



Universitat
de les Illes Balears

Configuración del espacio urbano en el *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez

MARIA ROSA BALLESTER GELABERT

Memòria del Treball de Fi de Màster

Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas

Itinerario de Estudios Literarios y Culturales

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2017-2018

Data: 8 de septiembre 2018

Nom Tutor del Treball: Dra. Almudena del Olmo Iturriarte

Índice.

Introducción.....	2
1. El <i>Diario de un poeta recién casado</i> (1917).....	4
1.1. Escritura y publicación del <i>Diario de un poeta recién casado</i>	4
1.2. La estructura del <i>Diario</i> : un libro de viajes.	5
1.3. El género del <i>Diario</i> : la escritura diarística.	7
1.4. La ciudad de Nueva York: el <i>topos</i> en Juan Ramón Jiménez y en otros poetas.	8
1.5. Los espacios del <i>Diario</i> y los elementos urbanos: las secciones III y VI.....	10
2. Configuración del espacio urbano en el <i>Diario de un poeta recién casado</i>	16
2.1. “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!”	16
2.1.1. Nueva York en primavera.....	16
2.1.2. Los cementerios.....	26
2.1.3. Los ríos.....	52
2.1.4. Los espacios culturales.	57
2.2. “New York, el marimacho de las uñas sucias”.	68
2.2.1. Los medios de transporte.	68
2.2.2. Los barrios urbanos.	96
2.2.3. Los tipos urbanos.....	101
2.2.4. Otros elementos urbanísticos.	113
Conclusión.	130
Bibliografía.	133

Introducción.

Realicé la relectura de una *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez en la asignatura de “Juan Ramón Jiménez y la Renovación Poética del Siglo XX” en el Máster Universitario en Lenguas y Literaturas Modernas de la Universitat de les Illes Balears. Al hacerlo hubo una composición que suscitó mucho mi interés: “La luna” (CXI), del *Diario de un poeta recién casado* (1917). En esta asignatura presenté un trabajo que analizaba este texto en relación con un poema anterior del mismo autor: “Otra balada a la luna”, de la obra titulada *Las hojas verdes* (1909).

En lugar de ampliar el análisis del motivo poético de la luna en Juan Ramón Jiménez o en otros autores, dado que se trata de uno de los lugares comunes de la poesía del romanticismo y del modernismo, en el análisis de la prosa poética “La luna” (CXI) el protagonismo lo adquirió otro elemento: los anuncios luminosos de Broadway. Este es un elemento propio de la gran ciudad de Nueva York, que aparece en la sección III del *Diario*, “América del Este”, y que junto a muchos otros configuran el espacio urbano de las grandes ciudades de América, cuyo símbolo por excelencia es Nueva York, la ciudad de la modernidad. Y ahí fue donde empezó este trabajo.

Esos anuncios luminosos me llevaron a querer profundizar en la configuración del espacio urbano en ese libro de viajes que es el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez. Los textos, poemas y sobre todo prosas, en que se registra el día a día de un viaje en que el protagonista observa fascinado –entre la atracción y la repulsión, la gravedad de la reflexión, el humor o la ironía– esos luminosos y otros elementos urbanos propios de las grandes ciudades, se localizan en la sección III “América del Este” y en la sección VI “Recuerdos de América del Este escritos en España”.

La metodología que se ha seguido y ha primado en este trabajo es la del análisis del tejido textual como garantía para un mejor acercamiento a una obra tan rica en todos los órdenes. Para abordar el estudio comienza por ofrecerse una somera contextualización del *Diario de un poeta recién casado*, pensando siempre en nuestro objeto de estudio. Después se han organizado los elementos que contribuyen a la configuración del espacio urbano de Nueva York o de otras grandes ciudades de América del Este y, claro está, las composiciones en que aparecen, en torno a dos grandes ejes: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!” y “New York, el marimacho de las uñas sucias”. Se trata, en el primer caso, de una valoración explícita por parte de Juan Ramón Jiménez y, en el segundo, de una imagen

que contiene implícitamente una percepción distinta y contradictoria de lo urbano en la modernidad. Distribuidas en esos dos planos abiertos por tales valoraciones, se han analizado las composiciones de las secciones III y VI del *Diario*, identificando en primer lugar los distintos elementos urbanos que llaman la atención del poeta-viajero protagonista de la obra y, luego, estudiando las recurrencias temáticas que surgen a partir de ellos, la diversidad de tratamientos que lleva de la gravedad a lo crítico, lo humorístico o lo visionario, la indagación en los sentimientos y, desde luego, la riqueza de los recursos estilísticos de los que se sirve un Juan Ramón Jiménez que entra con el *Diario de un poeta recién casado* en la madurez de su trayectoria poética.

1. El *Diario de un poeta recién casado* (1917).

1.1. Escritura y publicación del *Diario de un poeta recién casado*.

El *Diario de un poeta recién casado* fue escrito durante el viaje que realizó Juan Ramón a América de enero a octubre del 1916, aunque su última sección fue compuesta una vez finalizado el viaje, ya en España, los meses posteriores de ese mismo año. El *Diario* se publica, casi de forma inmediata con respecto a su composición, el año 1917 en las prensas de la Editorial Calleja en Madrid. El motivo de la escritura de la obra es el viaje de ida y vuelta que Juan Ramón Jiménez realizó de España a Nueva York para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí (Predmore ed. 2017: 39). Zenobia Camprubí, “La americanita” –como la llamaban en el Madrid de la época–, fue un gran pilar para Juan Ramón Jiménez, no sólo porque fue la mujer con la que compartió su vida, sino porque desde muy pronto y hasta el final de sus días se convirtió en una pieza clave para la realización de su Obra, con mayúsculas como él la entendía. Juan Ramón Jiménez llega a América el 20 de febrero y hasta el día 7 de junio no regresa a España. El 2 de marzo, pocos días después de su llegada a Nueva York, se casa con Zenobia en la iglesia católica de Saint Stephen, situada en el número 142 Este de la calle 29. Durante estos cuatro meses viaja por América del Este y conoce Nueva York, New Jersey, Boston, Filadelfia y Washington. Después de este periplo americano Juan Ramón, junto a Zenobia y la madre de esta, parten de Nueva York el día 7 de junio. Y once días más tarde, el 19 de junio, desembarcan en Cádiz y se instalan luego en Madrid donde escribe “Recuerdos de América del Este escritos en España”, que cierra el libro como la última de sus secciones (Palau de Nemes 1974: 598-612).

El título de la obra está íntimamente relacionado con el motivo de la escritura del *Diario*. En efecto, Juan Ramón Jiménez, el poeta, viaja a América para convertirse en “recién casado”. Pero lo cierto es que en la obra esta anécdota circunstancial no aparece, ni siquiera se menciona el día 2 de marzo, día de la boda de Juan Ramón y Zenobia. Ya desde el título Juan Ramón Jiménez se distancia del protagonista del libro presentándolo de forma indeterminada *Diario de un...* y después ficcionalizándolo como *poeta*. Así pues Jiménez en el *Diario* no es ni el que viaja, ni el que se casa, sino que el protagonista de la obra es un poeta-viajero que utiliza la primera persona para registrar su día a día. Por tanto, la ficcionalidad poética queda ya sugerida desde el título de la obra (del Olmo 2015: 1-3).

Cuando en 1948 Juan Ramón Jiménez publica en la editorial Losada de Buenos Aires una segunda edición revisada de su obra, esta se presenta con un cambio en el título: *Diario de poeta y mar*. Tal variante, nos sitúa ante tres ejes centrales en la poética juanramoniana: *Diario* remite a tiempo, *poeta* al ser y *mar* al espacio. Esto muestra como mediante el mantenimiento del distanciamiento ficcional del sujeto poético, se privilegia la transustanciación esencial sobre lo circunstancial: ser y realidad esenciales. A Juan Ramón Jiménez no le interesa dar razones a los sentimientos a estas alturas de su obra, sino que lo que le parece importar es indagar mediante la palabra en lo que se convertirá “en la clave de su poética: la conciencia del ser, de la realidad y de la palabra” (del Olmo 2015: 3).

1.2. La estructura del *Diario*: un libro de viajes.

El *Diario de un poeta recién casado* tiene una estructura que viene determinada por el viaje de ida y vuelta que Juan Ramón realiza a América, lo mismo que su contenido, convirtiéndose así en un libro de viajes. Esta obra se divide en seis secciones que corresponden a las etapas de ese viaje de ida y vuelta y a su recuerdo una vez el poeta ha regresado. La primera etapa se titula “I. Hacia el mar” y hace referencia al viaje que realiza el poeta de Madrid a Cádiz. La segunda se denomina “II. El amor en el mar” y se centra en la travesía por mar que realiza el poeta hasta llegar a Nueva York para casarse. La tercera lleva como título “III. América del Este”. En esta se da cuenta de las experiencias vividas en Nueva York y en otras ciudades o lugares americanos. La cuarta “IV. Mar de retorno”, concierne a la vuelta del poeta a España acompañado de Zenobia. La quinta sección se titula “V. España”: el poeta-viajero desembarca en Cádiz y visita Moguer en donde presenta a su esposa a su familia. Y la última se denomina “VI. Recuerdos de América del Este”. Jiménez y Zenobia se instalan ya en Madrid, provisionalmente en la Residencia de Estudiantes, y el poeta rememora su viaje en una sucesión de recuerdos sin fechar (Palau de Nemes 1974: 617-631). Esta última parte sirve a modo de cierre y enmarca en el pasado el presente de las cinco partes anteriores (Predmore ed. 2017: 39-40).

A partir de estas secciones y de las acotaciones espaciales que en ellas aparecen, se puede diseñar el itinerario geográfico que realiza el poeta-viajero: Madrid, Sevilla, Cádiz, Nueva York, New Jersey, Boston o Washington (del Olmo 2015: 3). En otros casos, las acotaciones son más precisas y aluden a espacios más concretos, por ejemplo

a la “estación de Bostón”. Junto a estas referencias espaciales que remiten a lo urbano, hay que señalar también el protagonismo del mar en las secciones II y IV del *Diario*, las cuales se relacionan con los días que el poeta viaja en sendos transatlánticos en su viaje de ida y vuelta (del Olmo 2015: 3-4). Todas estas alusiones se utilizan para construir un espacio y un tiempo donde se va a crear una realidad poliédrica a partir del viaje. Pero el objeto de estudio de este trabajo es analizar la configuración del espacio urbano de las grandes ciudades americanas, la geografía urbana de Nueva York, como máximo exponente de la modernidad, pero también de Boston, Washington o Filadelfia.

La realidad absolutamente novedosa de la topografía urbana de Nueva York va ser el primer objeto de contemplación para el poeta-viajero. A partir de ello intentará descubrir esa realidad invisible que tanto anhela el poeta (del Olmo 2015: 4). Debido a esto, el extrañamiento de la mirada del protagonista no sólo se centrará en las realidades nuevas observadas en la gran ciudad, sino también en esa nueva realidad filtrada por la conciencia del poeta-viajero. Esto aparece explicado en la nota liminar que Jiménez firma en Madrid, el 3 de setiembre de 1916, antes de llevar el libro a la imprenta. En esta nota se expresa que el sentido del viaje en el *Diario* va más allá de lo que se observa y se centra en lo que el alma del poeta, su yo interno, descubre a partir del viaje de España a América:

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

Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente [...]. (Predmore ed. 2017: 104)

Aun así, en el *Diario*, el soporte estructural del viaje es necesario para poder presentar el proceso de transustanciación. Las precisiones espacio-temporales de las acotaciones facilitan el diseño del *Diario* que aparentemente copian la realidad pero que realmente se utilizan para dar paso a este proceso. La observación de la realidad del poeta-viajero se realiza desde una mirada extrañada que termina filtrando la conciencia poética. Y, a través de ella, surge otra realidad que se presenta mediante algunos mecanismos que se utilizan para crear este distanciamiento. Estos mecanismos, como por ejemplo las técnicas pictóricas, las imágenes efrásticas o la presencia de intertextos, modifican la realidad (del Olmo 2015: 5-6). Nuestra intención es analizar en los distintos textos cómo se produce el paso de lo contemplado en el espacio urbano a esa otra nueva realidad transcendida por la conciencia del poeta.

1.3. El género del *Diario*: la escritura diarística.

El *Diario de un poeta recién casado* pertenece al género diarístico como se observa en el título y como se ratifica en las acotaciones espacio-temporales que encabezan la mayoría de los textos (del Olmo 2015: 6). Como se ha explicado, estas determinan la estructura de la obra, ya que permiten el diseño del itinerario geográfico que realiza el poeta viajero. En tal itinerario el protagonista contempla nuevas realidades, mostrando el interés por los diversos espacios que va observando en su trayecto. Según Miguel Ángel Pérez Priego (1981), esta obra presenta características propias de la escritura diarística como son el pacto autobiográfico entre autor y lector, la identidad entre autor y personaje, la referencia existencial del texto, el pacto referencial respecto al mundo exterior, el sentido intimista y confesional y la secuenciación del día a día, que es la que deja constancia de una temporalidad en presente o al menos cercana al momento de escritura. Ahora bien, más allá de estas características, Pérez Priego termina por concluir que con el *Diario* Juan Ramón “ha rebasado artísticamente los principios del género de donde había partido” (1981: 119).

Respecto a la escritura cotidiana del *Diario*, marcada por el día a día, el resultado es un tipo de escritura fragmentaria, en donde la secuencia viene dada por textos fechados sucesivamente en el tiempo y actualizados en presente, incluso cuando se trata de recuerdos. Pero aun así en estos también se utiliza el presente: la memoria actualiza el pasado. No obstante, el *Diario* parte de la anotación cotidiana y en presente para así mostrar el día a día como una suma de eternidades. No es casual que un año más tarde de la publicación del *Diario*, en 1918, se publique la obra titulada *Eternidades*. Sobre esta idea de convertir el día a día actualizado en presente en una suma de eternidades, se relaciona el texto que sirve de prólogo de la obra. “Saludo del alba”, traducción del sánscrito, es una albada que funciona a modo de presentación. Al inicio del texto se manifiesta la idea de la concepción temporal que se mantendrá a lo largo de toda la obra. Esta es finita y accidental, pero al mismo tiempo se plantea la posibilidad de que un solo día contenga todo tiempo posible, todas las realidades posibles:

¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura. [...] ¡Cuida bien, pues, de este día! (Predmore ed. 2017: 105)

Por su parte, el texto que funciona a modo de introducción de la sección III también alude a esta misma idea que concierne a lo temporal y al sentido de la escritura diarística. En este se justifica claramente que los límites de las fechas y de las horas se difuminan, ya que lo prioritario es la conciencia, el pensamiento poético en sucesión creadora actualizada al máximo en la escritura cotidiana de la obra:

Hay en esta parte de mi *Diario*, impresiones que no tienen fecha. ¿Supe yo, acaso, ¡tantas veces!, qué día era? ¿No hay días sin día, horas de deshora?

Espero que, como en las pinturas sinceras, esas notas se coloquen por sí mismas en su hora y en su día. (Predmore ed. 2017:149)

Quizás sea debida a esta inmediatez, como forma de preservar el paso del tiempo sobre la experiencia y la escritura, la razón por la que Juan Ramón no corrige el *Diario de un poeta recién casado*, de forma excepcional si se considera el proceso de corrección constante al que somete toda su Obra. Esto provoca que se ficcionalice la vivificación de su obra en macha en el momento preciso en que el poeta-viajero está viviendo para después escribirlo. Pero, además, es que el *Diario de un poeta recién casado* es, según valoración del propio autor,

“mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de partidas.” (Gullón 1982: 93)

Esta es una obra que escribe Juan Ramón Jiménez a sus treinta y cinco años, es decir, cuando está entrando en su madurez artística. Obviamente este libro aparece vinculado a sus obras anteriores y posteriores, pero no hay ni rastro de los elementos urbanísticos que caracterizan el *Diario* ni antes ni después en su obra y ello se constituye como uno de los elementos más importantes que le confiere singularidad. De ahí que se haya convertido en el objeto de nuestro trabajo. En este sentido, como señala del Olmo, “el protagonismo de lo urbano en el *Diario* no tiene ni antecedentes ni continuidad en la poesía de Juan Ramón Jiménez” (2009: 206).

