que sirve de pórtico al libro: el accidente no es sino metonimia de la esencia y lo esencial sólo encuentra su carnalidad de ser en lo accidental. Recordando a Mallarmé, pero corrigiéndolo, Juan Ramón nos recuerda que *este día* no es sino metonimia de todos los días (es decir, del Día), pero que el día no tendría cualidad

de ser sin *este* día. La *flor* (la ausente de cualquier ramillete¹⁵) no podría existir sin *esta* flor y *ésta* y *ésta* y *ésta*. Esencialismo de lo concreto, de la encarnación del ser –propio del mundo mediterráneo.

Esta plenitud de vida (deslumbramiento ante el ser) aparta, como es lógico, cualquier tentación de exotismo (de extrañamiento en la admiración, en el deslumbramiento, pero asentado sólo en lo sensorial y en lo emocional –no en lo existencial y en lo ontológico). Los datos precisos están ahí para poner de relieve el incidente mínimo (lugar, hora, gesto) a partir del cual se puede inventar (dar a luz) al ser.

Por ello es necesario consignar lo accidental mínimo, con el fin de convertirlo en eterno. (Todo ello sin tener en cuenta los títulos de los poemas que ya funcionan, muy comúnmente, como indicadores de la coordenada espaciotemporal).

Las fechas, incluso en poemas que tienden, en el verso, hacia síntesis abocadas a la poeticidad pura: el poema "Remordimiento I" –"De Philadelphia a New York, crepúsculo lluvioso, 24 de mayo"–, el poema "Remordimiento II" –"New York, cuarto vacío, entre baúles cerrados, 6 de junio, noche", el poema "¡YA!" –"20 de junio, cuatro de la mañana".

Los lugares, por mínimos que sean: el poema 55, sin título –"11 de febrero, en un palo del barco a navaja"–, el poema "Túnel ciudadano" –"Boston. Hotel Somerset. 14 de marzo, tarde después de un día cansado"–, el poema 68, sin título –"Estación de Boston, entre baúles, sol leve y basura negra (en la cartela de mi maleta)"–, el poema "New Sky" –"New York, 23 de marzo, en lo alto del Woolworth"–, poema "Humo y oro" –"New York, en mi ventana a la calle 11. 27 de marzo, madrugada, con luna amarilla".

Nunca este tipo de paratextos ha tenido una función tan importante en la proyección del poema, de lo mínimo accidental a lo esencial, en su vocación de absoluto. Esta dimensión se la habían ofrecido a la poesía moderna la carta doméstica y el diario íntimo (desde Madame de Sévigné, la primera, desde Rousseau, el segundo); pero Juan Ramón, con su olfato de modernidad, lo eleva aquí a la quintaesencia de la poeticidad, pues los textos que siguen nacen impregnados (preñados) por estas leves indicaciones.

El viaje juanramoniano a la gran urbe no alcanza, así, ni lo pretende, la dimensión de la trashumancia cosmopolita de algunos poemas de sus grandes contemporáneos (*Las prosas del transiberiano* de Blaise Cendrars o las *Poesías*, incluidas en los *Cuadernos de Barnabooth*, de Valéry Larbaud. La nueva ciudad descubierta en la lejanía del Nuevo Mundo no puede allegarse, así, al deslumbramiento de lo puramente viajero, cosmopolita. Anclada a la experiencia doméstica del yo, esta queda integrada, a pesar de sus deslumbramientos, en el espacio que el yo puede (podría habitar) –lo que propiciará el alumbramiento continuo del ser– por lo menos cuando la palabra (esa intrusa en las relaciones del ser-hombre con los demás seres) no haga su aparición, creando el único y verdadero extrañamiento.

Llegamos aquí a un punto delicado en la relación que Juan Ramón mantuvo con América, en cuanto lo sacaban de los países de habla hispana. No lo trataría de no ser por esos dos magníficos poemas que sirven de hiato y de guión en esta dolorosa experiencia de la América sajona. Me refiero a los poemas *Sky* (poema 60) y *New Sky* (poema 74).

Si algo importante hay, en su materialidad esencial, en el universo juanramoniano esto es el cielo (junto y frente al mar, su espejo). Pero Juan Ramón sabe que el *cielo* no es sólo la realidad cósmica moguereña (aunque esta le sirva de sustento); sabe que el *cielo* es una herencia imaginaria de una complejidad pasmosa (metafísica, simbólica, psicológica, plástica, etc.) que se abre ante

¹⁵ "L'absente de tout bouquet".

nosotros (como un rompimiento de gloria barroco¹⁶) en cuanto pronunciamos la palabra "cielo": y, tras Giotto y Fra Angelico, todo un universo de imágenes y de metáforas se precipita hacia nosotros, arrastrando y arrasando el *Azur* de Mallarmé, recuperado y salvado en el "Dios está azul" juanramoniano.

Pues bien, esa magia (más magia para los europeos del sur que para los nórdicos; estos no tienen ni cielo ni azul, sino un telón opresor de color gris, llamado *sky*), al llegar a América del Este se desvanece, con sólo oír tan insignificante palabra, *sky*.

Como tu nombre es otro,
cielo, y su sentimiento
no es mío aún, aún no eres cielo.

Sin cielo, ¡oh cielo!, estoy,
pues estoy aprendiendo
tu nombre, todavía.

¡Sin cielo, amor!

¿Sin cielo?

Para el poeta que le pedirá a la "inteligencia" que le conceda "el nombre exacto de las cosas. Que la palabra sea la cosa misma", esta comprobación lo aboca a la incomunicación (étnica –vamos a decir); aquella que se basa en la identidad substancial entre el referente y el referido; aquella que arrastra un cúmulo de saberes y de bienes culturales que, asentados en palabra, en discurso, hacen imposible la comunicación directa, la comunicación ontológica, inmediata entre la conciencia y la cosa. En definitiva aquella que dificulta (en el lenguaje fraguado por una cultura identitaria) la dificultad de acercamiento, de conocimiento y de fusión con el otro; aquella, en definitiva que, para poder asumir la alteridad exige que esta pase por el tamiz de la identidad originaria del que se acerca a ella.

Es este el tercer poema de la tercera serie (la llegada a New York). Sirve de pórtico epistemológico (y existencial) a la experiencia que espera. Ahora bien, la inteligencia agudísima de Juan Ramón se va a percatar enseguida (catorce poemas, veintitrés días) de que la desposesión del propio lenguaje (su puesta en reserva) es la condición o, mejor, la situación necesaria para desvestirse de todos los ropajes inútiles que nuestras palabras arrastran tras sí, y poder acceder a las cosas –al ser– liberadas de interpretaciones culturales que las falsifican. Esta toma de conciencia se lleva a cabo (lo cual no quiere decir que desaparezca el problema del lenguaje a lo largo del libro) en el poema *New Sky*¹⁷ (dedicado con intención premonitoria al Ortega y Gasset del "yo y sus circunstancias").

Lo que poeta consigue, al "liberarse" de la palabra *cielo*, accediendo gozosamente a un nuevo cielo ("¡Oh qué cielo más nuevo –iqué alegría– más sin nombres...") es liberarse de todo aquello que arrastraba el cielo viejo (la palabra, sus distintas acepciones y el espectro cultural y étnico que toda palabra arrastra tras sí):

¹⁶ "[...] Sé que en ti están cayendo, / como glorias las tardes".

¹⁷ Y me permito establecer aquí un paralelismo entre *New Sky* y el uso voluntariamente constante a lo largo de todo el libro de *New York* y no Nueva York –fórmula integrada en la lengua española que arrastra tras sí un complejo cultural hispano (ya bastante rico en la época del poeta), pero que, por eso mismo, es incapaz de decir, de apegarse sin intermediarios a la carnalidad esencial de la ciudad americana. Estamos ante el gran problema, en lo relativo a la función referencial, de los nombres propios, pero que también es problema si lo llevamos al terreno de los nombres comunes.

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
[...]
está allá lejos, sobre Europa...

Un cielo nuevo, un cielo sin cultura y “sin historia”, “sin historias”. Acercarse al ser, sin la parafernalia semiológica que lo hipoteca o anula, ¿no es esa la pretensión de la palabra poética, en su esencialidad ontológica, con el fin de alumbrar una nueva existencia? Acercarse al otro, en su alteridad –no nombrada para nosotros–, ¿no debería ser esa la voluntad de la visita, del acercamiento, a los espacios del ser diferente, con el fin de alumbrarlo a nuestra conciencia sin asimilarlo, es decir, sin reducirlo a elementos, a partículas capaces de integrarse en nuestro ser –entonces, simple alimento?

Esta dialéctica entre palabra y ser (esencial en todo el organigrama poético de Juan Ramón) se actualiza aquí, en su condición de turista que no entiende lo que oye... pero que es capaz de ver, oír, oler, tocar, gustar, como ningún otro, lo que existe. Puede haber varias lecturas del libro que analizamos, pero a mí se me antoja la más pertinente, la más juanramoniana, ésta que voy a esbozar y que ahora formulo en plan de interrogación: frente al New York de Juan Ramón, ¿debemos quedarnos solo en la sorpresa (agradable o desagradable) que recibe el poeta al descubrir la “nueva ciudad” (la que anula, para siempre de la conciencia occidental la esencialidad natural del mundo en el que vive el hombre), debemos fijarnos sólo en los juegos de rechazo o de integración que se operan en él o debemos tratar de ver, apoyándonos en el asombro que el nuevo mundo provoca en el poeta, qué elementos nuevos emergen en su conciencia, lanzando su ser y su creación hacia espacios nunca transitados?

Es evidente que para contestar a la pregunta sería necesario un estudio que se abriera al conjunto de la obra posterior. Voy a esbozar aquí la formulación de algunos parámetros que sería preciso tener en cuenta¹⁸ en este estudio, analizando, de una manera mucho menos pretenciosa, la inmersión de Juan Ramón en New York.

3. La aprehensión de la ciudad moderna: New York

3.1. América del Este y la modernidad

Es evidente, desde la llegada, que lo primero que le ofrece a Juan Ramón América del Este, y en especial New York, es su condición de espacio, diríamos hoy, postmoderno. El poeta tiene un olfato especial para detectar todo aquello que, insólito en el viejo continente (y más aún en su patria), en América puede adoptar visos de naturalidad. Esta mirada aboca el texto a descripciones, a metáforas propias de la más pura vanguardia –casi dadaístas. Recordemos la descripción de la mecanógrafa que el poeta descubre, con ojos de mirón, desde su ventana: “La

¹⁸ Siempre había pensado que el texto que marca la ruptura en Juan Ramón entre un antes (modernista) y un después (estrictamente juanramoniano) era el libro *Estío* (se comprende –fue el primero del poeta que leí en su integridad, cuando sólo tenía 15 años). Ahora me doy cuenta que hay en *Estío* demasiado romance aún y demasiada elegía solapada –aunque ya se haya iniciado la depuración de la modalización adjetival y adverbial y la fragmentación o disolución de la anécdota... –y que habría que desplazar el momento de la ruptura a la escritura del *Diario*.

señorita desnuda que, enfrente, escribe a máquina desde el alba, no se inmuta ni para su aguacero de metal" (p. 387).

No nos detengamos en la sorprendente metáfora de la escritura moderna, a máquina, "aguacero de metal" y vayamos al poema, fechado en Boston, y que lleva como título, a modo de *collage* ingenuo (luego vendrán los más elaborados), el nombre, transcrito directamente en inglés, de una actividad muy poco habitual en los países que hasta ahora ha frecuentado el poeta: "PHYSICAL CULTURE". Pero no nos engañemos, no vamos a ver desfilar por el poema jóvenes, masculinos o femeninos, haciendo gimnasia, exhibiendo sus cuerpos esculturales o el frescor vigoroso de sus músculos. En un juego brutal de vanguardia, a quien vemos es a la "joven primavera" haciendo gimnasia... mejor, lo que vemos es el deseo del poeta de hacerse con ella y de acompañarla: "Qué gusto llevarla en taxi, desnuda, a sus *sports*, con este frío" (p. 305). Una primavera que en nada pertenece ya al mundo occidental (lejos de la herencia renacentista o romántica), atleta "dura y viva" más que virgen melancólica, boticelliana, o bailarina ensimismada en espera del rapto. A su vez, como decorado, la primavera que se nos describe nada tiene que ver con nuestras primaveras florales y herbosas, pues ésta está hecha de "enredaderas colgadas de hielo". La aprehensión directa, auténtica, de la realidad lleva el poema a un espacio que a penas han transitado aún los vanguardistas (franceses).

Estos ejemplos (en los que se ve a las claras el componente erótico de la mirada del poeta, ante una mujer diferente de aquellas con las que ha tratado –aunque la suya propia no sea tan diferente) son eso, sólo ejemplos, pues todo el texto de la tercera parte del *Diario* está lleno de descubrimientos similares que cristalizan en la apoteosis ciudadana del anuncio luminoso publicitario (una de las grandes diferencias de la ciudad americana, entonces, respecto de las europeas que el poeta conoce). Pero cuidado, el anuncio publicitario no agota su riqueza de modernidad en sí mismo (esa calle invadida por la imagen, en grandes paneles, anunciando mercancías y espectáculos, inventándose otra realidad –en comidas, bebidas, prendas de vestir, deseos y sueños– paralelo de la realidad real, menos aparente, escondida tras las puertas de los comercios y almacenada y oculta tras el amontonamiento en las estanterías), la modernidad del anuncio publicitario se proyecta de manera subversiva y sustitutoria sobre esa realidad mágica que ha sido para el hombre occidental la noche (procreadora incansable de miedos y misterios): el anuncio publicitario, luminoso ya, invade la noche hasta abolirla, poniendo en lugar del misterio "trascendente", el escaparate mágico de todos los deseos.

Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas. El Cerdo que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja, a derecha, a izquierda. La Botella [...] La Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamanquesa. El Escocés que enseña y esconde su whisky con reflejos blancos [...] La Fuente [...] El Libro [...] El Navío que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra [...]. (p. 369)

La postmodernidad no sólo nos hace ver las cosas de distinta manera, sino que en esa mirada, crea realidades nuevas, ficticias también, y la noche, al mismo tiempo que deja de ser (como espacio de la oscuridad, como espacio de la negación de la materialidad del mundo, apto para la mirada contemplativa y para el ímpetu místico de la voluntad de transcendencia), se inventa otra manera de ser, no menos irreal, aunque inmersa en materialidad, apta para nuevas fugas del deseo.

Y la luna, esa ventana del más allá (como ha sido definida por el cantante francés), abandona, también su irrealidad metafísica para convertirse en una luna de anuncio: su desmitificación definitiva. "–¡La luna! –¿A ver? –Ahí, mírala, entre

esas dos casas altas, sobre el río, sobre la Octava, baja, roja, ¿no la ves? –Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna o es un anuncio de la luna?” (p. 370).

Dada la importancia de la luna (tras el romanticismo y el simbolismo, en la poesía española culta o popular¹⁹, de Machado y Juan Ramón a Miguel Hernández, pasando inexorablemente por García Lorca), volveremos sobre el tema lunar, pues es una de las presencias más recurrentes en la aprehensión de New York por nuestro poeta. La recuperaremos tras unas páginas. También volveremos sobre el anuncio publicitario dada la importancia que también tiene y dado, sobre todo, la función catalizadora que ejerce en la incorporación del universo neoyorquino a la mirada esencial de Juan Ramón.

Damos un paso más en nuestro acercamiento a la ciudad nueva; un paso que nos va a llevar a la toma de contacto con el aspecto más desagradable (pero no más inútil para la mirada poética) de la gran urbe.

3.2. El New York negativo: la ciudad como expulsión del yo

3.2.1. Lo subterráneo y el laberinto

El aspecto que más hiere los sentidos (todos los sentidos de Juan Ramón) es, sin lugar a dudas, la capacidad que tiene New York para resumirse a sí misma en laberinto y en subterráneo. Es decir, en espacio no aéreo y en espacio no dominado por la racionalidad geométrica.