1.4. La ciudad de Nueva York: el *topos* en Juan Ramón Jiménez y en otros poetas.

Históricamente la ciudad de Nueva York adquiere importancia en el siglo XIX y principios del XX, ya que es en este momento cuando se da la transformación de la sociedad rural, apegada a las tradiciones, frente a la sociedad urbana y tecnologizada (Neira 2012: 13). Esto tiene un reflejo en la historia de la literatura posterior y, desde luego, en Juan Ramón Jiménez. En la segunda década del siglo XX, al finalizar el

modernismo, Jiménez ofrece una nueva perspectiva de lo urbano. Él es el iniciador y el que introduce el espacio urbano de Nueva York en la poesía española contemporánea (Neira 2012: 18-25). Nueva York es la metáfora por excelencia de la realidad del hombre del siglo XX. Esta es, por un lado, el símbolo de la libertad y, por otro, es el símbolo del capitalismo cruel y degradante o de la explotación. Por tanto, Nueva York es entendida desde dos puntos de vista muy distintos: bien desde la fascinación por la ciudad, o bien desde el desprecio y la aversión hacia la soledad, el bullicio, el caos, el desarrollo tecnológico o la explotación. Íntimamente relacionado con este binomio también se presenta el de la oposición entre la civilización y la naturaleza (Neira 2012: 28). Esto se observa en Jiménez y en la mayoría de escritores que hacen referencia a la ciudad en estos años (Neira 2012: 26).

Algunos autores anteriores a Juan Ramón en los que ya aparece Nueva York son Melchor de Palau (1842-1910), con algunas “poesías científicas” en las que se alude a la ciudad –“Al Faro eléctrico de Nueva York: la Libertad iluminando al Mundo”– (Neira 2012: 28) o José Martí (1853-1895). Este, tanto en poesía como en prosa, señala algunos de los elementos esenciales utilizados por los poetas para presentar la gran ciudad de la modernidad, como por ejemplo el símbolo de la ciudad como máximo exponente del progreso, pero a la vez como espacio preferente para la explotación. La ciudad también se muestra como centro de etnias, o en otro orden, como centro de actividades culturales. José Martí en su obra *Versos libres* no escribe sobre la ciudad, sino que Nueva York es simplemente el escenario del diario personal en el que el poeta se opone al mundo exterior. Este tema es un claro precedente de Jiménez. Otro autor que hay que mencionar es Rubén Darío (1867-1916) que escribió *El viaje a Nicaragua*, en donde se alude a la gran metrópoli y, *Los raros*, que ofrece una visión negativa de la ciudad a la que se llega desde el maquinismo deshumanizado, la muchedumbre, los enormes edificios y la opresión de los más vulnerables (Neira 2012: 29-31).

Como queda dicho, la ciudad de Nueva York en la poesía de Juan Ramón Jiménez sólo adquiere el protagonismo en el *Diario de un poeta recién casado*, aunque se dan menciones aisladas en otros textos. En esta obra el poeta-viajero está ante la ciudad, la cual le parece un mundo totalmente nuevo, ya que los elementos que se observan, como las grandes avenidas –la Quinta–, los más variados medios de transporte, los grandes parques como Washington Square, el río Hudson, los anuncios publicitarios, las escaleras de incendios o los rascacielos, no son aquellos a los que está acostumbrado. En esta obra no sólo llama la atención la alusión a todos estos elementos urbanos

característicos de la gran ciudad, sino que también destacan otras características que definen esta obra como, por ejemplo, los distintos puntos de vista para observar la realidad (Neira 2012: 34). El *Diario* se convierte en una obra que exalta el presente y mira hacia el futuro mostrando siempre Nueva York desde dos perspectivas diferentes que son, precisamente, las que nos han interesado considerar en este trabajo. La primera perspectiva que utiliza el poeta-viajero en la obra es la de admiración y fascinación por la ciudad: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!”, y la segunda es la de desagrado: “New York, el marimacho de las uñas sucias” (Neira 2012: 34-35). En torno a estos dos grandes ejes contenidos en estas dos imágenes, pueden disponerse y analizarse todos los elementos que contribuyen a la configuración del espacio urbano de Nueva York o de otras grandes ciudades de América del Este en el *Diario*.

Tras la publicación del *Diario de un poeta recién casado*, la ciudad de Nueva York va a ser un *topos* recurrente en diversos autores de la historia de la poesía española contemporánea. De forma somera, hay que señalar algunos brillantes ejemplos de nuestra poesía. Un autor representativo de las vanguardias en el que se menciona la metrópolis es Guillermo de Torre en *Hélices* (1923). De la Generación del 27 autores que aluden a la ciudad son Concha Méndez con *Inquietudes* (1926), José Moreno Villa con *Pruebas de Nueva York* (1927) y *Jacinta la pelirroja* (1929) o Pedro Salinas con el conocido poema “Nocturno de los avisos” de su obra *Todo más claro y otros poemas* (1949). Y cómo no mencionar al autor más relevante de esta generación en cuya obra aparece este *topos* como motivo principal: Federico García Lorca y *Poeta en Nueva York* (1940) (Neira 2012: 38-45). En otro orden, como poeta representativo de la posguerra y de la poesía social, aunque no sólo, hay que nombrar a José Hierro y su último libro tardío y espléndido en el que aparece también esta ciudad: *Cuaderno de Nueva York* (1998) (Neira 2012: 37). A día de hoy, muchos autores siguen utilizando esta ciudad como *topos* en sus composiciones.

1.5. Los espacios del *Diario* y los elementos urbanos: las secciones III y VI.

Los espacios que aparecen en el *Diario de un poeta recién casado* están condicionados por el itinerario que realiza el poeta-viajero. Este sale de España en dirección a América y vuelve cuatro meses después. Esto provoca que los espacios vayan modificándose en consonancia con las distintas secciones de la obra. En la

sección I “Hacia el mar” y en la sección V “España”, los topónimos que aparecen son similares ya que la geografía es la misma, España: Madrid, La Mancha, Sevilla, Moguer o Cádiz. En la sección II “El amor en el mar” y en la sección IV “Mar de retorno”, los espacios que adquieren el protagonismo son el mar y el cielo contemplados como realidades únicas desde el transatlántico en el que el poeta viaja. Y en la sección III “América del Este” y en la sección VI “Recuerdos de América del Este escritos en España”, los espacios preferentes vienen dados por distintos lugares de América y, en particular, por las grandes ciudades visitadas por el viajero.

Es en las dos secciones del *Diario* que aluden a América, la sección III “América del Este” y la sección VI “Recuerdos de América del Este escritos en España”, donde se concentran las referencias a la gran ciudad. La sección III del *Diario* está fechada entre el 12 de febrero y el 7 de junio del 1916. Durante este periodo el poeta-viajero está en Estados Unidos. Según las acotaciones que aparecen en las composiciones, se conoce el recorrido que el protagonista lleva a cabo durante su estancia en América. La toponimia que se menciona es la siguiente: Nueva York, Boston, New Jersey, Filadelfia o Washington. Por tanto, los espacios preferentes que visita el protagonista del *Diario* son lugares urbanos, característicos de América del Este. Aun así, también aparecen algunos espacios naturales que conviven con los urbanos. Ambos elementos son los que definen América del Este, aunque en este trabajo sólo nos centraremos en los urbanos. Tal como se ha explicado, a diferencia de la sección III, la sección VI no está fechada, en algún texto sí aparece la ubicación en la acotación, pero al ser recuerdos las experiencias en ellos contenidos no son inmediatas, no se ubican en un tiempo y en un espacio tan precisos como sí ocurre en la sección III.

También se ha mencionado que la ciudad de Nueva York es entendida por el poeta-viajero de forma contradictoria. Esto se observa en la valoración que hace el mismo protagonista de ella: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!”, en el texto “De Boston a Nueva York” (LXIX). Por su parte, en “¡Viva la primavera!” (CXVI) el sujeto poético expresa lo siguiente refiriéndose al mismo espacio: “New York, el marimacho de las uñas sucias”. Esta dualidad se abre hacia una de las ideas clave de este estudio y es que el viajero experimenta impresiones paradójicas ante los distintos elementos que configuran el espacio urbano de las grandes ciudades. Siente fascinación por la ciudad a la vez que muestra su repulsión por algunos de sus aspectos. Y esto es lo que se observa, precisamente, en los elementos urbanos que aparecen concentrados en las secciones III y VI del *Diario*: hay algunos elementos

de Nueva York o de otras grandes ciudades que fascinan al poeta-viajero y otros que no, como es obvio. La cuestión es cuáles y por qué razones.

Los elementos urbanísticos que se agrupan en torno a la valoración de “New York [...] ¡Presencia tuya, olvido de todo!” son los que atraen al poeta-viajero. Estos son la contemplación de Nueva York en primavera, los cementerios y los ríos de distintas ciudades, algunos espacios culturales como las librerías, los museos, un estadio de deportes en donde se acoge alguna representación artística, las casas de algunos poetas y también le gustan las casas coloniales.

La ciudad de Nueva York en primavera aparece en ocho textos de la sección III. Los dos primeros sólo aluden a la llegada de la primavera sin mencionar la ciudad: “Primer día de primavera” (XCIII) y “¿Primavera?” (CVII), y los seis siguientes mencionan el cambio estacional de invierno a primavera hasta que esta triunfa: “Primavera” (C), “El árbol tranquilo” (CIX), “¡Viva la primavera!” (CXVI), “Tarde de primavera en Washington Square” (CXXIX), “Nocturno” (CXXXI) y “Tarde de primavera en la Quinta Avenida” (CXXXVIII). En estos textos se lleva a cabo la contemplación de la ciudad en primavera, tema que está íntimamente ligado con los elementos naturales. Estas composiciones, además, se utilizan para acceder a temas o conceptos como el renacer, el mito del eterno retorno, la belleza, la permanencia y la realidad invisible. Y a partir de lo contemplado, el poeta-viajero sólo tiene sentimientos positivos como la felicidad, la tranquilidad, la paz o la armonía.

La mayoría de textos que aluden a cementerios se sitúan en la sección III: “Cementerio” (LXXXII), “Cementerio en Broadway” (XCIV), “Cementerio alegre” (CXXVIII) y “Cementerios” (CXL). Relacionado con este espacio, hay que mencionar además tres composiciones que son epitafios o breves reflexiones sobre la muerte: “Epitafio ideal” (XC), “Epitafio” (CXXV) y CXXXVII, composición sin título. Pero es importante señalar que en la sección I también se alude a este mismo espacio de los cementerios: “Moguer” (XIII) y un epitafio más, “A una mujer que murió, niña, en mi infancia” (XV). A este respecto, conviene recordar que se trata de un *topos* recurrente en Juan Ramón desde sus primeras obras. Relacionado con este lugar se impone la reflexión sobre el tema de la muerte. Pero en la sección III del *Diario* la visión de la muerte ya no es triste ni angustiosa como sucedía en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez, sino que está equiparada a la vida y sirve para la destrucción de los límites espaciales y temporales. Por tanto, en la sección III del *Diario* la muerte no es un fin, sino que es algo infinito y eterno que permite trascender los límites.

Los ríos que atraviesan distintas ciudades se presentan en la sección III y reciben el mismo tratamiento positivo que la primavera en Nueva York y los cementerios. Sólo hay tres textos en donde aparecen, pero los ríos son un elemento relevante en la obra, ya que a partir de la contemplación de estos se accede a la trascendencia y se reflexiona sobre la temporalidad. Las composiciones en donde se alude a los ríos son: “¡Viva la primavera!” (CXVI), en donde se menciona el río Hudson ubicado en Nueva York; “Filili” (LXVII), que remite a un afluente del río Charles que se localiza en Boston, y “Nocturno” (CXLII), que hace referencia al río Potomac situado en Washington.

Algunos espacios culturales son tratados a partir de esta visión positiva en la misma sección III: librerías como “Bretano’s” y “Scribner’s”, que se presentan en “Tarjeta en la primavera de un amigo bibliófilo” (CV); el Museo Metropolitano, en “Retrato de niño (atribuido a Velázquez)” (CL), y un estadio de deportes, el Lewishon del City College de Nueva York, en donde se acogen representaciones artísticas como ocurre en “A Miranda en el estadio” (CXLVII). Estos, al pertenecer a la sección III, son los espacios de interés cultural que llaman la atención al poeta-viajero durante el día a día de su viaje debido a su belleza. Por su parte, en la sección VI reciben este mismo tratamiento las casas de poetas míticos como: “Walt Withman” (CCXXXII) y “La casa de Poe” (CCXLI). Son espacios que le interesan y por los cuales siente admiración Jiménez. Otros elementos que también atraen al protagonista son las casas coloniales: “La casa colonial” (LXXVIII) y “Cristales morados y muselinas blancas” (CCXLIII), ya que son elementos bellos e insólitos en medio del bullicio urbano y que, preservados por el tiempo, le transmiten tranquilidad y calma al viajero.

En el otro polo de la dicotomía, los elementos urbanísticos que se agrupan en torno la imagen de “New York, el marimacho de las uñas sucias” son los que no fascinan ni atraen al poeta-viajero, sino aquellos por los que siente repulsión: los medios de transporte, los barrios, los tipos urbanos y los clubs culturales o sociales. Tampoco siente atracción ninguna por las iglesias ni por lo que estas significan.

Los medios de transporte son un elemento que no sólo aparece en las secciones III y VI, sino que al ser el *Diario* un libro de viajes se alude a ellos durante toda la obra. De aquí que sea uno de los elementos más relevantes. Pero los medios de transporte característicos propiamente de las grandes ciudades sólo se ubican en las secciones mencionadas. Los medios de transporte que aparecen en la sección III son el transatlántico en “Llegada ideal” (LIV) y “Despedida sin adiós” (CLVI), ya que es el medio en que el poeta viajero llega a Nueva York. En relación a ello, lógicamente, hay

otro espacio que se registra en el *Diario*, el puerto. Los demás medios de transporte que aparecen en esta sección están condicionados según se ubiquen en las grandes ciudades como Nueva York o Boston –el metro, el taxi o el ómnibus–, o según sea el transporte que se utiliza para realizar viajes por América del Este. En el primer caso, hay que mencionar textos como la composición LXVIII que no tiene título, “Estación de Boston” (LXVIII), “Túnel ciudadano” (LXV), “Felicidad” (LXXI), “Tormenta” (CII), “La negra y la rosa” (LXXXIX) y “La muerte” (LXV). En cambio, en el segundo, se alude tan sólo al tren. Este aparece en “De Boston a New York” (LXIX), en “Sueño en el tren... no en el lecho” (LXX) y en “Día de primavera en New Jersey” (CXXIV). Los medios de transporte en estos textos se utilizan para describir el espacio urbano, para manifestar los sentimientos del viajero –la felicidad o la tristeza–, y para tratar temas como la belleza, la muerte, la realidad invisible, la conciencia del pensamiento o la oposición de lo natural frente a lo artificial. Por el contrario, en la sección VI, sólo aparece algún medio de transporte en dos textos en los que se lleva a cabo la crítica. Estos son “Sección” (CCXXVII) y “Tranvía” (CCXXIX).

Los barrios tampoco son un espacio que fascine al poeta-viajero. Hay dos textos que se refieren a ellos. Uno en la sección III, “Pesadilla de olores” (LXXXVIII), y otro en la sección VI, “¡Dulce Long Island!” (CCXXXI). La diferencia entre ambos es que, en el texto de la sección III, se denuncia la injusticia social a partir de la alusión a los barrios de inmigrantes situados en el centro de la ciudad de Nueva York y, en el texto de la sección VI, se critica la clase social burguesa que vive en Long Island, en las afueras, en mansiones con todo lujo debido a su poder adquisitivo y de dudoso gusto estético. Otro de estos elementos son los tipos urbanos que son utilizados para mostrar la conflictiva realidad social e histórica de América. Los tipos urbanos que aparecen en la sección III son “El prusianito” (LXXXIII), en donde se lleva a cabo la crítica del negocio de niños durante la Primera Guerra Mundial; la sufragista en el texto LXXXVI, en que se critica la actitud paradójica de esta al reivindicar la igualdad de las mujeres y obligar a un hombre mayor a sentarse en el metro a la fuerza; o el pastor protestante en “Banquete” (CCXXI), donde se critica esta figura. Mención aparte merece la negra que aparece en “La negra y la rosa” (LXXXIX) porque esta no es objeto de crítica, ya que lo que se busca en ella es trascender y alcanzar la belleza. En lo que atañe a los tipos urbanos presentes en la sección VI, hay que decir que estos pertenecen a la alta sociedad burguesa: artistas, mecenas, mujeres mayores y bien acomodadas y escritores dudosos. La crítica hacia esta clase es moral y aparece mucho más afiliada que en los personajes

anteriores. De esta se denuncian sus vicios, sus malas costumbres y las falsas apariencias, a veces, extravagantes. Por tanto, en los textos de esta sección –“Las viejas coquetas” (CCXXXV), “Colony Club” (CCXXVI), “Ex Mrs. Watts” (CCXXVIII), “Author’s Club” (CCXXX) y “Cosmopolitan Club” (CCXXXIV)– se observa el desprecio hacia esta alta sociedad burguesa, la cual se congrega en los clubs, clubs de poetas o de artistas y clubs de ocio.