El tema del subterráneo es tradicional y esencial en la aprehensión de la ciudad moderna, ya (sobre todo) desde Victor Hugo. Ahora bien, la ciudad laberíntica y subterránea que *Les Misérables* nos ofrece, las cloacas de París²⁰ es una realidad excepcional, poco accesible al común de los mortales (como la mina de Zola) y es transitada esencialmente por ese héroe (casi en el pleno sentido de la palabra) que es Jean Valjean, con sus poderes sobrenaturales y su pertenencia a los dos mundos antagónicos de la luz y de las tinieblas. (Es posible que Juan Ramón Jiménez se acuerde de sus descripciones y del alcance simbólico de estas, como luego veremos). El subterráneo que se encuentra en New York el poeta de Moguer (desde el fondo de su blanca maravilla) no es menos subterráneo que la caverna laberíntica tradicional, pero es un espacio accesible a todo el mundo: el subterráneo oscuro y laberíntico, con la invención del *sub-way* o de los túneles, se ha convertido en un espacio social, cotidiano.

El problema que plantea, aquí, el subterráneo (y esta es la palabra que de manera generalizada emplea Juan Ramón, para hablar tanto del espacio como del medio de comunicación que por él transita) está esencialmente ligado al tema de la negación de la luz (de la negación del cielo). “¡Qué angustia! ¡siempre abajo! Me parece que estoy en un gran ascensor descompuesto, que no puede, ¡que no podrá! subir al cielo” (p. 353).

El negror domina la mirada del poeta, pues sale de la boca de los túneles con el humo de los trenes y llega a convertir la calle en un subterráneo mitigado, donde, al triunfar el imperio de lo negro, queda abolido el mundo de los colores, convirtiéndolo en una realidad en blanco y negro (oposición a la que contribuye la persistencia de las últimas nieves, aunque el blanco de la nieve también llega a ser negro):

Blanco y negro, pero sin contrastes. Blanco sucio y negro, sucio con la hermandad de lo astroso. Arriba el abundante, el interminable intestino retorcido del humo de los trenes sin tregua [...] asesino que mata la luz cada vez que pasa el tren. Abajo, la nieve en todo, dejando fuera piedras y

¹⁹ Remito a mi artículo “La deconstrucción del mito lunar en el postromanticismo, I”, en *Reescrituras del mito*, Universidad de Castilla la Mancha, 2008.

²⁰ Hay en *Los Misérables* un subterráneo menos evidente, pero no menos real: las calles de los barrios bajos, sin luz, laberínticas y enlodadas.

casas negras. Negros los árboles secos; negro el retrato de los cielos en los redondeles líquidos que va teniendo la riachuela al deshelarse; negros los puentes, la boca del túnel, los rígidos trenes que antes de entrar en él ya están dentro, como, como si alguno los borrara, después de haberlos pintado de carbón [...]. (p. 308)

A través de la desaparición del mundo de la luz y del color, lo que desaparece es el mundo en su totalidad, como sensaciones y como sentimiento. Como en el subterráneo de Victor Hugo (cloaca o cueva marina), el imperio de lo negro y el imperio del barro consiguen destruir las formas del mundo visible e instalar el ser en lo informe:

Nada da la sensación de que en parte alguna –dentro, encima, al borde– haya vida con pensamientos y sentimientos de colores, con sentidos corporales. ¿Quién ha visto aquí? ¿Quién ha oído? ¿Quién ha olido, gustado ni tocado? Todo es confuso, difuso, monótono, seco, frío y sucio a un tiempo, negro y blanco, es decir negro, sin hora ni contagio. (p. 309)

Es este el espacio ideal para que aparezca el monstruo, invisible e informe, que todo lo devora: “Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido apenas se siente” (p. 340). Aquí, como en la poesía más “exquisita” del Juan Ramón decadente, los desplazamientos adjetivales (el famoso “trino amarillo del pájaro”) están a la orden del día, capaces de engendrar este maravilloso monstruo lingüístico: el “estrepitoso negror rechinante”.

Ahora bien, el negror deja de ser una realidad en sí para convertirse en un agente catalizador de creación semántica, dando origen a deslumbrantes imágenes y metáforas: “La noche era un largo y firme muelle negro” (p. 318); “[...] estos trozos negros de camino oscuro de la noche”; “El humo del tren le pone un anubarrado cielo gris a un pedazo de nieve cercana” (p. 316); “Calvas piedras negras en la nieve blanca. Calvos islotes de nieve blanca en la deshelada agua negra” (p. 316).

Hay una realidad del subterráneo y del laberinto que el negro no puede aplacar (a pesar de la puesta entre paréntesis de los sentidos, a la que asistíamos hace unos instantes; se trata del olor –entendiendo por olor el mal olor, algo propio de la cloaca– y de la calle, cuando esta se convierte en cloaca, especialmente en los barrios bajos; y en New York, de manera especial, en el Barrio Chino. Ahora bien, es curioso observar cómo, contrariamente al negror, que invadía de manera casi exclusiva la experiencia ontológica (negación de la luz y del cielo) o estética (negación de los colores y del disfrute de los sentidos) del poeta, creando un espacio de opresión existencial, el mundo de los olores, tras una ligera parada en la estética sensorial, va a fijarse de manera definitiva en la realidad social, atendiendo a la situación de los desheredados de la tierra –esa atención tan juanramoniana y tan olvidada por sus enemigos.

En la calle popular huele mal. Este olor ahoga al ser, bien es verdad, pero este olor es sobre todo el ambiente del pueblo trabajador, del emigrante –como nueva realidad de la nueva ciudad cosmopolita:

¡Qué²¹ sueño envenenado y difícil! ¡Qué ahogo imposible y sin fin!
[...] Unas veces es el olor a gallinero –ioh angustiosa comida de nido del Barrio Chino!–; otras a literatura judía –ioh actriz suicida!–; otras a grasa de todas las latitudes... Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven –chinos, irlandeses, judíos, negros–, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapos y desprecio y ese sueño tomase vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor. Sí, es seguro que en la noche de New York un gran envenenador –el sueño extraviado de los miserables, ¡aquella cola del pan, en la lluvia, a la una de la noche!– tiene comprado el sueño ¿buscador? de la policía [...]. (p. 339)

Existe en el *Diario* una visión tremebunda de la gran ciudad, en muchos aspectos no tan alejada del Nueva York descrito y soñado por García Lorca que, en vez de ir hacia la metáfora surrealista (y hay elementos como vamos viendo que le podían haber conducido hacia ella) se asienta más o en la misericordia, al estilo de V. Hugo, o en el sarcasmo juanramoniano.

3.2.2. Los medios de transporte: velocidad y ruido

Otro elemento esencial en la aprehensión negativa de la ciudad lo tenemos en los medios de transporte (de nuevo), pero esta vez ligados al tema de la velocidad, del continuo movimiento y del ruido, acompañante habitual del negror en los universos imaginarios negativos (de Dante a Chateaubriand, por ejemplo, del infierno a la revolución).

El habitante normal de New York está condenado al transporte público (y este es una presencia constante en el libro de Juan Ramón). El poeta se complace en nombrar todas las modalidades y en sacar de ellas toda la riqueza poética –vanguardista, postmoderna– que atesoran. Leamos para empezar el poema “Felicidad”, en el que las enumera casi todas, como posibles medios de transporte para él mismo, desechándolos luego, al preferir para desplazarse un elemento insólito, si uno no es poeta: “¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor?... No. Esta tarde hemos pasado New York ¡por nada! en una rosa nube lenta” (p. 319).