Respecto a las iglesias, hay cuatro textos en el *Diario* que remiten a ellas: la composición LXIII que no tiene título, “Iglesias” (LXXX), el texto CCXXXVIII y “Un imitador de Billy Sunday” (CCXL). En estos se denuncia la apariencia del edificio en sí, pero también se hace una crítica de la religión en general.

Por otra parte, ciertos elementos urbanos reciben un tratamiento humorístico: las escaleras de incendios en “Fuego” (XCI) y los anuncios luminosos en “La luna” (CXI). En el primer texto se trata de forma humorística el incendio figurado de la ciudad de Nueva York que aparece haber sido construida para prenderla fuego. Y en la segunda composición se enfrenta el mundo artificial y comercial de la publicidad a lo telúrico: la luna. Por último, un tratamiento extrañado y casi alucinado o visionario lo encontramos en “Alta noche” (CXVIII), durante un paseo nocturno del protagonista por la Quinta Avenida en la absoluta soledad de la madrugada.

En suma, a partir de aquí, se va a analizar la configuración poliédrica del espacio urbano de las grandes ciudades de América del Este, con el protagonismo indiscutible de Nueva York aunque no sólo, y a través de la mirada fascinada del viajero entre la atracción y la repulsión. Para ello, los distintos elementos urbanos estudiados se van a agrupar en torno a esos dos grandes planos abiertos por las dos imágenes ya mencionadas que le sirven a Juan Ramón Jiménez para valorar la ciudad de Nueva York y su percepción contradictoria: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!” y “New York, el marimacho de las uñas sucias”.

2. Configuración del espacio urbano en el *Diario de un poeta recién casado*.

2.1. “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!”

2.1.1. Nueva York en primavera.

“En un remolino de viento fresco, color nuevo, olor reciente, canción tierna. El mundo que se hace mundito, para empezar de nuevo a inflarse. Nada más.”

“Sí. Ponte de puntillas. ¿No ves el mundo, como si fuera un sol naciente, tras el arbusto verde, blanco y carmín de la aurora?”

La protagonista de este epígrafe es Nueva York, la gran ciudad, en primavera. Los textos que van a analizarse no sólo aluden a la primavera, sino también al cambio estacional de invierno a primavera, el cual experimentó Juan Ramón en su estancia en América. Jiménez llega a Nueva York en invierno, el día 12 de febrero de 1916, y se marcha en verano, el día 7 de junio del mismo año (Palau de Nemes, 1974: 601 y 606). Por tanto, Juan Ramón Jiménez está en América en tres de las cuatro estaciones: invierno, primavera y verano. En su periplo por América recorre Nueva York, New Jersey, Boston, Washington, etc., pero la primavera llega durante la estancia en Nueva York del viajero y esto se observa en las composiciones que se analizan a continuación. En relación al tema de la ciudad neoyorkina en primavera hay que señalar ocho composiciones que se localizan en la sección III del *Diario*. En primer lugar cabe mencionar los dos textos que se presentan citados al inicio del epígrafe: “Primer día de primavera” (XCIII) y “¿Primavera?” (CVII). En ellos no se hace alusión a la ciudad, pero anuncian la llegada de la primavera en Nueva York si consideramos las dataciones diarísticas de las composiciones de su entorno. Estos dos textos funcionan a modo de introducción y en ambos se plantea la primavera como forma de renacer. Esto le sirve al sujeto poético para borrar lo antiguo, lo sórdido y así observar y alcanzar la contemplación de la belleza asociada al mito del eterno retorno.

En segundo lugar es necesario hacer referencia a otros seis textos: “Primavera” (C), “El árbol tranquilo” (CIX), “¡Viva la primavera!” (CXVI), “Tarde de primavera en Washington Square” (CXXIX), “Nocturno” (CXXXI) y “Tarde de primavera en la Quinta Avenida” (CXXXVIII). En estas composiciones se plantean temas íntimamente relacionados con la primavera en la ciudad como el tránsito de invierno a primavera ya señalado en los otros dos textos. En este paso de invierno a primavera, el sujeto poético

detecta mediante su contemplación diferentes indicios de la llegada de la primavera hasta que esta triunfa. Por tanto, en estos textos una actitud adoptada por el poeta-viajero es la contemplación. Esta es la que da paso a la reflexión, a una nueva forma de conciencia, que sirve para acceder a la realidad invisible, a la belleza, a la permanencia y a lo eterno. Las sensaciones que provocan la contemplación y la reflexión en el yo poético siempre son positivas: tranquilidad, satisfacción y placer. Estas no son las mismas que transmiten por ejemplo los medios de transporte o los barrios urbanos, que son elementos de la ciudad que no gustan al sujeto poético.

El primer texto citado al inicio del epígrafe alude al “Primer día de primavera” (XCII) como se observa en el título. En esta composición la primavera sirve para la contemplación de un mundo renovado. Esto se lleva a cabo a partir de la experiencia sensorial de un remolino que lo convierte todo en algo nuevo: “En un remolino de viento fresco, color nuevo, olor reciente, canción tierna. El mundo que se hace mundito, para empezar de nuevo a inflarse. Nada más.” Y también se observa debido a la transformación que experimenta la palabra “mundo” en “mundito”. En “mundito” se utiliza el diminutivo “-ito” para señalar la renovación de lo antiguo (Blasco ed. 2005: 296).

El segundo texto al que se alude al principio del epígrafe, titulado “¿Primavera?” (CVII), se inicia con una afirmación y con una exhortación que impone, además, una perspectiva para la contemplación: “Sí. Ponte de puntillas”. Y a partir de ahí se formula una pregunta que el poeta viajero se dirige a sí mismo: “¿No ves el mundo, como si fuera un sol naciente, tras el arbusto verde, blanco y carmín de la aurora?” Los elementos que remiten a la primavera como algo augural y con un marcado cromatismo son los que aparecen en la comparación: “sol naciente”, “arbusto verde” y “blanco y carmín de la aurora”. Por tanto, en ambas composiciones, aunque no aparezca ninguna alusión a la ciudad, se plantea la contemplación de la llegada de la primavera y la transformación del invierno –lo antiguo– en primavera –lo natural, lo bello–.

El siguiente texto que cabe mencionar es “Primavera” (C). Esta composición, siguiendo la acotación inicial, se ubica en “New York. Calle 10 y 5ª. Avenida, esperando el ómnibus”. A pesar del título, la contemplación la determina el invierno en el inicio del texto: “en donde aún es invierno”. En esta composición aparecen dos tipos de imágenes, las que están asociadas al invierno, al principio del texto, y las que están vinculadas al inicio de la primavera, que se presentan al final. Estas imágenes manifiestan el contraste que existe entre lo urbano y sucio, que está relacionado con el

invierno, o, por su parte, con lo natural y prístino, que aparece asociado a la primavera. Las imágenes que aluden al invierno son: “largo viento de abajo” e “invierno de barro, de negros y de cajas de basura”, y las que remiten a la primavera: “se divierte con las pobrecitas magnolias niñas, levantándolas las faldas, como a unas mujeres de la calle sucia”, “el tronco fuerte e inmóvil”, “las hojitas blancas y rosas, llenas de viento, aletean vivamente” y “la brisa pura”. En lo que refiere a la imagen de las flores –“pobrecitas magnolias”– cabe señalar que esta es una imagen muy bella en la que las flores aparecen personificadas y el viento les levanta las faldas. Las flores aluden a la primavera y el viento es propio de la estación en la que se ubica la composición, el invierno. Otro elemento que cabe señalar es el pájaro. Este aparece metaforizado con el deseo de que llegue la primavera: “pajaritos que aún no pueden volar, como si quisieran subir, subir, subir de estas casas sin fin, a la brisa pura [...]”. Estos “pajaritos” son los que quieren alcanzar esa “brisa pura”, esas “estrellas” que tanto anhela el yo poético. Por tanto, a partir de ellos, se manifiesta el deseo del viajero de que termine el invierno y llegue la primavera. Al final del texto aparece expresada una queja que parece apuntar a la inminencia de la primavera que el viajero presiente en la contemplación como una intuición: “– ¡Ay! (No sé qué es lo que se queja... ni dónde...) – ¡Ay!” Esta también se advierte en el título: “Primavera”.

La composición titulada “El árbol tranquilo” (CIX), según la datación se ubica en Nueva York el 21 de abril. En este texto, a diferencia de los anteriores, la primavera ya está presente de forma indiscutible: “Desde que está aquí la primavera”. La contemplación de la primavera se lleva a cabo a través del árbol. Este aparece personificado tanto en el título de la composición, “El árbol tranquilo”, como al situarlo en el lugar donde “vive”: “vive en la primera casa de la Quinta Avenida, muy cerca de la que fue de Mark Twain”. Es decir, la contemplación tiene lugar en pleno centro de la ciudad. En este caso se alude a un autor muy importante de la literatura norteamericana, Mark Twain, que es el seudónimo de Camuel Langhorne Clemens (Predmore ed. 2017: 186 n. 69). Este es el padre de la gran novela norteamericana y escribió obras tan relevantes como *Tom Sawyer*. La alusión a figuras literarias es algo recurrente en el *Diario*. Este árbol también aparece definido a partir de connotaciones positivas: “bello y solitario”. La imagen de este se utiliza para presentar la convivencia de lo natural y lo urbano en un mismo espacio, en este caso, en Nueva York y en concreto en la Quinta Avenida. El lugar en donde confluye lo natural con lo artificial es un espacio tranquilo en el que los elementos propios de la urbe no están tan presentes: “en este sitio grato en

que la iluminación disminuye y el gentío, y se sale, como a un remanso, a la noche azul y fresca de Washington Square”. Esta zona se ubica en uno de los parques más importantes de Nueva York, Washington Square que, situado al sur de Manhattan (Predmore ed. 2017: 186 n. 70), sirve para mostrar un ámbito natural, un remanso de paz, en medio de una de las arterias más conocidas de la ciudad.

En el mismo texto se observa la convivencia de lo natural con lo artificial para otorgar la preponderancia a lo primero frente a lo segundo: “se bañan, puras las estrellas, apenas perturbadas por algún que otro anuncio triste y lejano –Germanian– que no deslumbra la noche, barco remoto en la noche del mar”. En este caso las estrellas aparecen personificadas –“se bañan” – y priman por encima de los luminosos. Uno de los anuncios a los que hace referencia es a uno de la antigua compañía de seguros que aparece a modo de explicación: “–Germanian–” (Predmore ed. 2017: 187, n. 71).

Tras situar el objeto de la contemplación, el tema que aparece en el segundo párrafo y que se mantiene hasta el final de la composición es de nuevo el del renacer. Para presentar el renacer de la primavera, Juan Ramón utiliza el árbol como máximo exponente representativo de esa estación: “Abril ha besado el árbol en cada una de sus ramas y el beso se ha encendido en cada punta como un erecto brote dulce de oro”. A partir de esta imagen se observa como la primavera es la que ha hecho florecer el árbol. Otra imagen relacionada con esta es la del árbol comparado con un candelabro debido al parecido de su forma, a su belleza y a la paz en donde se ubica. En el caso del árbol en esa casa en la Quinta Avenida cerca de la que fue de Mark Twain y el candelabro en una catedral:

Parece el árbol así brotado un candelabro de tranquilas luces de aceite, como las que alumbran las recónditas capillas de las catedrales, que velaran la belleza de este regazo de la ciudad, sencillo y noble como una madre. (Predmore ed. 2017: 187)

La actitud de la contemplación adoptada por el poeta-viajero es con la que se inicia el texto pero también es con la que se cierra como se observa en el último párrafo de la composición:

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 cerca de sus carnes. El árbol no se entera, y entre él –yo– y este sucederse de agrios colores, olores y rumores, se agranda la distancia como si fuera solo todos sus inviernos de cerrado sueño, indiferente al voluble amor y sólo atento a lo que no se cambia. (Predmore ed. 2017: 187)

El árbol, la primavera y el sujeto poético aparecen estáticos mientras todos los elementos de la ciudad siguen su curso como lo evidencian los medios de transporte, “los ómnibus” o las parejas que pasean junto al río besándose. A partir de la contemplación del árbol en primavera se accede a la reflexión en torno al renacer, la belleza, la permanencia y la realidad invisible.

Otra cuestión que cabe señalar es la identificación del yo poético con el árbol estableciendo casi una correspondencia simbolista: “Y mis ojos, enredándose por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo yo como él”. Este tema aparece relacionado de nuevo con el renacimiento de la primavera y con la realidad invisible: “que ha encendido, igual que mi corazón su sangre, su aceite puro, a la eterna realidad invisible de la única y más alta –y siempre existente– primavera”. En este caso, la forma de acceder a la realidad invisible, a la eternidad, a esa belleza es a través de la contemplación del “árbol tranquilo” en primavera (Blasco ed. 2005: 301).

“¡Viva la primavera!” (CXVI) se ubica en Nueva York como se observa en la primera imagen de la composición. En el título ya se avanza el tema del texto: el triunfo de la primavera. Esto se percibe en el uso de la fórmula desiderativa “Viva” en forma de exclamación. En el primer párrafo de la composición, a partir de la contemplación, se describe el despertar de la ciudad. Esta es una albada en primavera, ya que comienza a amanecer y la ciudad despierta:

New York, el marimacho de las uñas sucias, despierta. Cual de la luz de las estrellas lúcidas, en el anochecer del cielo, van surgiendo, uno a uno, de la sombra, negros, los buques que la guardan, en cerco férreo, anclados en el Hudson turbio. El día va poniéndose en su sitio y recobra su teléfono en su oficina de Broadway. (Predmore ed. 2017: 192)

En este momento, a partir de la contemplación de la ciudad, se describen elementos característicos como “los buques” del río Hudson o el teléfono de “la oficina” que marcan el ritmo cotidiano de la ciudad. Más adelante aparecen también “las escaleras de incendios” y “los anuncios de las torres” (D’Ors 1987: 300). Frente a ellos, los elementos naturales se manifiestan en el segundo párrafo que es cuando se da la transformación primaveral, el renacer. Todos los elementos tanto los que reflejan la ciudad como los que son propios de lo natural conviven, ya que estos configuran Nueva York. En este segundo párrafo también se describe el amanecer en el que la primavera triunfa frente a todos los elementos de la ciudad:

En un anhelo, doblado por la aurora, de ser pura, viene la primavera, nadando por el cielo y por el agua, a la ciudad. Toda la noche ha estado,

desvelada, embelleciéndose, bañándose en la luna llena. Un punto, sus rosas, aún tibias sólo, doblan la hermosura de la aurora, en lucha con el trust “Humo, sombra, barro and C.”, que la recibe con su práctico. Pero ¡ay! se cae al agua, casi vencida. Ejércitos de oro vienen en el sol en su ayuda. La sacan desnuda y chorreante, y le hacen la respiración artificial en la estatua de La Libertad. ¡La pobre! ¡Qué encanto el suyo, tímida aún y ya vencedora! (Predmore ed. 2017: 192)

La primavera aparece personificada. Esta se baña en el mar y tienen que salvarla porque se ahoga. Esta imagen remite al nacimiento de la primavera que recuerda el nacimiento frustrado de Venus que el poeta ya señaló en la composición “Venus” (XXXI) en el viaje de ida, en la sección II del *Diario*. En este texto Venus no llega a nacer, lo natural no vence sobre lo artificial, la maquinaria se impone: “¡Venus murió sin nacer, por culpa de la Traslántica!”, pero en este caso sí, y termina invadiendo toda la ciudad (Blasco ed. 2005: 302).

Otro tema que ya ha aparecido en la composición anterior y que cabe señalar es el de la realidad invisible. La primavera, lo natural, es capaz de invadirlo todo y transformarlo en belleza (D’Ors 1987: 297):

El oro leve de las nueve le basta ya para ser reina. Sí. Los brotes sucios de los árboles de los muelles se sonríen, con gracia rubia; cantan cosas de oro los gorriones, negros aún del recuerdo de la nieve [...]. (Predmore ed. 2017:192)

Muchas de las imágenes que aparecen en este texto destacan porque son muy modernas tanto a la hora de presentar el día, los árboles, la ciudad como la primavera en sí. El día “–poniéndose en su sitio–” y los árboles “–se sonríen–” están personificados. En el caso del día hay que destacar la imagen del teléfono: “recobra su teléfono en su oficina de Broadway”, en la que se muestra el inicio del día a partir de la vuelta al trabajo. La ciudad también aparece personificada: “el marimacho de las uñas sucias”. Esta es una metáfora que muestra el rechazo que siente el poeta hacia la ciudad. Esta caracterización inicial de la ciudad se opone a “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!”, que aparece en el texto LXIX titulado “De Boston a Nueva York” y en donde se observa una profunda fascinación por la urbe. De aquí que se pueda afirmar que en el *Diario* hay un contraste y acentuadas contradicciones respecto a lo que siente el viajero por Nueva York. Por su parte, también la imagen de la primavera llama mucho la atención ya que se presenta en primer lugar como una nadadora y después como una *majorette*, figura prototípica en los desfiles de América. Su llegada se observa a partir de todos los elementos que rodean la ciudad:

¡Vedla! Ya está aquí, desnuda y fuerte, en Washington Square, bajo el arco, dispuesta a desfilar, por la Quinta, hasta el parque. Sus piernas desnudas inician, sin marchar todavía, el paso marcial. Inclina la cabeza. ¡Ya!

–¡Viva la Primavera! ¡Viva la Primavera! ¡Viva la Primaveraaaaa!
(Predmore ed. 2017: 193)

El texto finaliza remitiendo al título, ya que el tema principal es la celebración de la llegada de la primavera, tema que aparece enfatizado a partir del desfile de la primavera convertida, como se ha dicho, en *majorette* temporal y espacialmente.

“Tarde de primavera en Washington Square” (CXXIX) se localiza según el título en una “tarde de primavera” en “Washington Square”, un parque al sur de Manhattan (Predmore ed. 2017: 186, n. 70). El parque es un espacio característico para presentar el tema de la primavera en la ciudad, ya que alude a lo natural y representa un remanso, un ambiente de paz, lo mismo que sucede en “El árbol tranquilo”. En este texto los elementos naturales que caracterizan la primavera en Nueva York son el “árbol” y los “pájaros”. Estos provocan paz y tranquilidad en el yo poético. Ello se observa a partir de las cualidades percibidas a través del “árbol” y de los “pájaros”, por ejemplo: “da sombra”, “gratitud y frescura” y “manantial de melodía fresca”. En esta composición el sujeto poético lleva a cabo la contemplación de este espacio hasta llegar a interiorizarlo, lo que le permite identificarse con los objetos de la contemplación: el “árbol”, los “pájaros” y la “plaza” (Blasco ed. 2005: 306). Esto se presenta en los dos primeros párrafos. El primero alude a las cualidades que se perciben y el segundo a las sensaciones que provocan:

La copa del árbol frondoso que cobija este banco en que, cara al cielo, me abandono, no es de hojas sino de pájaros. Es el canto tupido el que da sombra – una sombra oscura de tarde nublada ya muy tarde, sombra, sombra, sombra, casi hasta ser nada–, gratitud y frescura, el que pinta, enlaza y se menea con la leve brisa que, a ratos, quiere levantarse, como otra música, de la paz plomiza de mayo.

Es como estar al lado de un manantial de melodía fresca, no sé qué alta fuente de fortaleza, salud y alegría. No importa el sabor de la tarde, amarga igual que una raíz. (Predmore ed. 2017: 204)

En este texto vuelve a aparecer de nuevo el tema de la realidad invisible. A través de la contemplación, el sujeto poético pretende llegar a alcanzarla, aunque le provoque extrañamiento. Este tema se manifiesta al final de la composición cuando el yo poético se compara con unos “pajarillos rojos”:

Unos pajarillos rojos, de esos que, según dice la prensa, se han escapado estos días del jardín zoológico y que no hablan la lengua de los otros, esperan,

como yo, sin movimiento, no sé qué verdad, primavera, o, amor, qué mentira...
(Predmore ed. 2017: 205)

En este texto el acceso a la realidad invisible, a la belleza a través de la primavera, se produce de forma intuitiva casi. Esto se observa a partir de la reiteración de comas que aparecen en la oración final y en los conceptos que se nombran acompañando a “no sé qué”: “verdad”, “primavera”, “amor” y “mentira”, los cuales podrían remitir a la inefabilidad de la que hablaba San Juan de la Cruz. En relación a esta composición hay que señalar el fragmento final de “Nocturno” (CXXXI). Este es un poema –no es una prosa como todas las demás que se mencionan en el epígrafe –, dedicado a Antonio Machado. En este se alude directamente a una experiencia vivida el día antes:

...¡Cuán lejanos
ya de aquellos nosotros,
de aquella primavera de ayer tarde
–en Washigton Square, tranquila y dulce–,
De aquellos sueños y de aquel amor! (Predmore ed. 2017: 207)

Esta referencia a la experiencia contemplada en la composición inmediatamente anterior se puede llevar a cabo gracias al género diarístico de la obra. Se alude al mismo espacio en que se ubica el texto anterior, Washigton Square, y a la misma estación, la primavera. Esta aparece definida a partir de connotaciones positivas: “tranquila” y “dulce”. Esta composición se presenta en tiempo pasado lo que convierte la experiencia del día anterior en una intuición revelada al sujeto poético sin que parezca tener solución de continuidad.

El último texto en el que se hace referencia a la primavera en Nueva York es “Tarde de primavera en la Quinta Avenida” (CXXXVIII). Esta composición según la datación se ubica el 12 de mayo en Nueva York. En el título se concreta un poco más el lugar exacto de la ciudad, en la Quinta Avenida, que es una de las avenidas más famosas de Nueva York ,la cual atraviesa todo Manhattan de sur a norte y es donde se encuentran las tiendas más elegantes de la ciudad (Predmore ed. 2017: 193, n. 87). El texto aparece dividido en cuatro estampas en las que se describe la transformación del paisaje. En estas se señalan cuatro elementos de la ciudad: las escaleras de incendios, las campanas de bomberos, los rascacielos y los anuncios publicitarios (Blasco ed. 2005: 310). En la primera parte, titulada “I.–Paz”, se opone un elemento natural –“los gorriones”– a uno urbano –“las escaleras de incendio”–. Los gorriones se caracterizan por el sonido que emiten –“chillan en las escaleras de incendio”– y se ubican en el

atardecer: “cantan con la belleza del sol rosa que se va”. Estos son un elemento positivo ya que son los que convierten “las escaleras hórridas de hierro” en “escaleras de plata, de alegría, de cristal –un poco basto, como de botella, pero cristal al fin–”. Por tanto, el elemento propio del ámbito natural predomina por encima del urbano aunque cabe señalar –a partir de la imagen de la botella de cristal– la imposibilidad de que la paz primaveral sea total (Blasco ed. 2005: 310).

La segunda parte de la composición se titula “II.–¡Fuego!”. De nuevo en esta se vuelve a confrontar lo natural a lo urbano. Los gorriones continúan cantando ahora entre el sonido de las campanas de bomberos: “¡Talán! ¡Talán!” En esta estampa se describen las bombas y los bomberos, dos elementos propios de la urbe que se oponen a los gorriones: “Las bombas, largas, doradas y rojas, con sus hombres de juguete o de teatro, pasan, campeadoras, entre las magnolias en flor de la casa de Mark Twain y de la de Brevoort...” Los bomberos aparecen cosificados –“hombres de juguete o de teatro”– y se vuelve a hacer referencia a la casa de Mark Twain como en el texto de “El árbol tranquilo” (CIX). En esta composición también se alude a un pintor estadounidense, Brevoort, que pintaba paisajes (Predmore ed. 2017: 213, n. 116).

La tercera parte de este texto se titula “III.–Viento”. En esta se describen los rascacielos que se pueden observar en la ciudad. Se inicia esta estampa aludiendo a la bandera americana. Estas banderas ondean con el viento:

los banderones rojos, blancos y azules, listados y estrellados, que hincha el gran viento de la Quinta llevándosela al ocaso con ellos, velamento polícromo, se ven, vagos, los enormes edificios, llenos de oros y cristales, cobrizo todo del poniente tras la tela. (Predmore ed. 2017: 213)

El momento del día al que alude se caracteriza por tener un cielo claro que facilita que se puedan observar los edificios más emblemáticos: “Está claro el cielo y, volviéndose uno, mira, sobre el arco de Washington, las torres del Woolworth, blanca y oro, y del Singer, roja y gris, distintas ¡y hasta puras!” El arco de Washington remite a un arco en conmemoración a George Washington, primer presidente de Estados Unidos (Predmore ed. 2017: 193, n. 86); las torres del Woolworth son unas torres del edificio de oficinas en la calle Broadway (Predmore ed. 2017: 166, n. 45), y la del Singer es un rascacielos airoso y muy ornamentado que hasta la construcción del Woolworth fue el más alto del mundo (Predmore ed. 2017: 213, n. 119). Por tanto, gracias a la claridad del cielo primaveral, los elementos de la urbe pueden ser contemplados e incluso transcendidos en una realidad mejor. La contemplación convierte esas torres en

“distintas ¡y hasta puras!” La realidad invisible y la pureza se muestran como conceptos asociados a los grandes edificios y derivados de la contemplación.

La cuarta parte se titula “IV.–Anuncios”. En esta se describen los anuncios publicitarios: “...Multiformes, multicolores y multiveloces, se van encendiendo sobre el cielo malva, en el que alguna estrella prende la luz del día”. Debido a que los anuncios aparecen relacionados con la primavera, con lo natural, aparecen embellecidos: “¡Qué bonitos están hoy, como dados a luz por la primavera con las flores!” Nada tienen que ver con los anuncios publicitarios que, por ejemplo, se presentan en el texto “Cementerio en Broadway” (XCIV), los cuales incomodan a los muertos. Esta última parte es la que finaliza con la tarde e inicia la noche. Esto se observa a partir de los anuncios publicitarios que son los que se iluminan en la oscuridad.

En definitiva, todos los textos analizados se localizan en la sección III. En todas las composiciones se alude a Nueva York en primavera ya que es donde Juan Ramón y Zenobia estuvieron durante ese periodo de tiempo. Y todos los textos que se han estudiado en esta parte comparten el tema de la transición del invierno a la primavera. En estos también se observa la contemplación de la ciudad en primavera, que es la actitud adoptada por el viajero, que le sirve para una posterior reflexión para así acceder a conceptos como el renacer, el mito del eterno retorno, la belleza, la permanencia y la realidad invisible. La contemplación de la ciudad siempre aparece de forma positiva, ya que se presenta directamente relacionada con los elementos naturales y está al servicio de la reflexión sobre temas que preocupan e interesan a Juan Ramón.

En el *Diario*, la ciudad, como se ha señalado en anteriores páginas, se presenta tratada desde impresiones encontradas o contradictorias. Nueva York aparece en “¡Viva la primavera!” (CXVI) como ese “marimacho de las uñas sucias” que no deja ver todo lo que se esconde detrás. Y, en cambio, en el texto “De Boston a Nueva York” (LXIX) la ciudad aparece como: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!” Esta ambigüedad muestra una de las ideas principales de este trabajo. La fascinación que la ciudad de Nueva York ejerce en el viajero se muestra contradictoria. La contemplación de Nueva York en primavera es una de las cosas que más le gustan como también los cementerios. En cambio, hay otros elementos urbanos que le resultan sórdidos o por los que siente aversión como los medios de transporte, los barrios o ciertos tipos urbanos, entre otros. Esto se debe a que –como en cualquier viaje– el viajero siente atracción por unas cosas y por otras no.

2.1.2. Los cementerios.

“[...] El mayor atractivo, para mí, de América, es el encanto de sus cementerios sentidos, [...] vence aquí la belleza a la muerte, ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos malos ejemplos de prisa y malestar [...].”

Los cementerios son un espacio recurrente en la poesía de Juan Ramón Jiménez, ya que la muerte es uno de los temas más importantes en la obra del autor. La muerte es un tema que le va a preocupar mucho y a medida que madura el poeta las connotaciones asignadas a ella van a ir cambiando. En su primera época, para refugiarse del sentimiento de angustia que la muerte le provoca, utiliza el esteticismo y la ironía (Azam 1983: 149). Sus primeras obras, como bien se señalará, están marcadas por estímulos estéticos procedentes del romanticismo y del modernismo (Predmore ed. 1975: 19), ya que Juan Ramón Jiménez entra en contacto con autores modernistas en su primer viaje a Madrid en el 1900 cuando Rubén Darío y Villaespesa le invitan “para luchar por el modernismo” (Blasco ed. 2008: 14). Esto se indica ya por ejemplo en el título de *Rimas*, que parte del Romanticismo, de Gustavo Adolfo Bécquer (González pról. 2006: 12-13). De aquí que la primera etapa de su obra esté influida por estas corrientes. Por mucho que Juan Ramón intente deshacerse de estos estímulos estéticos, seguirán apareciendo hasta llegar al mismo *Diario*, como por ejemplo en el epitafio XV, texto que se analizará más adelante. Esto se observa a partir de recursos retóricos como la sinestesia o la aparición de elementos de lujo preciosista, entre otros.

En el *Diario de un poeta recién casado* aparecen nueve textos que hacen referencia a los cementerios. Dos en la sección I y el resto en la sección III. En la sección I, “Hacia el mar”, hay dos textos referidos a los cementerios, en este caso a los cementerios de Moguer, pueblo natal de Juan Ramón Jiménez. Uno de ellos es el poema XIII titulado “Moguer” y el otro es un epitafio, “A una mujer que murió, niña, en mi infancia” (XV). En la sección III, “América del Este”, aparecen siete. Hay cuatro composiciones referidas a cementerios americanos: “Cementerio” (LXXXII), “Cementerio en Broadway” (XCIV), “Cementerio alegre” (CXXVIII) y “Cementerios” (CXL), y tres que son epitafios o breves reflexiones sobre la muerte: “Epitafio ideal” (XC), “Epitafio” (CXXV) y CXXXVII, composición sin título. Cabe destacar que en la sección VI, “Recuerdos de América del Este escritos en España”, no hay ninguna composición en la que aparezca este espacio, ya que en esta parte de la obra se registran elementos urbanos, recuerdos del viaje, los cuales normalmente se someten a crítica.

Los cementerios son un espacio urbano, un espacio propio y característico de América del Este que no está sujeto a crítica, porque es un espacio positivo como se observa en el fragmento citado en el inicio de este epígrafe. Eso se percibe en la descripción de dicho espacio a partir de elementos naturales. De aquí que no aparezca en esta sección VI, pero sí en la sección I y en la sección III.

Los cementerios no son sólo un espacio al que se haga referencia en el *Diario de un poeta recién casado* sino que también aparecen en otros libros anteriores y posteriores del autor. Los cementerios aparecen tratados de diferente manera dependiendo si se ubican en sus primeros libros, como por ejemplo en *Rimas* (1902) y *Arias tristes* (1903), si se localizan en la sección I de *Diario de un poeta recién casado* o si se sitúan en la sección III del mismo conjunto. En sus primeros libros, los cementerios son utilizados para expresar el sentimiento doloroso y triste que provoca la muerte. El espacio que se utiliza para ello es un espacio natural caracterizado por la calma y los personajes que aparecen son jóvenes, sobre todo niñas de edad temprana, igual que en la sección I del *Diario*. Pero en la sección III de esta obra no ocurre de la misma forma.