El transporte público (¡qué tiempos aquellos!) es la expresión máxima de la gran velocidad y del continuo movimiento que domina toda la vida de la ciudad, en la que nunca nada se para ni está parado: “Siete taxis en fila, deprisa, pero con la prisa que les dejan, entre la nieve y la niebla. No paran ómnibus, taxis de vivos, ni tranvías” (p. 321). Captación perfecta de la ciudad moderna: movimiento, velocidad más fingida que real, angustia en los desplazamientos y... ruido. Un ruido mecánico, artificial, que impide, pues, la captación de los ruidos naturales: los ruidos que produce el cosmos; en este caso, uno de los mayores ruidos que se pueden oír en la naturaleza: el estruendo de los truenos en la tormenta:

No se ve y se ven momentáneas luces blancas. Nervioso espero un trueno que no oigo. Y quiero apartar con las manos el enorme ruido de taxis, de trenes de tranvías, de máquinas de remachar, y abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz, en cuyo cielo sienta yo sonar y pasar la tormenta [...].

¡Qué infinidad de taxis, de trenecitos, de tranvías, de casitas en construcción, por la breve inmensidad de mi cabeza! Hasta hoy que no oigo,

²¹ Consignemos, al menos por una vez, la abundancia del *qué* y el *oh* admirativos, como marcadores del estado de sobresalto y de admiración (luego hablaremos de asombro) en el que permanentemente se encuentra el poeta. Si hubiera que darle una tonalidad dominante al *Diario* esta sería, sin lugar a dudas, la de un texto escrito en “asombro mayor”.

en la tormenta, el trueno, no he oído qué ruido era ese de New York. (p. 358)

Y, a base de tanto ruido, los sentidos se trastocan, y asistimos aquí a una sorprendente disfunción del sentido del oído: existe un silencio de fondo, real o imaginario, como si fuera la tela sonora de un cuadro en el que se pintara, en vez de con colores, con sonidos y, sobre ese fondo, se proyectan, agrios y fríos, los ruidos de la ciudad, componiendo un sorprendente cuadro sonoro: "El silencio, como un enorme color único, parece inmenso y se siente con los ojos, pero en los oídos siguen, en insistente confusión, las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas, como sonando en un cuadro".

Y, en contraposición (esa contraposición sobre la que iremos insistiendo cada vez más en nuestro análisis, a medida que avancemos en él), surge la figura, muchacha postmoderna, de la primavera, que tras el trabajo huye de la ciudad: "¡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".

Antes de concluir este apartado, me permito recordar esta metáfora, propia del mundo del ilusionismo, aplicada al paso del tren, tan veloz es el desfile de sus ventanillas en la oscuridad, ante los ojos de aquel que lo contempla: "El elevado paso por la 6ª sobre un puente como una baraja rápida voleada de ventanillas amarillas y ya, o aún, sin nadie".

Seducción y rechazo, huida e inmersión en un mundo que conserva (lo iremos viendo) virtudes ancestrales que van emergiendo de imagen en imagen. El ruido de la ciudad comercial agitada invita a la huida, a no perderse en ella, a no perder por sus laberintos las esencias del yo; sin embargo, la noche sigue siendo la Noche, es decir el espacio de una magia superior, sobre todo, cuando abandonada la realidad de la calle bullen por la cabeza "aspectos deleitosos, tomados de la mejor realidad, la realidad del río de mi imaginación, para que su encauzado sueño las refleje, las complique y las lleve al infinito, como un agua corriente...". La ensoñación avanza, con un aparente rechazo del mundo que va descubriendo; pero, la simbiosis de la que ya hablábamos se va notando en la evolución de la imagen que adopta poco a poco el marco propio del mundo descubierto, para darle un cauce al devenir del yo: a medida que los sentidos rechazan un elementos, la escritura lo incorpora para erigirlo en metáfora esencial de la emergencia del yo.

¡Sí! que anhelo de no derramar en la aurora torvas aguas luctuosas de pesadillas de la ciudad comercial, de la octava avenida, del barrio chino, del elevado o del subterráneo! [...] ¡Qué ganas de sonreír en sueños, de ir alegremente, por estos trozos negros de camino oscuro de la noche [...] de no ir por el subsuelo de la noche en tren una vez más, ni tan deprisa, sino en veneros de diamante, ¡y lentamente! (p. 324)

3.2.3. Las casas jaula

Un elemento sorprendente, tanto por lo que representa en la captación de la realidad física de New York como por el modo en el que el poeta lo trata, hasta el punto de darle la vuelta a la impresión primera, es el de las casa jaula que pueblan la ciudad –sobre todo en los barrios populosos²². Estas casas jaulas, cuyo efecto de prisión procede de las escaleras de hierro antiincendios, trabajan en una doble dirección en el texto: por un lado, con puentes y ascensores, son la metonimia triunfante del imperio del hierro que invade la ciudad moderna²³ y, por otro, con

²² Elemento que el cine negro ha captado de manera magistral.

²³ Como siempre, esta toma de posesión del hierro, como materia y no sólo como soporte de una obra de arte (Torre Eiffel, Estación de Atocha, etc.), será

sus barrotes paralelos o entrecruzados se presta con gran facilidad a la construcción de la imagen de la ciudad moderna como prisión, como jaula.

Esta metáfora del hábitat (que procede –no hay que olvidarlo– de un conjunto de precauciones contra el peligro de los incendios, tan frecuentes en las grandes ciudades) va a ser desmontada, sin embargo, paso a paso, en el poema.

Primero, mediante la ironía, entre fina y sarcástica, tan propia de Juan Ramón Jiménez. Al ver tantas precauciones en la construcción de las casas, al ver ese armazón externo de los edificios que parece vertebrarlos hacia el exterior, escondiendo y como anulando la apariencia del verdadero edificio, el poeta tiene la sensación de que en New York la arquitectura invierte su significado: los edificios no son para ser habitados, para ser nidos (y empleo esta metáfora no como tópico, sino para anunciar una preciosa imagen que veremos más tarde), los edificios están hechos para, a través de este enrejado, ser salvados del fuego; con lo cual, el lector se imagina que los habitantes de estas casas son siempre seres en peligro de incendio:

Pero ¿es, mi querido amigo, que han hecho ustedes New York expresamente para salvarla del fuego?

[...] Está enjaulada la ciudad en las escaleras de incendios, como un mueble viajero que fuese en gran velocidad de aquí al antro plutónico.

...Seres en constante peligro de incendio. Y la burla se torna impresión de adusta seriedad andaluza: en estas casas, uno toma conciencia de ser una pequeña ave fénix, condenada a la dialéctica de la combustión y de la resurrección. Pero la observación burlesca vuelve, y este teatro y este ritual urbano, ante el peligro constante, se convierte en el insospechado aliado de aquel al que le gustaría vivir en una ciudad más tranquila, menos agitada, ajena al constante movimiento: "El fuego es lo único que hace, por la ley, parar estas calles que andan. Su campaneo constante ahoga, ahoga, ahoga el cantar –esquilas y músicas– de la vida y de la muerte, como en un tercer estado que fuera el único y el decisivo. ¡Fuego!".

Y, ave fénix, el poeta se niega a salir del incendio espiritual en el que le ha sumido el posible incendio real... pues por el enrejado de la jaula acaba de aparecer la imagen obsesiva de la primavera, muchacha de la gran ciudad que transita, desnuda, sus calles y sus andurriales, como la primavera de antaño transitaba florestas cuajadas de flores.

La primavera salta las escaleras de hierro sin pensar que la pisarán todos los días huyendo en cueros, y que los cristales rotos a hachazos herirán cada noche su carne tierna. ¡Que me quiten de mi balcón la escalera mohosa y de mi pasillo la lanza roja, el hacha plateada y la cuerda! ¡Y que apaguen la sorda luz grana de su *Fire Escape*! Yo quiero tener en mi casa a la primavera, sin posibilidad de salida. ¡Prefiero quemarme vivo, os lo aseguro! (p. 342)

Más acá de la gran imagen (de nuevo vanguardista), observemos cómo la asimilación del poeta no es solamente visual (sensorial, en general) o conceptual. El descubrimiento de la gran ciudad (y lo vamos observando poco a poco) conlleva, también, la incorporación a la lengua del poeta de las palabras clave que definen a la ciudad.

generadora de metáforas sorprendentes. Consigno una, por el valor que tiene simbólicamente, al reducir a hierro uno de los pocos elementos naturales que puede haber en la gran ciudad, el árbol: "El sol poniente, claro y frío, alumbraba entre los negros plátanos –tronco de hierro y hoja de cobre– de un valle súbito y solitario, una única casa colonial cerrada y amarilla" (p. 314).

3.2.4. Degradación de la luna

El tema que sigue puede ser considerado secundario o propio de un decadente trasnochado (el que esto escribe); sin embargo, lo considero esencial por dos razones.

La primera: el descubrimiento de la gran ciudad moderna (como la emergencia de los grandes inventos técnicos en la vida cotidiana) tenía que contribuir, de manera decisiva, a la destrucción de los grandes temas tópicos de la literatura: era una de las grandes empresas de las escrituras de vanguardia –aunque, luego tuviera que dotar a la escritura de nuevos tópicos. Sabemos que la luna (más que el famoso cisne cuellitorcido de Rubén Darío) es uno de esos tópicos, pues su presencia en la literatura ha sido infinitamente más importante que la del bello ánade iracundo; Juan Ramón no puede ser una excepción.

La segunda: el poeta de Moguer no puede ser una excepción a pesar de que, como ya he dicho con anterioridad, el tema de la luna no les venga a los poetas andaluces sólo de la herencia romántica y simbolista, sino también (y sobre todo) de la poesía popular española.

Habría una tercera razón, también esbozada con anterioridad: New York será, tanto para Juan Ramón como para García Lorca una ocasión inapreciable para hacer revivir, en una dimensión moderna, el mito lunar: el poeta de Moguer, más arriesgado y nuevo, desde el punto de vista postmoderno; el poeta de Granada, más tradicional y atávico, llevando a la luna de la fragua pueblerina al callejón maloliente y sangrante de los barrios negros.

Empecemos por ver cómo se lleva a cabo esta degradación (al final de mi estudio volveremos sobre la reinserción lunar).

El gajo de la luna en cuarto creciente o menguante será el pretexto para ver, mayoritariamente, a una luna rota –este es el adjetivo que más aparece. “La luna solitaria se mueve, rota, ¡oh Poe! sobre Broadway” (p. 330). Juguete roto de la poesía vanguardista, esta condición de realidad “rota” adquiere dimensiones más brutales, en el contexto mismo, el más tópicamente suyo, de las ceremonias lunares de los cementerios, pasando de ser parte del decorado a metáfora del cementerio en sí²⁴: “Sus tumbas [las de un cementerio] se derraman, como una ruinas bellas, como una luna hecha pedazos, por el verde, o buscan entre las casas, las sombras de las ventanas con flor” (p. 397). Este rompimiento alcanza a veces tintes masoquistas, en manos de algún verdugo negro, amigo del racista Marinetti: “La ciudad mejor, sosegada y feliz, se retira a su alma, y en su arrabal, vecino al campo, un pedazo de luna grande y grana, como mal partida por las manos de un criado negro, sube difícilmente, ganando en oros” (p. 421).

Esta condición de juguete roto se completa con su naturaleza enfermiza (herencia, aquí, sin lugar a dudas, de Jules Laforgue) y podemos ver una luna macilenta y viciosa: “Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo” (p. 379).

Cito, como anuncio de la luna recuperada (no ya la luna cósmica, perdida y extraviada por un mundo que no le corresponde, con luces y reflejos contra los que no le es fácil competir), la luna moderna, la mentida luna de la gran ciudad del anuncio, este pequeño compendio de poesía romántica sajona, en torno a uno de sus temas favoritos.

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,

²⁴ Ya sé que empleo mal la palabra metáfora, que se trata de una comparación –pero con valor determinante de metáfora, como la comparación baudelairiana.

sin corneja. Pintura solo. Casi una poesía de Ami Lowell. *Who shall declare the joy of the running*. (p. 316)

3.2.5. Escenas y personajes

En este apartado de las impresiones puramente negativas que produce la gran ciudad en el poeta recién llegado, no podían faltar algunos ejemplares de la galería humana. Las impresiones que producen van del sentimiento de ternura para con los miseriosos, al estilo hugoniano (y reservaremos algunos ejemplos significativos de estas presencias para ilustrar las impresiones positivas y su deriva hacia la interiorización espiritual de la experiencia neoyorquina) a la sorpresa sarcástica, propia de la escritura caricaturesca, despiadada y lírica, tan propia de otros momentos juanramonianos.

No podían faltar, como era lógico, las presencias negras, en una ciudad dominada por el color negro, como acabamos de ver. Tanto la noche como el subterráneo se ven prolongados, en sensaciones y sentimientos, por la presencia de los negros (sin el más mínimo atisbo de racismo), en un movimiento anímico que nos lleva de cierto reparo, de cierto miedo que desembocará casi siempre en compasión.

Y un negro viejo, cojo, de paleta mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue. Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.

El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente. (pp. 379-380)

Esta impresión se irá modulando hasta alcanzar altas cuotas de poesía social (a lo Juan Ramón), como luego veremos.

La imagen de la sufragista, a pesar de su aspecto físico de caricatura de rasgos fuertes, sugiere, también, una cierta dosis de ternura bajo la pluma del poeta, aunque estamos, ya, de lleno en el mundo de las caricaturas líricas:

En subway. La sufragista, de una fealdad alardeada, con su postre mustio por sombrero, se levanta hacia un ancianito rojo que entra y le ofrece, con dignidad imperativa, su sitio. Él se resiste, mirando con humildad celeste a la nieve entre dos sombreros de señoras negras. Ella le coge por el brazo. Él se indigna en una actitud de quita golpes [...]. (p. 337)

Es en estos momentos, cuando el texto de Juan Ramón podría haberse titulado "Pequeños cuadros neoyorquinos". Con este título quedaría más patente aún la herencia recibida (la del Baudelaire más moderno) y la distancia que Juan Ramón, con el asombro de New York, pone entre los dos textos, en lo relativo a la captación de la esencia de la ciudad, como espacio de la modernidad, en uno, y de la postmodernidad en otro.

Esta distancia se acrecienta, cuando entramos de lleno en los medios de comunicación y vemos la gente que se aloja en sus pasillos y vagones. Cojamos el "Tranvía" (poema 229) y miremos:

Gafas. Pantorrillas de fieltro alto arrugado y fangoso (Van al baile y son ellas solas la pareja) Gafas. Ningún ojo claro. Mandíbulas incansables -¡qué cansancio!- que mascan goma, sin fin. Gafas. Borrachos sin gracia, que hacen reír risas de mueca a todo un mundo de dientes de oro, plata y platino. Gafas. [...] ¡Cuidado! ¡Que me pisa usted los ojos! (p. 542)

Es interesante observar (por lo que entraña de fuerza expresiva, en el impacto recibido), en qué modo la mayoría de estas anotaciones sarcásticas, que nos ponen ante los ojos la imagen de un New York bullanguero, vulgar, popular, de democracia estética degradada (según los temores esbozados ya por el joven

Mallarmé en su *La herejía en el arte o el arte para todos*), es interesante observar, decía, cómo estas caricaturas abundan de manera especial en la parte sexta, *Recuerdos de América del Este*, escrita ya en España y meses después del viaje. Curiosamente, esta abundancia es paralela a los recuerdos estrictamente literarios, contraponiéndose a la relativa pobreza en impresiones sensoriales, de esta parte. Presencia y recuerdo (ausencia) de New York.

¿Realismo caricaturesco? ¿Hiperrealismo grotesco? Sí; se podría hablar en algunos momentos del hiperrealismo del paisaje social (e incluso arquitectónico). En el libro de García Lorca, con muchos elementos en común, esta conciencia realista desembocará en dramatismo onírico. Juan Ramón permanece (fiel al principio originario del poema en prosa) dentro de los límites de lo cómico visual.

Veamos dos ejemplos sacados, también de esta última parte del libro. En el "Nacional Arts Club", leemos:

Exposición permanente de huéspedes. Restaurant de retratos. ¿Se come? En la sala de acuarelas, digo, en el comedor, toilettes extravagantes, poses inaguantables. Se habla sin color y están torcidas las palabras.