El *Diario* es el libro que inaugura la segunda época en la poesía juanramoniana, la época de la poesía desnuda. La muerte es para Juan Ramón Jiménez un tema angustioso y triste hasta que en esta sección de la obra comienza a mostrar otra concepción de ella. La muerte va a ser equiparada a la vida. Lo que ambas significan se invierte. Se destruye el espacio y los límites que existen entre ellas. La muerte ya no aparecerá entendida como fin, se entenderá como un continuo, como algo infinito, ilimitado, inmenso, eterno. De aquí que los cementerios sean un espacio positivo utilizado para reflejar la belleza, la pureza y la transparencia –como conceptos determinantes en la poética de la desnudez juanramoniana–, y estén integrados en la realidad cotidiana, en este caso en la ciudad. Los personajes, muchas veces, serán los mismos que se manifiestan en sus primeras obras, pero no estarán sujetos a un mismo tratamiento ya que aparecerán absortos en actividades cotidianas, tratados con naturalidad en este espacio. En las composiciones se muestran los elementos naturales igual que en los textos de sus primeras obras, pero se presentan incorporados a la gran ciudad, junto a elementos urbanos.

En lo que se refiere a la forma, esta también aparece subordinada al tema, ya que en la sección I del *Diario* las composiciones están escritas en verso y en la sección III la mayoría son prosas, sin corsés, sin límites, exceptuando los dos epitafios: XC y CXXV,

los cuales tienen esta forma breve, similar al verso, más parecida a los textos de la sección I. El tema de la inversión de significados entre la vida y la muerte también aparece en *Eternidades*, obra publicada un año después del *Diario*, en el 1918, y en la composición “Espacio”, ubicada en *La estación total*, años más tarde, 1946 (Blasco ed. 2008: 82, n. 215). En el *Diario* este tema se anuncia pero es en *La estación total*, libro que inaugura la última poesía juanramoniana, cuando se consolida. Referido a los epitafios, cabe señalar que muchos de los textos que aparecen en *Eternidades* lo son, en cambio, en *La estación total* no aparece ni uno.

Los cementerios aparecen ya en *Rimas y Arias tristes*. *Rimas* es una obra que se empezó a gestar en el 1901, pero la muerte repentina del padre de Juan Ramón, Víctor Jiménez (Azam 1983: 148), provoca que la termine en el sanatorio de Burdeos: la Maison de la Santé de Castel d’Andorte, en Le Bouscat. Esta se publica en el 1902. Y *Arias tristes* es una obra que nace a lo largo de 1902, aunque se publica en 1903 (Luque pról. 2010: 7). En estos momentos Juan Ramón está en otro sanatorio, en el Sanatorio del Rosario, que se ubica en la calle Príncipe de Vergara de Madrid (Blasco ed. 2005: 135). Según la configuración espacial de los cementerios, los poemas que cabe señalar de *Rimas* son XV, XXVIII, “¡Silencio!” (XXX), “Aroma y lágrimas” (XLI) y “Versos de niños” (LX) y los de *Arias tristes* son IX, XL, XLIX y LI. La mayoría de estas composiciones siguen el mismo procedimiento de descripción, anécdota narrativa –en *Arias tristes*–, y reflexión sobre el tema de la muerte. El tema se centra en figuras de muchachas jóvenes, aunque en la composición XXX de *Rimas* es un niño y en LX de *Rimas* reaparecen cuatro niños, igual que en otros textos de Juan Ramón como por ejemplo en una prosa titulada “Riente cementerio” que se publicó en el diario *Córdoba* en el 1899 (Azam 1983: 486). En *Arias tristes*, Jiménez no sólo se centra en jóvenes muchachas (XL y LI), sino también en su padre (IX) o en la figuración de su propia muerte (XL y XLIX). Esta es una constante en *Arias tristes* que se observará también en el *Diario*, en el epitafio CXXV.

Juan Ramón Jiménez tenía horror a la muerte desde muy joven debido a la muerte de su padre: “llena del horrible presentimiento mío, y de los paisajes tristes que han desfilado ante mis ojos, en esta triste enfermedad, empezando por la muerte de mi padre” (cfr. Palau de Nemes 1974: 158). Este sentimiento le ocasionó, en distintas ocasiones, ser internado en sanatorios ya que Juan Ramón Jiménez se obsesionó con el tema: “Empezaron a circular historias fantásticas sobre él; cómo le bajaba la temperatura y sentía frío y se encerraba en su cuarto, la gente empezó a decir que se

encerraba para no dejar entrar la muerte, después se corrió la voz de que tapiaba las ventanas” (Palau de Nemes 1974: 165). La muerte de su padre aparece en la composición IX de *Arias tristes* en la que se presenta a la figura de la hermana que es la que comunica a la voz poética la llegada de la muerte: “quizás la voz de mi hermana, / le dirá: es el sitio”. Esto mismo es lo que ocurrió a Juan Ramón Jiménez cuando se murió su padre, que su hermana fue la encargada de decirle que su padre había fallecido. La propia muerte del poeta se encuentra en el poema XLIX de *Arias tristes* en donde se defiende que aunque muera el cuerpo, el alma es inmortal. Se diferencia entre lo corpóreo y lo incorpóreo: “¿Por qué, si vuelan las almas, / no vuelan también los cuerpos?”

La descripción que aparece en estas obras es tanto de los personajes –los niños–, como de los cementerios. La descripción de los niños se observa en el poema XV de *Rimas*:

En la cajita nevada
lleváronla al cementerio;
manaba un hilo de sangre
de la herida de su pecho. (Blasco ed. 2005: 34)

Los personajes que aparecen son descritos en relación a la juventud que los caracteriza (Azam 1983: 144), debido al color de piel que se tiene una vez muerto: “carita blanca” (XXVIII), y a partir de la imaginería propia de la religión católica ya que estas son santas por su pureza, edad y bondad: “y las manos sobre el pecho / como las tienen las santas” (LX) o también desde el prototipo prerrafaelita como bien se observa en el poema LI de *Arias tristes*: “carita de nieve”, “bucles de oro”. Muchas de las descripciones son definidas por elementos naturales tratados desde un punto de vista romántico y modernista, ya que están influidas por dichas corrientes estéticas y son una forma de refugio ante la muerte. Las descripciones de cementerios son de cementerios vistos en la aldea de Moguer a partir de una perspectiva propia y característica del modernismo, el idealismo estético como se observa en la composición LX “Versos de niños”:

Cuando venga el mes de mayo,
una tarde sonrosada, en la tumba de la niña
abrirán las pasionarias;
y en sus hojas melancólicas
pararán sus tenues alas (Blasco ed. 2005: 87-89)

Este tipo de descripción se da a la vez que la descripción escatológica referida a la tumba en donde se encuentra la amada que aparece en los siguientes versos del poema XXVIII:

Se arrastran los lagartos
hasta su carita blanca;
los gusanos asquerosos
le pudrirán las entrañas (Blasco ed. 2005: 53-54)

Lo morboso, característico de esta estrofa, es un elemento que no aparece en el *Diario*. Asociado al cementerio se presenta siempre la naturaleza como escenario, tanto en sus primeras obras (XLIX) como en el *Diario*. Esta sirve para reflejar esa calma, ese sosiego, esa paz, esa quietud a la que se accede desde un espacio como este. A simple vista puede sorprender debido al tema que se trata, pero es que este espacio facilita el tratamiento del tema de la muerte y lo embellece –en muchos casos–. El cementerio es un espacio para ser contemplado y para elaborar una reflexión sobre lo que vida y muerte significan, una reflexión cada vez más compleja en la obra de Juan Ramón Jiménez.

Íntimamente relacionado con los rasgos románticos y modernistas también está el tipo de verso utilizado en *Rimas* y *Arias tristes* como es el octosílabo y el dodecasílabo. La forma de afrontar la muerte también es a partir de la idealización esteticista del sentimiento propia del modernismo: “sonriendo, sonriendo” (XV). El tema de la muerte en estas composiciones tiene un tono sobrio y triste como por ejemplo: “su madre está llorando /y sus ardientes lágrimas podrían apenarlo” (XXX) o hasta de llanto: “¡Pobrecita! ¡Qué pena tan grande! / ¡Para siempre cuajadas sus venas!”; en cambio en el *Diario* esta aparece tratada con total naturalidad. La muerte en estas primeras obras también se presenta a partir de un proceso ascensional. Se puede salvar el alma si accede al cielo: “¡que no despierte el niño / hasta que llegue a los palacios blancos!” (XXX). Además, esta salvación de la muerte se plantea en otras composiciones de la mano de su madre, dándole su propia vida, dándole “su dulzura, su aliento y sus fuerzas” (XLI). Asimismo la muerte aparece unida al tema de la belleza, en concreto en XL de *Arias tristes*:

El jardín... la dulce estrella...
Juraría que es verdad
que he muerto... la luna bella
muere sobre la ciudad. (Blasco, ed. 2005: 217)

Esto es posible porque tanto la belleza como la muerte son el único camino existente para la trascendencia del alma (Blasco ed. 2005: 284). Esta idea de que la belleza facilita la transición del alma aparecerá en varias composiciones, de distinta forma y de manera mucho más consolidada en el *Diario* ya que la muerte será el deseo, el bienestar, el lugar a donde llegar. La belleza no es sólo el camino para el transcendimiento sino que es la forma de trincar los límites espacio-temporales entre la vida y la muerte dando paso así a lo eterno y a lo infinito. Esta última referencia espacial que aparece en el poema XL llama la atención, ya que no se presenta simplemente en un espacio natural –el jardín– sino que también se menciona la ciudad, sin que los elementos urbanísticos adquieran relevancia. Esta cobrará más importancia a partir del *Diario*.

En lo que refiere a la obra que estudiamos en este trabajo, el *Diario de un poeta recién casado*, tal como se ha dicho anteriormente, aparecen diversos textos referidos al cementerio. En la sección I “Hacia el mar” en la que hay 26 poemas comprendidos desde el 17 al 29 de enero, se alude al viaje que realiza el poeta de Madrid a Cádiz, pasando por Moguer, antes de irse a América (Blasco ed. 2005: 3). Esto aparece señalado por la datación del poema “Moguer, 23 de enero”. Los cementerios aparecen en las siguientes composiciones: “Moguer” (XIII) y “A una mujer que murió, niña, en mi infancia” (XV). Estos son dos textos de carácter distinto ya que el primero es un poema y el segundo es un epitafio. Es verdad que los dos están escritos en verso, pero aun así, y debido a la extensión, son diferentes. El tema de la muerte no aparecerá tratado de la misma manera aunque ambos, como se observa en la datación, remiten no sólo al cementerio, sino también al pueblo natal del autor, Moguer.

En el primer poema se alude al cementerio y al tema de la muerte en el cuerpo del poema. El cementerio es entendido como un lugar de paz. Su título, “Moguer”, para Juan Ramón Jiménez es sinónimo de hogar, de familia y de madre, ya que ese pueblo fue para el joven poeta su centro vital, su cuna, su infancia, su paraíso, su lugar de reposo y calma, su espacio de retorno a la felicidad una vez entra en contacto con grandes ciudades como Madrid, o más adelante Nueva York:

Moguer. Madre y hermanos.
El nido limpio y cálido...
¡Qué sol y qué descanso
de cementerio blanqueado!

Un momento, el amor se hace lejano.
No existe el mar; el campo

de viñas, rojo y llano,
es el mundo, que el mar adorna sólo, claro
y tenue, como un resplandor vano.

¡Aquí estoy bien clavado!
¡Aquí morir es sano!
¡Éste es el fin ansiado
que huía en el ocaso!

Moguer. ¡Despertar santo!
Moguer. Madre y hermanos. (Predmore ed. 2017: 116)

Este poema se centra en la idealización esteticista del paisaje de la tierra natal de Juan Ramón, como se ha señalado, y eso se observa ya en el primer verso en el que equipara Moguer a un espacio compartido con su madre y sus hermanos. Este poema se ubica al principio de la sección I, ya que Jiménez visita Moguer antes de irse hacia Cádiz y embarcar hacia América (Campoamor 1976: 151). Es en este momento en el que ensalza su tierra natal describiéndola como un lugar de paz y tranquilidad, que al final es lo que se desea como final de vida. La primera estrofa se caracteriza por localizar Moguer y el ámbito familiar que se encuentra ligado a él. Se transmiten sentimientos y sensaciones como la calma y la tranquilidad que caracterizan el pueblo y el cementerio de Moguer. Esto se lleva a cabo a partir de la presencia de sintagmas sin estructura lógica. En el segundo verso aparece una metáfora que enfatiza la idea inicial expuesta en el primer verso. En este caso “nido” remite a casa, hogar, familia y aparece descrito mediante adjetivos positivos como son “limpio y cálido”. A partir del tercer verso, se hace referencia a los estados positivos anteriormente mencionados: la paz y la calma que caracterizan Moguer. En este caso se lleva a cabo mediante una exclamación –“¡Qué sol y qué descanso”– que no sólo remite a su pueblo natal sino también al cementerio ya que este, igual que el pueblo, es un lugar apacible y sosegado. Para definir el cementerio utiliza el adjetivo “blanqueado”, ya que el color blanco de la cal, aparte de ser el color característico de los pueblos andaluces y de sus cementerios, también representa un estado anímico de paz y tranquilidad.

La segunda estrofa de la composición arranca aludiendo de nuevo a su familia y a su hogar a partir de una metáfora: “el amor se hace lejano”. Este “amor” es una bella forma de aludir a lo que realmente le importa a Juan Ramón. Este “amor” le quedará lejos –“se hace lejano”–, ya que embarca dentro de pocos días en un transatlántico en dirección a América. Seguidamente vuelve a describir Moguer a partir de todos los elementos naturales que caracterizan su paisaje. En Moguer no hay mar, sólo campo.

Esta descripción aparece construida a partir de un hipérbaton, ya que los sintagmas están ordenados de forma que la sintaxis se altera. Al final de dicha estrofa aparece un encabalgamiento que lo acentúa. El campo está caracterizado como un espacio de “viñas, rojo y llano”. “Rojo y llano” alude al color y al terreno propio de una viña. El campo aparece hiperbolizado ya que es definido como “es el mundo”, equiparado a un todo. El mar no forma parte de ello ya que es simplemente un adorno: “el mar adorna sólo”. Este se sitúa a lo lejos, como algo externo, como se observa al final de la estrofa. Este es definido a partir de adjetivos positivos que remiten a lo sensorial. Todos percibidos por la vista: “claro” y “tenue”. “Tenue” aparece precisado además por una comparación que se presenta a continuación “como un resplandor vano”, es decir, como un brillo irreal, ilusorio, que marca este carácter lejano anteriormente señalado.

La tercera estrofa del poema alude al sentimiento de arraigo del poeta, ya no a la descripción de Moguer como en las dos primeras estrofas. En esta aparece la idea de permanencia –“¡Aquí estoy bien clavado!”–, unida al tema de la muerte, la muerte si se da en este espacio es positiva: “¡Aquí morir es sano!”, ya que el ambiente que rodea Moguer lo es, como se ha observado en los primeros versos. Estos dos primeros versos de la tercera estrofa se inician con una anáfora –“aquí”– que da musicalidad al texto. Los dos versos con estructura exclamativa que aparecen a continuación plantean el tema de la muerte. Exponen el fin, la muerte, una vez la voz poética está en Moguer. El objetivo de morir en Moguer aparece definido como “ansiado”, deseado. Este propósito de morir aparece personificado: “huía en el ocaso”. Aquí se anuncia ya la idea de la muerte asociada a lo infinito, a lo inmenso, a lo que no tiene límites al ubicarlo huyendo hacia el ocaso. Aunque no será hasta las composiciones de la sección III en donde este tema se consolidará. Por tanto, a través del cementerio se puede llevar a cabo la reflexión sobre el tema de la muerte. No aparece el morir asociado a una sensación de miedo, sino que aparece como algo natural que forma parte de la vida. La muerte es esa parte de la vida en la que se accede al descanso, a la plenitud final. Esta visión empieza ya a ser más positiva que en los primeros poemas analizados, pero aún no rompe de forma definitiva los límites anteriormente planteados.

Finalmente, los dos últimos versos caracterizados por la anáfora “Moguer” dan ritmo e insisten en el espacio óptimo en que ubicarse. Esto da lugar a que este poema tenga una estructura circular. El penúltimo verso, que también se inicia con “Moguer – ¡Despertar santo!”–, se refiere al despertar de la vida. En este caso el verbo “despertar” hace alusión al comienzo, nacimiento de la vida, frente a lo contrario, la muerte. En lo

que se refiere a la métrica, cabe mencionar que este poema tiene una métrica variable aunque muestra una cierta tendencia por el heptasílabo y el alejandrino con rima asonante en *-á-o*. Relacionado con el ritmo de la composición, también hay que señalar las interrogaciones y yuxtaposiciones de elementos durante todo el texto.