Los cuadros que comen, servidos por estas jóvenes hosteleras de blanco sucio y celeste terreno con pelo equivocado y verde Veronés en las uñas [...].

Y, en "Las viejas coquetas":

Visten su ancianidad de náyade con yerbas verdes en la calvas, de Ofelia coronada, de Cleopatra, con la nariz de Pascal, de lo que sea preciso o impreciso, [...] y se prenden en cualquier sitio flores de calabaza, malaquitas de a kilo, plumas de avestruz, de águila de cuervo o de pavo real.

Desveladas siempre del sepulcro, y sin miedo de llegar tarde, o con lluvia o nieve, al piso 12 de sus cementerios, son las últimas que se retiran, pues conservadas en champagne, infinitas sus arrugadas arrugas empolvadas, son las preferidas de las sillas de desvelo. (p. 553)

Podríamos encontrar ejemplos similares (o mejores) en los poemas "Colony Club", "Author's Club", "Cosmopolitan Club" y otros.

3.3. El asombro de los sentidos: vista, olfato, oído

Negativa (como acabamos de ver) o positiva (como veremos tras este breve interludio), la sensación que recibe el poeta está regida en todo momento por el asombro. No se trata de una simple sorpresa, propia del descubrimiento de lo exótico, sino de una sorpresa, en la excitación, que propicia, como ya decíamos antes, este lenguaje modalizado por interjecciones, admiraciones, falsas interrogaciones, "ahes", "ohes" y "ayes" que son como los elementos rítmicos de percusión que sacuden de manera casi constante las frases –y los sentidos.

3.4. La recuperación de New York: la ciudad como morada del espíritu

La "recuperación" de New York se lleva a cabo, sin embargo, asentando la experiencia de la alteridad, no sólo sobre estos momentos de asombro (momentos de plenitud ontológica o estética), que, como hemos visto, también pueden afectar a espacios negativos, sino en la vivencia profunda, cotidiana, de los espacios que, de por sí, son vistos como positivos; ya sea porque pertenecen a un pasado que ha sobrevivido, en medio de la última modernidad de la ciudad, recordando espacios análogos del universo al que pertenece la mirada de Juan Ramón, ya sea porque son espacios o seres ligados a la naturaleza –permanente e igual, en su esencia, en todas partes.

3.4.1. Espacios positivos

Veamos algunos de estos espacios y, en ellos, a sus moradores.

En primer lugar, los cementerios. No se trata en ningún momento de que los cementerios de New York le recuerden en algo a los españoles (tan inhóspitos); tampoco porque sean un simple espacio de muerte, frente a la vida, con la carga de falso romanticismo que ello conlleva. La naturaleza de estos cementerios es sajona; una naturaleza que, dada su ubicación y dada su morfología (pequeños, integrados en el paisaje urbano y, en ocasiones ajardinados) ocupan un lugar privilegiado en el imaginario cosmopolita de la muerte, en Occidente. Y es justamente el testimonio que dan de esta tradición, frente a la gran masa urbana que los rodea, lo que los convierte en lugares privilegiados para el recreo visual y para la ensoñación del yo: "Se ha quedado esta pequeña aldea de muertos, olvido que se recordara, al amor de unos árboles que fueron grandes en su niñez agreste, pequeños, hoy que son viejos entre los terribles rascacielos" (p. 332).

Muertos sí, pero bajo la protección de los árboles; pequeños estos, como el cementerio. Dos virtudes que recuperan para el poeta la calidad y la dimensión de algo hecho a la medida del hombre.

Esta pequeñez, esta cercanía será (y lo dice con entusiasmo) el mayor atractivo de América para él. Lo dice (y es verdad en un primer momento); sabemos que hay un atractivo más hondo (el que vamos poco a poco desvelando, gracias a la mirada postmoderna), pero en un primer momento, estos espacios "tradicionales" permiten el tránsito de la tradición a la modernidad:

Otra vez sí. ¡Y ciento! El mayor atractivo para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos, verdadera ciudad poética de cada ciudad, que atan con su paz amena y cantada de pájaros, en medio de la vida, más que los jardines públicos, que los puertos, que los museos [...].

¡Qué bien deben descansar los muertos en vosotras, colinas familiares de New York, claros, en la vida diaria, de vida eterna. (p. 418)

Parapetos de eternidad, frente a la vida del presente. Al poeta le es necesario insistir en esta dimensión de barrera que tienen los cementerios; doble barrera, la real, en su oposición al mundo de las calles con sus comercios; la cósmica, por su pertenencia al espacio de la naturaleza, y la simbólica, al instalarse, dado el tamaño que tienen, frente a los grandes edificios, en un mundo irreal, casi de juguete –de infancia permanente. En el texto que cito a continuación, no es sólo la ciudad, con sus casas, la que los aísla, sino los elementos más agresivos de esa ciudad (los que estudiamos en el apartado anterior: comercio y medios de transporte); es decir, el bullicio callejero y las máquinas productoras de velocidad mecánica y, en ésta, de estrépito:

Está tapiado este breve camposanto abierto de la ciudad comercial por las cuatro las cuatro rápidas y constantes concurrencias del elevado, el tranvía, el taxi y el subterráneo, que jamás le faltan a su silencio obstinado y pequeño. Un sin fin de rayos de fugaces cristales correspondidos, que anuncian con letras de oro y negro todos los *and C^o* de New York hieren [...] las espaldas y los hombros de las tumbas viejas [...].

¡Pobre pozo de muertos, con tu iglesita de juguete, cuyas campanas suenan al lado de las oficinas que sitian tu paz, entre los timbres, las bocinas, los silbatos y los martillos de remache! (p. 348)

La iglesia del cementerio da la mano a los demás edificios que conservan, del pasado, esa dimensión humana –positiva. La cita que sigue consigna este aspecto positivo de los edificios tradicionales. Ahora bien, dado el periodo arquitectónico al que pertenecen, estos no se libran de la mirada irónica del poeta (capaz de llevar a

la caricatura, también, los edificios); aunque la frase final recupere el alcance positivo del que hablamos:

En la baraúnda de las calles enormes, iglesias teatrales, livianas, acechan echadas –la puerta abierta de par en par y encendidos los ojos– como pequeños monstruos medievales caricaturizados por un arquitecto catalanista [...].

Pero no es posible entrar. ¿Cómo, siendo mayores que un juguete, entrar en él? Y son juguetes, las iglesias, de un gran escaparate. (p. 329)²⁵

Antes de cerrar el apartado, una ligera mención a la pequeña casa colonial “blanca y amarilla” (colores privilegiados, en función de su humildad, en la poética juanramoniana):

[...] que se ha quedado sola en *Riverside Drive*, pequeña y sola, como un viejecito limpio, entre las enormes casas pretenciosas y feas que la han encerrado [...]. Nadie la quiere. En su puerta dice: *To let*. Y el viento alegre viene a jugar de vez en cuando con el cartel²⁶ para que no se aburra. (p. 126)

No olvidemos, sin embargo que cementerios, casas, jardines y ese inmenso parque natural que debía ser aún Long Island (donde corre todos los días a refugiarse la primavera-muchacha-desnuda-taquimecanógrafa-deportista) son espacios positivos porque en ellos anida lo permanente, la naturaleza: la nieve, el agua, los árboles, las flores, los pájaros (luego volveré sobre ellos). Veamos cómo el más mínimo de estos elementos puede hacer brotar en el poeta el sueño de esencialidad espiritual –incluso si surge de un horror estético: “La sombra fugaz del pájaro de esta mañana por los colores calientes –color y sol– de la vidriera de la iglesia de Phillips Books, se ha trocado en vuelo de oro [...] por la sombra de mi alma” (p. 306).