Otra composición a la que cabe prestar atención de la sección I “Hacia el mar” es “A una mujer que murió, niña, en mi infancia” (XV). Esta, ya desde la acotación, se ubica en el espacio del cementerio: “Cementerio de Moguer”. En el texto, se desarrolla el tema que está íntimamente relacionado con dicho espacio, la muerte. El título de la composición, “A una mujer que murió, niña, en mi infancia”, alude a una vivencia personal: “en mi infancia”. Este tiene formato de recuerdo. Se ubica el tema en Moguer no sólo porque “en mi infancia” apele al pueblo de Moguer, sino porque la acotación espacio-temporal que aparece es: “Moguer, 20 de enero”. En lo que refiere a las palabras “mujer” y “niña” que se observan en el título, cabe señalar la paradoja que se sostiene en la inversión de lo que vida y muerte significan. Al principio alude a la muerte como una mujer pero justo después, y a modo de aposición, lo corrige “niña”. Esto se explica al principio de la composición al decir los años que esta lleva muerta, veinte años. Muere niña pero se cumplen veinte años desde su muerte. Por tanto en este caso, la protagonista de la composición no crece ya en la vida, sino en la muerte. La forma que tiene este poema es de dedicatoria. Esto se podría relacionar con la estructura y el contenido de los epitafios de la sección III del *Diario* que se analizarán a continuación.

Veinte años tienes en la muerte.
Eres ya una mujer –¡qué hermosa eres!–
veinte años... ¡Te pareces a esta aurora
bella y fría –¡qué pura!–, tierra y gloria! (Predmore ed. 2017: 117)

Este poema es una invocación creada a partir de la descripción. Para ello, utiliza verbos de estado –“eres”, “pareces”– y de posesión –“tienes”–. Este texto alude a la muerte de esta niña durante su infancia en Moguer mediante una reflexión. A partir del hipérbaton del primer verso se mencionan los años que cumple la niña en la muerte, veinte años. Debido a esta edad, en el segundo verso es considerada “mujer” a la que caracteriza de bella a partir de una acotación exclamativa: “–¡qué hermosa eres!–”. Esta se repetirá de nuevo a través de una metáfora en los siguientes versos. Igual que en el primer verso, el tercer verso se inicia con una alusión a los años que lleva muerta: “veinte años”. En este mismo verso se utiliza la metáfora, que también aparece con

exclamación, para hacer referencia a la belleza de esta mujer. Esta es asemejada a una “aurora”. Aparece definida como: “bella y fría –¡qué pura!–, tierra y gloria”. No sólo se presenta como algo hermoso, sino que aparecen elementos en este último verso que hacen referencia directa a la muerte: “fría”, “tierra” y “gloria”. “Fría” se refiere al cuerpo inerte, muerto. Esta aparece también definida como “pura” debido a su inocencia y a la temprana edad en que murió. “Tierra” remite a Moguer, al sitio en el que se encuentra, que se caracteriza por todos estos elementos naturales propios de un pueblo. Además, “tierra” alude concretamente a donde se encuentra su cuerpo enterrado. La referencia al concepto de “gloria” alude a la forma de salvarse, aunque no se centra en el tema de la salvación desde la perspectiva de la ortodoxia cristiana.

Las composiciones que aparecen en la sección III “América del Este” siguen el mismo procedimiento. En primer lugar las cuatro composiciones muestran la coincidencia del sustantivo espacial en el título: “Cementerio” (LXXXII), “Cementerio en Broadway” (XCIV), “Cementerio alegre” (CXXVIII) y “Cementerios” (CXL), así como en la acotación. Todos los textos tienen una datación en la que aparece la ubicación y la fecha. Los dos primeros se localizan en Nueva York; el tercer texto está situado en Montclair, ciudad de New Jersey, y el cuarto durante el trayecto realizado en tren (Predmore ed. 2017: 215, n. 122) de Nueva York a Filadelfia. Todos siguen el mismo procedimiento estructural. Tienen dos partes: en la primera parte se describe el espacio y en la segunda parte se reflexiona a partir del espacio configurado acerca del tema de la muerte. La reflexión se da sobre sobre lo que implica la vida y la muerte: la destrucción de los límites espaciales y temporales.

“Cementerio” (LXXXII) se ubica según la acotación en “New York”. Como se ha señalado, este texto se divide en dos partes. En la primera parte se describe cómo es el cementerio:

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. (Predmore ed. 2017: 172)

La descripción parte de la metáfora inicial que se utiliza para referirse al cementerio como “pequeña aldea de muertos”. En esta ya se observa como las connotaciones que va a recibir este espacio son positivas al comparar un cementerio con una aldea, un pueblo, lugar en el que conviven pocos vecinos en paz. El cementerio que aparece aquí descrito se ubica en un espacio natural –“árboles”– asociado a elementos propios de la infancia como el amor, lo dulce y delicado, frente a la ciudad con sus

“terribles rascacielos” que aparecen a continuación (D’Ors 1987: 294). Se da una diferenciación espacial entre “aldea” y “rascacielos”, pero estos conviven en un mismo lugar en América del Este, aunque sean elementos dispares. Coexisten la naturaleza, la paz y la calma con la ciudad y su ajeteo ya que los cementerios son como “microespacios” que, encerrados en la gran ciudad, funcionan a modo de remanso de paz y tranquilidad. Esto aparece tratado a partir de una mirada extrañada del viajero ya que le llama mucho la atención esta integración de los cementerios en medio de Nueva York, pues los cementerios que él conoce, como el de Moguer, se ubican a las afueras de las aldeas. Otros temas que se señalan en la descripción y que se repetirán en la reflexión son el paso del tiempo y la muerte. En la parte descriptiva aparecen al representar los árboles y mostrar cómo estos envejecen: “olvido que se recordara, al amor de unos árboles que fueron grandes en su niñez agreste, pequeños, hoy que son viejos”. El paso del tiempo también se observa a partir de la fusión temporal que se da en ambas partes, en la primera “hoy” y en la segunda “ahora” confrontándose con el pasado. En la primera parte también aparece acentuada esta unión temporal al utilizar “olvido” y recuerdo.

En la segunda parte se inicia la reflexión, aunque esta siga incorporando rasgos descriptivos:

La noche deja, ahora, paralelos los vivos que duermen, un poco más alto, con los muertos que duermen, un poco más bajo, hace un poco más de tiempo y para un poco más de tiempo. ¡Paralelos hacia un infinito cercano en el que no se encontrarán! (Predmore ed. 2017: 172)

El tema de la composición es la reflexión invertida de la temática vida y muerte. Hasta este momento la muerte era entendida como final de la vida, pero es a partir de esta sección III de la obra cuando la vida y la muerte no imponen límites espaciales ni temporales, ya que permiten ascender a lo inmenso e infinito. En este fragmento del texto se puede señalar la división que se establece entre vida y muerte a partir del lugar en el que duermen los vivos y los muertos. Los vivos se les ubica en la tierra, sobre la tierra, un lugar “más alto” que en el que están los muertos. Los muertos viven “más bajo”, bajo tierra, sepultados. Por tanto, la vida y la muerte son conceptos distintos pero relacionados ya que ni uno ni otro tienen límites espacio-temporales. Esto se observa perfectamente al inicio –“la noche deja, ahora paralelos”– y al final –“¡Paralelos hacia un infinito cercano en el que no se encontrarán!”–. La vida y la muerte, al no tener límites espaciales ni temporales, se trascienden llegando a un espacio inmenso, infinito

en el que no hay fin. Para acceder a este ámbito, se utilizarán temas como la belleza y la realidad invisible. Temas que aparecen en el siguiente fragmento del texto:

Quita el viento y pone, cegándome de un agudo blandor, la nieve –que se irisa en sus altos remolinos, a la luz de las farolas blancas–, de las tumbas. Las horas agudizan la sombra y lo que descansó en la luz del día, está despierto, y mira, escucha y ve. Así, los sueños de estos muertos se oyen, como si ellos soñaran alto, y su soñar de tantos años, más vivo que el soñar de los muertos de una noche, es la vida más alta y más honda de la ciudad desierta. (Predmore ed. 2017: 172)

La belleza y la realidad invisible se manifiestan a partir de los elementos naturales que caracterizan el cementerio y que invaden la ciudad: “nieve”, “sombras”, sustituyendo los elementos de la ciudad moderna por elementos totalmente contrarios, elementos apacibles y dulces que sólo se localizan en espacios como por ejemplo un cementerio. Una acción relacionada con esta belleza y esta realidad invisible es la de “soñar”, acto que realizan los humanos que están vivos, pero que en esta composición lo llevan a cabo los muertos mostrando una vez más la disolución de los límites que existen entre la vida y la muerte. En este caso, el mundo onírico es el único espacio en el que se da esta comunicación entre la vida y la muerte. Los sueños de los muertos se pueden escuchar y son oídos como si fueran de vivos (Blasco ed. 2015: 15). Los muertos de hace más años se escuchan más que los muertos de una noche, ya que son los que se equiparan a “la vida más alta”.

El tipo de prosa que se utiliza en este texto es una prosa fragmentaria, una yuxtaposición de imágenes, en la que el yo poético describe su percepción del cementerio en medio de la ciudad para llevar a cabo así la unión de contrarios que en este caso quedará diluida. El estilo, irracional y fragmentario, refleja la reflexión del personaje lírico. Esta aparece acentuada a partir de recursos retóricos como la concatenación al utilizar palabras como “muertos” y la derivación: “sueños”, “soñaran”, “soñar”.

“Cementerio en Broadway” (XCIV) se ubica de nuevo, según el título en Broadway, una avenida de Times Square de Nueva York. En la acotación se especifica de nuevo, “New York”. Ya desde el título se intuye el tema que se desarrolla en la composición. En la primera parte se describe el cementerio:

Está tapiado este breve camposanto abierto de la ciudad comercial, por 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 sinfín de rayos de fugaces cristales correspondidos, que anuncian con letras de oro y negro todos los *and* C.º de New York, hieren, en la movible alquimia del sol último,

recogido interminable y variadamente en sus coincidencias, las espaldas y los hombros de las tumbas viejas, cuya piedra renegrida y polvorienta se tiñe aquí y allá, de color de corazón. (Predmore ed. 2017: 179)

La composición se ubica en el cementerio. El cementerio es un recinto pequeño, blindado y cerrado en sí mismo pero abierto a la ciudad y que emerge de ella, ya que lo rodean diferentes espacios conectados por medios de transporte como el “elevado, el tranvía, el taxi y el subterráneo”. Esta descripción se lleva a cabo a partir de una enumeración como se observa en el fragmento. Este es un espacio caracterizado por ser silencioso. El cementerio es un ejemplo claro de la convivencia que existe entre elementos propios de la ciudad y su trajín, como los medios de transporte, y los elementos naturales. No se da una oposición entre ambos, sino que simplemente lo natural se integra en los elementos característicos de la gran ciudad. Esto no sólo ocurre con los medios de transporte, sino también con los anuncios publicitarios: “un sinfín de rayos de fugaces cristales correspondidos, que anuncian con letras de oro y negro todos los *and C°*. de New York”, los cuales rodean al cementerio. Esta convivencia de elementos urbanos con elementos naturales aparece del mismo modo en la segunda parte: “[...] 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!” En este caso son los ruidos propios de la ciudad los que rodean el cementerio. Por tanto, alrededor del cementerio, hay presencia tanto de lo visual, anuncios publicitarios, como de lo auditivo, medios de transportes, que caracterizan la ciudad.

Referido a la segunda parte del texto, cabe señalar el diminutivo que aparece en “iglesita” y que más adelante aparecerá en “florecita” y que ya se ha señalado en el anterior texto: “pequeña aldea”, “pequeños árboles”, aunque fuera a partir de un adjetivo antepuesto que se refería a ese tamaño diminuto. Estos elementos son los que proporcionan belleza. Aunque sean componentes de este tamaño, pequeños, invaden la ciudad con su belleza, mostrando como algo insignificante y sencillo es capaz de alcanzar lo inmenso e infinito. El diminutivo utilizado en este tipo de sustantivos podría entenderse como una forma ya de anunciar el tema predominante en la composición.

Otro rasgo que hay que señalar es la abundancia de adjetivos asignados a determinados sustantivos para llevar a cabo la descripción del cementerio. Una de las descripciones que aparecen en esta primera parte es la del principio, en la que se ubica el cementerio, anteriormente señalada. Pero otra a la que cabe prestar especial atención es la que aparece al final de este fragmento: “las espaldas y los hombros de las tumbas

viejas, cuya piedra renegrida y polvorienta se tiñe aquí y allá, de color de corazón”. La imagen que se utiliza para hacer referencia al cementerio es la de las tumbas con forma humana. Estas tumbas que aparecen son las tumbas prototípicas americanas, que tiene un color de piedra oscura y que cuando les da el sol desprenden un color más rojizo. A partir de los adjetivos que se utilizan, se observa el carácter humano, de vida, que se da al cementerio y a la muerte. Las tumbas aparecen personificadas a partir de “espaldas” y “hombros”. Además, al describir el color y el estado de las tumbas –“renegrida y polvorienta”–, se les otorga la cualidad del “color de corazón”, rojo. Dando así, una vez más, vida a un elemento inerte como son las tumbas.

A estas alturas de su trayectoria literaria, la aparición de una tumba no implicará en Juan Ramón Jiménez muerte sino que irá más allá, mostrando que la muerte no es el fin de la vida. Todas las imágenes que se utilizan para realizar la descripción son imágenes que aluden a lo natural o a lo urbano para así acentuar su convivencia. La descripción al referirse a un elemento natural es más bella, delicada, pura y transparente como por ejemplo se observa al describir las tumbas o la “florecita roja”, que se señalará más adelante. Pero al aludir a lo urbano, la descripción tiene connotaciones negativas para marcar este feísmo y agobio que le provocan al autor las grandes ciudades de América del Este. Esto se observa, por ejemplo, al remitir a los anuncios publicitarios y afirmar que estos “hieren” con sus luces las tumbas. Los anuncios publicitarios hieren una vez termina el día –“hieren, en la movible alquimia del sol último, recogido interminable y variadamente en sus coincidencias”–, ya que es el momento en el que los luminosos adquieren protagonismo y se ponen en marcha. Este tipo de descripción es una descripción que altera el orden lógico de las oraciones ya que busca la sugestión de los sentimientos.

En la segunda parte del texto se inicia la reflexión, la cual ya ha sido señalada indirectamente en la descripción:

Mas lo puro, por pequeño que sea y por guerreado que esté, es infinito; y solo la escasa yerba agriverde que los muertos de otro tiempo brotan, y una única florecita roja que el sol, cayéndose, exalta sobre una losa, colma de poesía esta hora terrible de las cinco, y hacen del cementerio un único hermano gemelo del ocaso inmenso, transparente y silencioso, de cuya hermosura sin fin queda la ciudad viva desterrada. (Predmore ed. 2017: 179)

Este fragmento remite de nuevo al tema anterior. Lo pequeño se contempla como algo bello e infinito. El fragmento se inicia con una conjunción adversativa, que facilita la reflexión sobre el tema. Se menciona como todo lo puro y lo real suele ser de

pequeñas dimensiones, aspecto que no implica que por ello sea insignificante, sino todo lo contrario: “es infinito”. Esta idea de infinito es la predominante en la composición ya que se destruyen los límites espaciales y temporales. Esta idea aparece a continuación reforzada con la descripción natural del cementerio al hacer referencia a la “yerba agriverde” y a una “florecita roja”. Esta se presenta mediante el cromatismo. Los adjetivos que aparecen denotan el color de los elementos y dan a la composición sensorialidad, en este caso visual. La “escasa yerba agriverde” es escasa y no es de color verde sino “agriverde” porque la hacen nacer los muertos. La “florecita roja” es una flor pequeña, decaída, pero que encima de una lápida enaltece el momento de la muerte y lo “colma de poesía”, es decir, de belleza. La poesía se relaciona con la belleza, provocando así que el cementerio, la muerte, sea un espacio y un sentimiento de calma, de transparencia, de hermosura y de inmensidad. Estos sentimientos no aparecen al reflejar la gran ciudad de América caracterizada por los medios de transporte, las calles y la gente, sino que sólo aparecen en un lugar como el cementerio en el que se impone la quietud, la calma y el sosiego, una vez que se es consciente de que no hay límites espaciales ni temporales y lo único que existe al final es lo eterno e ilimitado.