En efecto, el misterio poético consistirá en arrancar estas pequeñas realidades positivas, con las gavillas de sensaciones y de sentimientos que despiertan en el poeta, con el fin de proyectarlos sobre los elementos negativos que, a pesar de su negatividad aparente, también los encierran o los toleran, en el interior de sus entrañas de negror y de hierro. Sin esta operación de transvase, sin esta alquimia real (no sólo verbal –que sólo alumbraría seres y sentimientos de ficción) la experiencia de la gran ciudad se hubiera quedado en dos niveles primarios e inútiles, por ser estancos el uno respecto del otro. Por una lado la sorpresa exótica que, aunque fea, también puede producir asombro, y por otro, la añoranza sentimental del ser que va buscando en el otro lo que su yo ya tiene desde siempre (aunque lo haya dejado de lado momentáneamente), y a cuya sombra y a cuyos arrullos ha crecido.

²⁵ Observemos, de paso, que los *collages* llegan al texto de Juan Ramón, en primer lugar, gracias a las iglesias y sus portadas llenas de anuncios publicitarios religiosos. Si, como veremos dentro de unos instantes, es el anuncio el motor del *collage* poético, los primeros y más frecuentes anuncios nos los encontramos en las portadas de las iglesias, lo que supone una desacralización de éstas –una integración en el paisaje urbano, comercial, moderno, muy propio del espíritu de las vanguardias, contrariamente a la insularidad en la que hasta este momento estaban protegidas– como centro fundacional de las ciudades.

²⁶ No con los árboles, ya, ni con las nubes...

4. Integración y sublimación de los espacios

4.1. La función del anuncio

En esta operación el anuncio juega un papel esencial. Amplia así su dimensión formal, que lo ponía en el centro de la invención del *collage* poético (no conozco ningún libro de esta época que lo incorpore a sus textos, de manera tan sistemática y tan funcional, ya sea como indicador de lirismo, ya sea como elemento propio de la caricatura urbana) y lo lleva al campo mismo de la percepción, en profundidad, como antesala de la experiencia ontológica.

Esta antesala es el espacio más apto para crear la duda entre la realidad y la apariencia, entre la realidad y lo virtual (a veces, lo falso) –para borrar la línea que separa ambos mundos, creando el espacio de la experiencia de lo real, en la duda; una duda superior, pues es capaz de alumbrar la real irrealdad de los seres.

Vimos, aplicado al tema de la luna, un ejemplo que plasma el asombro de esa duda en toda su intensidad; era en el poema "La luna" (poema 111), expresiva enumeración de anuncios, como se recordará, capaz de crear el nuevo cielo con sus nuevas constelaciones. ¡Qué más da que la luna sea real o de anuncio, si lo importante es, en esa sucesión de lunas reales, en las que hemos vivido desde la infancia, la presencia de esa luna inmarcesible cuya claridad trasminta en el cielo de nuestras ilusiones! ¡Que más da que tal o tal ser sea real, si lo que importa es el ser ideal, atesorado en el asombro o el asco de la experiencia de nuestros sentidos! El anuncio publicitario, en el cielo de la noche, es mimético, pero es, al mismo tiempo, como lo es un poema, cristalización ideal de nuestros miedos o de nuestros deseos.

Sorprende, en el descubrimiento de New York, la fineza perceptiva del poeta, a medida que nos va desvelando la realidad; pero sorprende aún más la duda superior en la que se va instalando esa conciencia perceptiva, hasta convertirse en capaz de ir creyendo en el cosmos de ficción que la ciudad moderna nos ofrece.

Paso a paso.

La duda me domina, y veo la falsedad de la realidad: "¡Otra vez las estrellas! No acaban de convencerme. Empiezo el aria y, a la mitad se me caen como notas falsas, las notas... Sí, estas estrellas parecen las estrellas de la bandera solamente" (p. 536).

La duda me domina y veo que el anuncio podría ser sucedáneo de la realidad: "¿EL CIELO? Para ser de imitación, no está mal. Un poco yerto, desvaído y duro. Estos pintores de anuncios son bastante buenos, ¡caramba!" (p. 534).

Realidad y ficción publicitaria se mezclan y la mirada no puede separarlas ya.

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 y nada mirado, cielo que no parece cielo del suelo, sobre la nuca de uno de los jóvenes, Atlante en flor, la luna blanca. (p. 315)

La ficción del anuncio me lleva a la más cruda realidad, la de la guerra (la primera guerra mundial), con realidades que más parecen de cuento de terror que de veracidad histórica.

[...] el sol, en una rica parodia de ideales, muere sobre los tejados de New York, camino, por Asia, de Europa²⁷. Abajo, muy abajo, como en el fondo de un gran pozo de nieve, los anuncios de colores que hablan de la guerra. Yo me despido del niño rosado y completo [...] recordando la noticia de la prensa de ayer, según la cual, tres niños belgas, comprados por señoras de Boston, les habían llegado con las manos cortadas. (p. 334)

²⁷ La aparente desorientación creada por la mismísima realidad geográfica, en la que se encuentra el poeta, contribuye grandemente a la creación de esa irrealdad real de la que estoy hablando.

En la nueva realidad ciudadana, las perspectivas se pierden y la realidad se convierte en proyección, en miniatura, distanciada y como inventada o fingida: “[Washington, visto desde un obelisco] Proyecto dulce, malva y verde, bajo un cielo de vitrina empolvada, de una ciudad, vista desde la punta de un compás” (p. 555).

Ante la realidad imponente del anuncio, incluso la mitología (esa gran verdad de mentira) se desvanece. La aurora, ya no es Aurora, joven de pies rosados, que va esparciendo su luz carnal por las colinas, las laderas y los valles, sino un excelente pintor de brocha gorda.

Con una cantidad inmensa de pintura nueva, un escobón mágico pinta francamente bien, como anuncio del espectáculo del día, la aurora, decoración sencilla: arriba, un gran oro, casi sin amarillo, sólo luz; abajo, un único azul, exuberante, derramado en sí mismo; debajo del sol –que no se pinta–, un vaivén

–de izquierda a derecha– de ancha plata transparente. (p. 448)

Frente a este poema, titulado “Al fresco”, ¿quién puede decirme si se trata de una descripción del amanecer, que tiene al anuncio publicitario como catalizador del cielo contemplado, o de un anuncio (con la simplificación pictórica que el anuncio y el cartel exigen) que acaba siendo visto como un cielo real, tal es la magia del escobón que lo pinta –“al fresco”?

Y llegamos a la fusión total de los dos mundos: ilos anuncios paridos, sí paridos, por la mismísima primavera! No nos puede extrañar: ¿no era la Primavera una joven descocada, aunque atleta, que se pasea desnuda por los apartamentos, las escaleras de incendio y los parques de la nueva ciudad? “...Multiformes, multicolores, multiveloces, se van encendiendo sobre el cielo malva, en el que alguna estrella prende la luz del día, los anuncios. ¡Qué bonitos están hoy, como dados a luz por la primavera con las flores!” (p. 415)²⁸.

4.2. La función de los elementos naturales

En sentido inverso, la naturaleza ofrece algunos elementos privilegiados que permiten el enlace y la permeabilidad entre los elementos positivos y los negativos, y, en algunos casos, la sublimación de estos últimos: sin hacer un rastreo sistemático de tesis doctoral, pienso que los esenciales son: la nieve, el viento, la primavera (no como ámbito cósmico, sino como personalización sintética de todos sus elementos en la joven neoyorquina con las que ya nos hemos cruzado en varias ocasiones), el árbol (el árbol en sí, más que los parques en los que está inscrito), la flor (la rosa), los pájaros y, como metonimia de todos los parques, Long Island²⁹. Me voy a detener sólo en alguno de ellos, con el fin de poder acabar mi visita por el New York juanramoniano.

La Primavera va sublimando todo cuanto toca (es normal), pero la cita que voy a transcribir. Pertenece al poema 116, “¡Viva la Primavera!”. Es este un poema narrativo, de corte (sobre todo en su final) surrealista, de los más rimbaudianos del libro, y antecede en su anécdota sublimada al poema puro que sigue de manera inmediata (según esa alternancia frecuente, pero no habitual, a lo largo del libro) y

²⁸ Sería el momento técnico de hacer un estudio acerca de la naturaleza y de la función del *collage* en el *Diario*, así como de estudiar los mecanismos y efectos de la que llamaré metáfora vanguardista (asentada en la analogía insólita); ello me alejaría del presupuesto de este trabajo: pero volveré algún día sobre el tema.

²⁹ “Dulce Long Island, ondulada y suave, con tus cerezos en flor, tus senderos poéticos, tu brisa unánime, tus pájaros infinitos, más que la simiente de la adormidera...” (p. 547).

que se titula "Canción"; poema donde la primavera es tratada en su esencialidad interior. Lo transcribo:

¡Yo solo vivo dentro
de la primavera!
¿Los que la veis por fuera
qué sabéis de su centro?
-Si salís a su encuentro,
mi sueño no se altera...-
¡Yo sólo vivo dentro
de la primavera!

Ejemplo perfecto de poesía pura (liberada totalmente de argumentación y de narratividad -simple constatación, en grito, de una realidad interior) el poema aparentemente se contrapone a toda la anecdótica primaveral (descripciones, alegorías, oposición entre la nieve y los primeros brotes vegetales) que hay a lo largo del libro, delimitando, con perfección ejemplar, cual es el espacio del poema en verso y cual el del poema en prosa -delimitación que tiene su fiel en la naturaleza y la función de la descripción- presente o sublimada.

Volvamos, ahora, al poema en prosa -que, por cierto, empieza, en su título, con un grito de poesía pura. En él, vemos a la Primavera en lucha con New York, "el marimacho de las uñas sucias", llegando, en "un anhelo de ser pura, [...] nadando por el cielo y por el agua, a la ciudad", enfrentándose, con su hermosura embellecida de luna y de rosas, al trust "humo, sombra, barro, and c.^a", cayéndose al río y ahogándose casi, sacada del río y salvada gracias a la respiración artificial que se le practica al pie de la estatua de la Libertad y, ya recuperada, salvando "los brotes sucios de los árboles de los muelles", vistiéndose en Washington Square, como una mayorette, "dispuesta a desfilar, por la Quinta hasta el parque". El grito que acaba el poema (repetición triple del título) ante tamaña maravilla que, como un hada, ha ido salvando, purificando, sublimando todos los elementos agresivos, sucios, chabacanos y populacheros de la ciudad -"¡Viva la Primavera! ¡Viva la Primaveraaa! ¡Viva la Primavera!"- condensa, pero borra, toda la anécdota, en la expresividad poética formulada al estado puro: comprensión, fusión y loa, en la palabra, con el ser. Tras la experiencia anecdótica, puede llegar el poema puro.

El árbol es un elemento básico en esta fusión de la realidad con la esencialidad del ser. Me detengo en el árbol que hay delante de la casa de Mark Twain. Un ser esencial en un entorno de contingencia.

Desde que está aquí la primavera, todas las noches venimos a ver este árbol viejo, bello y solitario. Vive en la primera casa de la Quinta Avenida, muy cerca de la que fue de Mark Twain, en este sitio grato en el que la iluminación disminuye, y el gentío, y se sale, como a un remanso, a la noche azul y fresca, de Washington Square, en la que, como en su fuente, se bañan, puras, las estrellas, a penas perturbadas por algún que otro anuncio triste y lejano -GERMANIAN³⁰- que no deslumbra la noche, barco remoto en la noche del mar [...].

Y, en su presencia, todos los elementos que pudieran ser negativos en el horizonte visual se revisten de bondades insospechadas; incluso los medios de transporte:

[...] candelabro de tranquilas luces de aceite [...] que velara la belleza de este regazo de la ciudad [...]. Pasan junto a él y junto a mí, que estoy apoyado en su tronco, los ómnibus, lleno el techo de amantes que van, de Washington Square a Riverside Drive, a darse besos junto al río, un poco

³⁰ ¡Qué casualidad, en 1916!

cerca de sus carnes [...] y mis ojos, enredándose en sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta... (p. 366)

Nace entre el árbol y el poeta una connivencia que los funde, hasta conseguir que "mis ojos por sus ramas [sean] flor suya". De manera similar al caso anterior, nos encontraremos consumada esta sublimación en el poema puro "Oasis", diez páginas más tarde:

...Y el árbol solo de mi alma crece
raudo, y sus ramajes ideales
lo van guardando todo:
y su silencio húmedo
tiende sobre el desierto seco
y lleno todo,
un campo, nido eterno
de soledad, de paz y de dulzura. (p. 375)

Y los pájaros (el simple gorrión) son capaces no sólo de transfigurar las casas jaulas de hierro –"Los gorriones que no se ven en el hierro de los peldaños chillan en las escaleras de incendios que no se ven de gorriones. Chillan, casi cantan con la belleza del rosa que se va, y hacen las escaleras hórridas de hierro escaleras de plata, de alegría, de cristal –un poco basto, como de botella, pero cristal, al fin" (p. 414)–, no sólo, sino que un único pájaro es capaz de crearnos, con su magia de voz, un New York distinto –ideal: "Ha vuelto el pajarillo a mi ventana, en la que pienso, ahora, solo en la tarde. El cantorcillo se hincha, se dilata, se hace junto a mí como otra New York ideal de ilimitadas márgenes de oro. La New York verdadera que viene bien a mi corazón" (p. 410).

Dejo al viento, sublimando a "las mujeres de la calle sucia", al ser comparadas con las "magnolias niñas" con las que el viento juega a levantarles las faldas, en medio de un invierno "de barro, de negros y de cajas de basura" (p. 356), para irme a ese vagón del *subway*, en el que toda la negatividad de la ciudad subterránea, laberíntica y negra, queda redimida por la rosa blanca que lleva la mujer negra en la mano:

La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano. La rosa y el sueño apartan, una superposición mágica, todo el triste atavío de la muchacha: las medias rosas caladas, la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas [...].

Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos: están absortos, como en una pesadilla de cansancio y de tristeza, en la rosa blanca que la negra resalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera, mejor, a eternidad. (p. 341)

5. A modo de conclusión

Desde el punto de vista de la dinámica del yo –de la dinámica del yo juanramoniano, lo mismo si consideramos su dimensión estética (la noción de obra en marcha, de eterno borrador que hay que corregir permanentemente, que hay que depurar hasta conseguir el texto de-purado, esencial), que su dimensión ontológica (la obra como sustituto del yo, como yo definitivo, eterno, que se va imponiendo a medida que el yo histórico, de carne se encamina hacia la tumba la tumba)...– desde el punto de vista de esta dinámica puede que sea posible (¿necesario?) el abandono de la parte biográfica, externa, anecdótica, si cabe, de la

experiencia neoyorquina, y la conservación, tan solo, para la "eternidad" de los poemas puros, los que aparecen en las ediciones de *Diario, poeta y mar*.

Como lector, sin embargo, no puedo estar de acuerdo con la decisión (transitoria) del poeta, y no lo puedo por dos razones. Una, la más superficial, obedece a mi condición de historiador o de crítico de la poesía del siglo XX: tal como está redactado *Diario de un poeta recién casado*, es un libro único en la poesía de Occidente; único, en la dialéctica que se establece entre el poema en prosa y el poema en verso –en su dialéctica, digo, no en su contigüidad accidental. *Diario, poeta y mar* no podría ser nunca ese libro único. El mismo Juan Ramón tiene dos, tres o cuatro libros que se le podrían comparar y que, tal vez, le superarían en perfección y en hondura (en la "depuración constante de lo mismo"). Como ya he desarrollado estas ideas en otro texto, no volveré sobre el tema.

La otra razón es totalmente juanramoniana: la esencialidad del ser a la que accede la poesía (función ideática de la misma) solo es verdadera, solo es creíble, si se asienta sobre la experiencia de la carne (sublimada): sobre la experiencia del mundo –espacio y tiempo– y cuerpos que los habitan y transita.

Para que la carne se haga verbo es necesario que aquella haya sido vivida hasta el éxtasis o la hez.

Sólo en su totalidad existencial, como *diario de un poeta* que, además está *recién casado*, podemos acceder a esta dialéctica entre materia y espíritu que, en la vida, siempre acaba con el triunfo de la materia, en la muerte, y en el arte, siempre acaba con el triunfo del espíritu, en la eternidad del libro.