Lo natural es lo que caracteriza al cementerio y la belleza que de ello se emana es lo que invade la ciudad: “queda la ciudad viva desterrada”. A través de estos elementos, sentimientos y conceptos se exhala paz, calma, silencio, transparencia y hermosura. De esta forma se accede a la realidad invisible. A partir de ello se invierte el tema de la vida y la muerte dando paso así a la infinitud e inmensidad. Por tanto, los cementerios no son un espacio negativo, ni el tema de la muerte causa angustia en el sujeto poético, sino que este es un espacio en el que se está en paz. Esto se observa perfectamente al final del texto donde se metaforiza el cementerio con un “ocaso” de inmensidad, afirmando que el cementerio es el “único hermano gemelo” del ocaso, y estableciendo la diferencia con respecto a la ciudad. Por tanto, esta belleza, esta paz sólo es característica del cementerio. Esta asociación de ideas entre cementerio, muerte, belleza, paz, inmensidad frente a la ciudad, relacionada con los medios de transporte y los anuncios luminosos, es significativa en el *Diario*.

Otra composición que cabe destacar es “Cementerio alegre” (CXXVIII). Este título está acompañado por un estado emocional positivo –“alegre”– que a simple vista sorprende al estar asignado a un espacio como es un cementerio. Pero una vez ya señalada la inversión de lo que vida y muerte significan se justifica dicho estado

relacionado con este espacio. Según la acotación del texto, se ubica en “Montclair”, ciudad en el noroeste del estado de New Jersey (Predmore ed. 2017: 203, n. 98).

Está, como el de Spoon River, en la colina que pisa ya levemente la primavera, al otro lado, el más bello siempre, del río. Sus árboles tiemblan ya todos verdes, pero todos transparentes aún, y se les ven los pájaros y las ardillas.

Es como la plaza del pueblo, lo despejado, lo claro, lo junto al cielo, a donde se viene, la mañana de asueto, a ver los lejos horizontes azules. Sus tumbas se derraman, como unas ruinas bellas, como una luna hecha pedazos, por lo verde, o buscan, entre las casas, la sombra de las ventanas con flor. Los niños se paran tranquilos entre ellas, hablándoles a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos... (Predmore ed. 2017: 203-204)

La descripción se inicia ubicando el cementerio. Este se localiza en una colina, cerca del río. El lugar en el que se encuentra tiene connotaciones positivas, ya que se sitúa en primavera y es definido como “el más bello siempre”. Por tanto, el cementerio, como se observa ya desde el inicio, tiene asociado el paisaje natural y el tema de la belleza. El lugar en el que se halla aparece comparado con el cementerio que se presenta en Spoon River, haciendo uso de un referente intertextual. *Spoon River Anthology* (1915) es una colección de epitafios en verso escrito por Edgar Lee Masters en la que se revelan las vidas secretas de los ciudadanos muertos. En esta obra se trata el tema de la hipocresía de la vida pueblerina del mediooeste y el desgaste que han sufrido los valores tradicionales norteamericanos (Predmore ed. 2017: 203, n. 99). Esta obra impresionó mucho a Juan Ramón Jiménez y esto se observa en este texto en donde cita el espacio en el que Edgar Lee ubico su obra: Spoon River. Este remite al tema del cementerio y de la muerte ya que la obra está formada a partir de epitafios de muertos. Este tipo de composición, el epitafio, ya lo ha utilizado Juan Ramón Jiménez en la sección I del *Diario* como se ha señalado anteriormente en el poema “A una mujer que murió, niña, en mi infancia” (XV) (Palau de Nemes 1974: 608).

Los elementos que aparecen en el cementerio y que se describen aluden a lo natural: “árboles”, “pájaros” y “ardillas”. Para referirse a los árboles, se utilizan adjetivos como “verdes” o “transparentes”, que remiten a la pureza y la calma de este espacio. Por tanto, la naturaleza es el elemento que caracteriza este espacio. Seguidamente, se utiliza de nuevo la comparación para describir el cementerio, pero en este caso es comparado con “la plaza del pueblo”. La caracterización que se hace del cementerio a partir de esta comparación se refiere de nuevo a elementos que representan esa tranquilidad y transparencia anteriormente mencionada: “lo despejado, lo claro, lo junto al cielo, a donde se viene, la mañana de asueto, a ver los lejos horizontes azules”.

Esta yuxtaposición de elementos asemeja ambos espacios definiéndolos como sitios de reposo, de remanso. A continuación describe las tumbas del cementerio. Estas están rodeadas de “verde” y son personificadas desde el principio cuando se les asigna la acción de buscar entre las casas una sombra de las ventanas que tienen flor. Esta personificación se debe a la metaforización que sufren las tumbas ya que estas son tratadas como espacios en las que hay un ser humano. Estas aparecen comparadas con “una ruinas bellas” y con una “luna hecha pedazos”. La primera imagen, “ruinas bellas”, alude a la imagen romántica de los cementerios en la que la belleza está presente en los restos de un cementerio. Las ruinas se definen como restos de piedra pero que son “bellas”, se utiliza un adjetivo positivo para hacerlo. La segunda imagen, “luna hecha pedazos”, usa un elemento recurrente en la tradición literaria y en concreto también en Juan Ramón Jiménez que es la luna. Esta la compara con una tumba. La belleza de esta imagen radica en la asociación que se establece entre tumba y luna debido al color gris plateado que tanto la luna como una tumba tienen.

Seguidamente y a partir de la comparación del cementerio con la plaza del pueblo, se utilizan personajes propios de un espacio como este en la poesía juanramoniana, como se ha explicado, los niños. Estos aparecen en el texto como seres inocentes, puros, en calma, que se pasean jugando entre las tumbas distrayéndose con cualquier cosa: “se paran tranquilos entre ellas, hablándoles a sus juguetes, absortos en una hormiga, mirando sus globitos rojos, morados, amarillos...” A estos se les asigna la acción de hablar a los juguetes y de mirar, descubrir con asombro todo lo que les rodea. En este caso miran una hormiga y “sus globitos”. Estos globos son de diversos colores como se observa en la enumeración final del texto. Estos remiten a lo sensorial que caracteriza una vez más este espacio. Por lo que hace al diminutivo “-itos”, cabe señalar que ocurre lo mismo que se ha mencionado en el texto anterior. Se muestra como algo pequeño e insignificante, como puede ser en este caso un globo, invade con su belleza el espacio reforzando así el tema de la composición. El tratamiento de los niños al final de la descripción evoca una vez más el motivo temático del texto: lo cotidiano asociado a la calma, a la belleza y a la serenidad, que terminará afianzándose en la reflexión final de la composición.

La aparición de la figura de los niños como personaje no sorprende, ya que se constata desde las primeras obras de Jiménez. Pero, en este caso, las figuras de edad temprana que aparecen son tratadas con naturalidad cotidiana. La aparición del mundo infantil se muestra con una gran naturalidad, aunque provoca extrañamiento ya que el

cementerio es un espacio en el que en España no hay niños paseando ni jugando. Esto sorprende mucho al protagonista ya que es un viajero que está descubriendo nuevas realidades como esta. En América, en cambio, es muy habitual ver niños que juegan, gente que lee y que pasea por los cementerios. En la reflexión final –“Dan ganas de alquilar una tumba ¡sin criados! para pasar aquí la primavera”–, se equipara tumba a casa mostrando, de nuevo, como la vida y la muerte no tienen límites. En esta declaración se manifiestan las ganas de vivir en un espacio tan calmado y sosegado como es un cementerio en primavera: verde, con flor, en el que no se necesita de nada más, suficiente en sí mismo: “¡sin criados!”. Este es un elemento que suscita humor como el mismo título “Cementerio alegre”. Este elemento humorístico –“¡sin criados!”– aparece a partir de una exclamación, ya que es un ejemplo de elemento distorsionador que sorprende en un espacio como el que se ha descrito.

El tema de “Cementerio alegre” es la destrucción de límites espaciales y temporales para acceder a lo inmenso e infinito. En este caso el cementerio es un buen lugar para llevar a cabo el desarrollo de este tema. El cementerio aparece excepcionalmente como un espacio cotidiano en el que se observa esta inversión temática entre la vida y la muerte y la destrucción de límites espaciales y temporales, algo que se puede llevar a cabo gracias a los elementos relacionados con la realidad cotidiana de un cementerio que se encuentra en medio de la ciudad, pero al margen de elementos perturbadores.

La composición “Cementerios” (CXL), de donde procede la cita que encabeza este epígrafe, es en la que se afirma, en primera persona, que los cementerios son el espacio que más le fascinan a Jiménez de América. El título de la composición utiliza de nuevo el nombre del espacio –cementerio–, pero en este caso lo usa en plural por varios motivos. Primero porque hace referencia a varios cementerios que se observan durante el trayecto. Esto se puede justificar a partir de la acotación que aparece en el texto: “De New York a Philadelphia”. Estos no sólo se ubican en el centro de la ciudad, sino también en los trayectos de un sitio a otro. Y segundo porque el texto nos ofrece, precisamente, una valoración global. Esta idea se acentúa de nuevo al inicio de la composición:

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... Una niña va entre las tumbas –violetas y azules bajo lo verde–, de su casa a otra,

tranquila, deteniéndose abstraída a sonar su muñeca o a seguir con los ojos una mariposa. En los cristales colgados de yedra de las casas próximas, se copian las cruces, a la fresca paz cobijada por la espesura que hermana, en una misma sombra, casa y tumba. Los pajarillos de ahora vuelan de la cruz a la ventana, tan tranquilos entre los vivos como la niña en la colina, entre los muertos. (Predmore ed. 2017: 215-216)

La descripción del cementerio se inicia a partir de una reiteración afirmativa en la que se anuncia la gran cantidad de cementerios que hay: “Otra vez, sí. ¡Y ciento!” Esta afirmación aparece en primera persona ya que a continuación se defiende que los cementerios son el espacio de América que más fascinan al viajero protagonista. Para ello utiliza la descripción. Los cementerios son valorados como “el encanto de sus cementerios sentidos, sin vallas, cercanos”. En primer lugar la descripción valorativa que lleva a cabo es positiva tanto por su belleza –“encanto”–, como por sus sentimientos –“sentidos”–. Estos no están cercados y además son próximos a la ciudad, ya que forman parte de ella. Siendo, no obstante, espacios distintos. A continuación utiliza una metáfora para seguir con la descripción yuxtapuesta de imágenes referidas al cementerio. La metáfora que aparece es la del cementerio como “una ciudad poética” en la que se afirma que este espacio es un ámbito bello “de cada ciudad”. Esta es otra ciudad dentro de la ciudad, es un “microespacio” como ya se ha observado en otros textos: ciudades de vivos y ciudades de muertos.

La belleza de una urbe reside en un cementerio. Este es un espacio de calma y goce como se observa en su descripción: “que atan con su paz amena y cantada de pájaros”. En lo que refiere a esta paz, hay que señalar que esta se da a partir de elementos naturales que caracterizan el cementerio como son en este caso “los pájaros” y en concreto su canto, que deleita a todos y que puede apaciguar y sosegar aunque se viva en el agobio y el ajetreo de la ciudad, “en medio de la vida”. A la vez, este sentimiento originado por los cementerios aparece comparado con el sentimiento calmado que pueden suscitar otros espacios que también se encuentran en la ciudad como los jardines públicos o los museos. Pero, en este caso, la paz que emana de un cementerio es superior a la de esos otros espacios.

A continuación y relacionado con una constante referencia al ámbito infantil, aparece de nuevo una figura perteneciente a este entorno: “una niña” que pasea entre las tumbas con naturalidad o espontaneidad, a diferencia de las primeras obras, *Rimas* y *Arias tristes*. La niña pasea entre las tumbas, juega con su muñeca y termina persiguiendo una mariposa. Esta aparece como “tranquila” y “abstraída”, sensaciones

que entroncan con el estado sosegado y de placidez que transmite un cementerio según la visión juanramoniana a estas alturas de su trayectoria literaria. A estas sensaciones se les aúnan acciones del mismo calibre como son hacer “sonar una muñeca” o perseguir con la mirada el recorrido de una mariposa, imágenes que de nuevo señalan el efecto sensorial que provocan; tanto por el sonido que hace la muñeca como por la vista al recorrer el camino que la mariposa realiza. Estas son acciones cotidianas de una niña, pero que sorprenden y llaman la atención en un espacio como un cementerio. Este mismo ejemplo, pero con “niños”, aparece en el texto anteriormente comentado “Cementerio alegre” (CXXVIII). También se muestran descritas las tumbas a partir de colores “violetas y azules bajo lo verde”, entre la hierba los sepulcros tienen estos colores. Se vuelve a lo sensorial para llevar a cabo la descripción. Las tumbas son las casas en donde habitan las personas. Esto aparece al describir como la niña se pasea “de su casa a otra”, dado que lo que está haciendo es ir de una tumba a otra. Esta identificación se debe a que se metaforizan ambos espacios: casa-tumba, puesto que en ellas hay seres humanos. Las tumbas son por tanto el espacio en donde las personas residen. Esta es una forma más de difuminar los límites entre la vida y la muerte.

La identificación entre casa y tumba se da de nuevo a partir de una descripción irracional que sirve para llevar a cabo la reflexión sobre el tema. Se describen los cristales, las ventanas de las casas que están cerca del cementerio: “cristales colgados de yerba”, en los cuales, aunque estén impregnados de verde, se reflejan en ellos las cruces de los cementerios: “copian las cruces”. Esta imagen a partir del reflejo de un cristal se utiliza para asemejar la casa con una tumba. A estas se las relaciona también con la paz que desprenden: “a la fresca paz cobijada por la espesura que hermana, en una misma sombra, casa y tumba”. Esta yuxtaposición enfatiza el final de los dos conceptos –casa y tumba– previamente entendidos como opuestos, pero que terminan no siéndolo, ya que no hay límites entre ellos, sino que son equiparados y son lo mismo. Seguidamente se remite de nuevo a un elemento natural, a los pájaros, a partir del diminutivo “pajarillos”, mostrando como lo natural, de pequeñas dimensiones, es lo que une el cementerio, las tumbas con las casas: “vuelan de la cruz a la ventana”. Esto se observa desde el inicio del trayecto de vuelo que realizan los pájaros. Estos, igual que los cementerios, transmiten sensación de tranquilidad. El vuelo tranquilo de estos pájaros aparece comparado con la imagen de la niña anteriormente descrita. Esta también pasea sosegada “en la colina, entre los muertos”. Esta descripción muestra como la paz y la calma son lo que prevalece en este espacio.

¡Cómo vence aquí la belleza a la muerte, ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos ejemplos de prisa y malestar! ¡Oh rosa bien olida, oh agua bien bebida, oh sueño bien soñado! ¡Qué bien deben descansar los muertos en vosotras, colinas familiares de New York, claros en la vida diaria, de vida eterna! (Predmore ed. 2017: 216)

La reflexión se inicia a partir de una exclamación que pretende llamar la atención y marcar la diferencia entre lo descriptivo y lo reflexivo. Se enuncia como lo bello es capaz de derrotar a la muerte. Este concepto ya se perfila en la descripción inicial. Lo diminuto, lo natural, lo tranquilo y lo cotidiano invaden la ciudad y aparecen contrapuestos a la prisa y el malestar que caracterizan a esta: “ejemplo tranquilo y grato en medio de tantos ejemplos de prisa y malestar!” En esta exclamación destaca la concatenación al repetir “ejemplo”, que se presenta dos veces, en singular y plural, relacionado con términos totalmente contrarios. En el caso en que aparece “ejemplo tranquilo y grato” en singular hace referencia a un microespacio de la ciudad, al cementerio, y en plural remite a la ciudad: “tantos ejemplos de prisa y malestar”. La siguiente exclamación que se observa se inicia con la interjección “oh” para manifestar el estado de asombro del yo poético, que se repite hasta en dos ocasiones más dentro de la composición. Esta se da a partir de un paralelismo sintáctico –“¡Oh rosa bien olida, oh agua bien bebida, oh sueño bien soñado!”–, en el que se alaban los elementos naturales “rosa” y “agua”, y también el “sueño. El sueño aparece aquí como un estado al mismo nivel que lo natural y como forma de acceso a esta quietud y calma. La composición termina con una exclamación más. El uso de estas tres exclamaciones consecutivas acentúa la reflexión final del texto. La última exclamación retoma el adverbio “bien”, ya aparecido de forma reiterativa en el paralelismo sintáctico anterior, para enfatizar la paz y el descanso que se siente en un cementerio. En esta exclamación se presentan de nuevo los muertos personificados, ya que son estos los que descansan en este espacio. El cementerio vuelve a describirse: “colinas familiares de New York”, espacio conocido y habitual integrado en la ciudad. A partir del cementerio, que es el que da luz, calma y belleza a la vida –“claros en la vida”– se accede y alcanza la vida eterna.

Por tanto, el cementerio es un espacio caracterizado por elementos naturales como “pájaros”, “rosa”, “agua”; por sentimientos que surgen a partir de ellos como la calma y la alegría, y por conceptos asociados a estos sentimientos como la belleza y la transparencia. El cementerio es un espacio situado en la ciudad que convive con todos los elementos que caracterizan a esta.

Uno de los temas reiterados ligado a este espacio es la confrontación entre la naturaleza, la paz y el bienestar, frente a la ciudad. El tema por excelencia de este texto es de nuevo el que se ha señalado en las anteriores composiciones: el de la inversión de los conceptos de la vida y la muerte y la destrucción de límites espaciales y temporales para así alcanzar la eternidad. La forma de invertir estos elementos y conseguir la vida eterna es a partir de la belleza como se afirma al principio de la segunda parte: “¡Cómo vence aquí la belleza a la muerte!” El cementerio aparece descrito como un espacio idílico y perfecto desde el cual se puede acceder a la realidad invisible y a la eternidad deseada.

Pueden relacionarse con los cementerios tres epitafios que también aparecen en esta sección III de *Diario de un poeta recién casado*. Estos son breves reflexiones sobre la muerte que recuerdan las inscripciones que aparecen en una lápida. Dos de ellas están escritas en verso. Estos tres textos son “Epitafio ideal de una mujer muerta en una novela” (XC), “Epitafio de una reina de corazones muerta en una música, pues que es ida para mí” (CXXV) y la prosa sin título y casi aforística CXXXVII. El primer epitafio es “Epitafio ideal de una mujer muerta en una novela” (XC):

Estás aquí. Fue sólo
que tu alma subió a lo más insigne.
Fue sólo –estás aquí–
el abrirse de un breve día triste. (Predmore ed. 2017:176)

El título de la composición hace referencia ya desde el inicio al tipo de texto que es. “Epitafio” es la inscripción que se pone normalmente en una lápida para honrar al difunto. Muchas veces el texto que aparece no es sólo para honrarlo, sino para advertir al lector sobre la muerte. Este es un subgénero literario lírico dentro de la elegía. Estos suelen ser textos breves que van dirigidos a la persona que ha muerto. Los epitafios no tienen por qué tener un carácter triste como se observa en este caso. En este texto se defiende que aunque la mujer haya muerto sigue aquí, en el mundo. Este epitafio aparece calificado como “epitafio ideal” para mostrar que el epitafio que aparece a continuación es una forma perfecta para honrar a la fallecida, ya que la figura representativa, el personaje al que hace referencia, es “una mujer muerta en una novela”. A partir de esta “mujer muerta en una novela” se trata el tema de la muerte en la composición.

Este texto se inicia con una afirmación de la permanencia del personaje: “Estás aquí”. En este caso la ubica en un espacio real y tangible aunque esté muerta, ya que

como se afirma a continuación lo que ocurre es un proceso ascensional: “tu alma subió a lo más insigne”. Aparece la formulación del mundo de las ideas desarrollada por Platón. En este caso el alma alcanza lo sublime, asciende al mundo de las ideas, que es un mundo eterno y perfecto, que se encuentra más allá del sensible y de lo cambiante. En el tercer verso, se utiliza la concatenación respecto al primer verso del poema: “Fue sólo – estás aquí–”. Esta construcción funciona tanto al inicio de la composición como a mitad de ella a modo de justificación y reflexión del tema: la permanencia. Esta visión es positiva ya que aunque esta mujer esté muerta, permanece. En este tercer verso el “– estás aquí–” se presenta entre guiones a modo de reiteración y para aclarar, de nuevo, que aunque el alma haya trascendido, sigue en el mundo. El último verso marca el inicio de un nuevo día. Este día aparece caracterizado a partir de los adjetivos “breve” y “triste”; ambos son adjetivos con connotaciones negativas ya que aluden al día de la muerte. Cabe destacar que este día es breve porque la muerte de esta mujer fue un momento puntual del tránsito comparado con la permanencia reiterada a la que está sujeta: “estás aquí”, “estás aquí”.

Al día de la muerte se le resta importancia mostrando que lo único que importa es que ella sigue aquí, aunque su alma haya ascendido a lo “más insigne” y ya no esté presente. Este tema de la permanencia una vez se ha muerto es un tema unido a la destrucción de los límites espaciales y temporales que comporta la reflexión sobre la vida y la muerte. La permanencia es una forma de destruir estos límites y alcanzar la infinitud y lo inmaterial. Por tanto, en este caso se asciende a ello una vez mueres y tu cuerpo queda en tierra, sepultado como se observa en este epitafio. Este tema se ha señalado en otras composiciones, pero aquí aparece de forma diferente, ya que este tipo de textos son breves, la información aparece condensada y aunque se reflexione sobre grandes temas y se pretenda conmover se hace mediante pocas palabras. Este subgénero lírico es caracterizado tanto por los recursos retóricos, como por estar escrito en verso. Son cuatro versos de 7, 11, 7, 11 sílabas en la que las impares no tienen rima y las pares sí. La rima que aparece es asonante.

El segundo epitafio que cabe mencionar es “Epitafio de una reina de corazones muerta en una música, pues que es ida para mí” (CXXV):

Ejemplo de mi vida es esta rosa
que de mi muerte, vida eterna, brota:
lleva en su mano, dulce, la corona. (Predmore ed. 2017: 201)

El título remite de nuevo al subgénero lírico del epitafio que ya se ha señalado en el anterior poema. El personaje de la composición vuelve a ser una mujer, pero en lugar de ser una “mujer muerta” es una “reina de corazones”. También, igual que en el epitafio anterior, tiene relación con la novela. En este caso no aparece en el título la palabra específica de “novela” como sí lo hacía en el texto anterior pero, al utilizar “reina de corazones”, se remite directamente a un personaje de novela, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Este personaje, como bien se observa en el título, va a morir “en una música, pues es ida para mí”. El epitafio dedicado a ella empieza con la siguiente afirmación –“Ejemplo de mi vida”– y a continuación se inicia la reflexión a partir de una aseveración personal respecto a la reina de corazones en la que se asiente que es “ejemplo” de su propia vida.

La figuración de la propia muerte del sujeto poético es la misma que se manifiesta en *Rimas y Arias tristes*, pero el sentido es distinto. Para ejemplificar la vida de la reina de corazones se utiliza un elemento ya usado en Juan Ramón, la rosa. La rosa que representa la belleza sirve de nuevo como fuente y forma de alcanzar la eternidad. La rosa aparece definida como “que de mi muerte, vida eterna, brota”. A partir de este hipérbaton, se observa como la rosa es el elemento que representa la muerte, de la que nace la muerte, pero a la vez también es la forma de acceder a la “vida eterna”. La muerte en este caso no aparece como final, como sí ocurre en *Rimas y Arias tristes*, sino como forma de alcanzar la plenitud, la inmensidad. El tema de la belleza como forma para acceder a lo infinito ya se ha tratado en composiciones anteriores. Esta es una manera de invertir el sentido del tema de la vida y la muerte y romper con los límites que la vida y la muerte imponen. En el siguiente verso, se alude de nuevo a la rosa a partir de una personificación –“lleva en su mano” una corona–, ya que es la reina de corazones. La forma que tiene de llevar la corona aparece definida con el adjetivo “dulce” que transmite sensorialidad a la composición. La corona, en este caso, remite tanto al aro que ciñe la cabeza, símbolo de realeza –“reina de corazones”–, que aparece en el título del poema, como al conjunto de flores asociado al entierro de un muerto. La visión que proyecta este epitafio es la belleza como esperanza de permanecer vencedora sobre la muerte (Blasco ed. 2005: 305).

El tercer texto relacionado con los dos anteriores es el CXXXVII. Este es una composición breve casi aforística que, aunque no se ubique en el espacio de un cementerio, reflexiona sobre el tema de la vida y la muerte. No tiene título y no lleva el nombre de epitafio en él, pero recuerda igual las inscripciones que aparecen en una

lápida: “¡Qué distancia, aquí, de la vida a la muerte y, por lo mismo, qué proximidad, es decir, qué conformidad!” (CXXXVII). Este texto está compuesto por una exclamación – desde el inicio al fin– en la que se expresa como entre dos términos a simple vista opuestos –vida/muerte– hay igual distancia que proximidad. En esta declaración se termina explicando la idea expuesta al utilizar una explicación conclusiva: “es decir, qué conformidad”, mostrando la semejanza, la unión y la correspondencia que existe entre ambas, entre la vida y la muerte. Esto defiende que entre ellas no hay límites ni espaciales ni temporales. Por lo que se refiere a la forma de la composición, hay que decir que es una exclamación a modo de máxima, sentencia o proverbio. Esto se puede justificar por su fórmula de carácter breve, por su temática y por la relación que pueden tener estas formas con el epitafio. El estilo que aparece en este breve aforismo es un tipo de estilo que aparecerá en otros textos de esta misma parte del *Diario* como por ejemplo en la composición CXCI: “¡Todo es ya mío ¡todo! digo, nada / es ya mío, nada!” (Blasco ed. 2005: 309).

Por tanto, los cementerios españoles de la sección I y los cementerios de América del Este de la sección III tienen en común que para tratar el tema de la muerte utilizan elementos naturales como por ejemplo: “sol”, “campo”, “viñas”, “aurora”, “árboles”, “nieve”, “rosa”, “colina”, “pájaros”, “agua”. Aunque algunos de los textos que se sitúan en esta sección III no sólo utilizan elementos propios de la naturaleza, sino también elementos que caracterizan la urbe para mostrar la convivencia que existe entre estos espacios: cementerio-ciudad.

Los cementerios aparecen en ambas secciones aunque de forma distinta. En la sección I los cementerios se ubican en las afueras de un pueblo, de una aldea, aparecen apartados, en cambio en la sección III se integran dentro de la ciudad. Los cementerios se instalan entre los grandes edificios y conviven con ellos en un mismo espacio, pero aparecen totalmente aislados (del Prado 2009: 22). Estos no recuerdan a los cementerios españoles ya que tienen rasgos característicos de su ubicación en la ciudad. Los cementerios son pequeños, suelen ser ajardinados y se integran en lo urbano. A diferencia de los de España, que son espacios condicionados por la tradición y el tema de la muerte, los cementerios americanos son espacios de recreación visual, de descanso y de ensoñación (del Prado 2009: 22). Estos no tienen nada que ver con otros elementos que caracterizan la ciudad.

En lo que se refiere al tratamiento del tema de la muerte, los cementerios españoles y los de América se asemejan pero también se diferencian. Ambos se ubican

en un espacio natural, pero en la sección I los cementerios españoles aparecen descritos para presentar el tema de la muerte de forma negativa, y en la sección III, los cementerios de América sirven para reflexionar sobre la muerte. Esta consideración siempre aparece a partir de una visión positiva reforzada por su localización en la naturaleza. Esto provoca cercanía y que sea considerado por el yo poético uno de sus mayores atractivos de América ya que el contacto con la naturaleza es lo que le ofrece paz y tranquilidad (Predmore ed. 2017: 34). Esta reflexión rompe con la idea de la muerte que se había presentado en Juan Ramón hasta aquí, ya que a partir del *Diario* este tema aparece invertido. La muerte y la vida son un tema que, gracias a la belleza, la pureza y la transparencia, destruye los límites espaciales y temporales accediendo a lo infinito, lo inmenso, hasta llegar a espacios trascendidos. Esto aparece subordinado a la forma de las composiciones, ya que a partir de la sección III del *Diario* en donde se defiende esta idea, la mayoría de los textos que se refieren a ello aparecen escritos en prosa, sin límites, exceptuando los dos epitafios (XC y CXXV), los cuales tienen esta forma breve, similar al verso, más parecida a las composiciones de la sección I. Estos epitafios que aparecen en la sección III comparten también con la sección I de la obra la aparición de lo lírico y lo reflexivo. Relacionado con la estructura compositiva cabe señalar que los textos de la sección III siguen siempre el mismo patrón, un fragmento descriptivo y un fragmento reflexivo, en cambio en la primera sección eso no ocurre.

Los cementerios que aparecen en el *Diario de un poeta recién casado* en relación a las primeras obras de Jiménez, *Rimas* y *Arias tristes*, son un espacio similar a la sección I en aspectos como que el tema de la muerte está relacionado con un espacio natural, un pueblo, en una aldea, ya que en estos momentos Juan Ramón es lo único que conoce. Otro rasgo compartido es el tratamiento que recibe la muerte. La muerte tiene connotaciones negativas. De forma diferente este mismo tema aparece en la sección III, por ejemplo al relacionarse con la ascensión del alma. En sus primeras obras hay algunas composiciones que se refieren a la separación del alma y el cuerpo, pero no es hasta el *Diario* cuando se transgreden los límites entre la vida y la muerte. Un rasgo característico de este tema en sus primeras obras es que el tema de la muerte aparece condicionado por motivos personales del autor, por la muerte de su padre. Esto provoca que la muerte aparezca como algo que duele, algo triste o como final de vida que no está presente en la sección III del *Diario*. La estructura que tienen sus primeros poemas no se parecen a las que se han analizado en el *Diario* ya que son unos poemas muy influenciados por las formas románticas y modernistas.

Por tanto, a partir del análisis realizado, se puede afirmar que el cementerio, desde las primeras obras de Juan Ramón –*Rimas y Arias tristes*– hasta el *Diario de un poeta recién casado*–, es un espacio recurrente para presentar uno de los temas que más le preocupan a Jiménez. La muerte es un tema que va evolucionando a lo largo de su trayectoria literaria ya que aparece al principio como un tema con connotaciones negativas y termina siendo entendida como una forma de vida superior y más alta, más honda, que trasciende las limitaciones espaciales y temporales.

2.1.3. Los ríos.

“Sí, ¡qué 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; de aclarar, como a un viento puro de otras partes, su carmín humoso y seco, con la brillante transparencia de un corazón puro, libre y fuerte!”

Los ríos que pasan por las grandes ciudades modifican el espacio urbano en el *Diario*. Ello es así en tres textos de la sección III: “¡Viva la primavera!” (CXVI), “Fililí” (LXVII) y “Nocturno” (CXLII). El fragmento citado en el inicio de este epígrafe no pertenece a ninguno de ellos, este aparece en otra composición, en “Orillas del sueño” (LXXVI). El río que se observa en este texto es una metáfora del río. Este es un río del sueño como bien se avanza en el título. En este texto se trata de interiorizar lo urbano y repoblarlo prescindiendo de los aspectos más sórdidos: “las orillas del río de mi imaginación”. Eso no se produce en el momento de la contemplación como sí ocurre en los otros textos, sino “cada noche, antes de dormirme”. El sujeto poético admira este río pero la realidad física de los ríos que verdaderamente contempla es otra y es la que aparece en los textos “Fililí” y “Nocturno”. Esta interesa al yo poético y le servirá para llevar a cabo la reflexión en torno a la temporalidad.

En el primer texto, en “¡Viva la primavera!” (CXVI), el río sólo aparece mencionado para ubicar los buques en el río Hudson: “los buques que la guardan, en cerco férreo, anclados en el Hudson turbio”. El Hudson es el río que bordea toda la parte oeste de la isla de Manhattan y separa Nueva York del estado de New Jersey. Es uno de los ríos navegables más importantes del mundo (Predmore ed. 2017: 192, n. 81). En cambio, en los dos siguientes textos, el río se integra y determina el paisaje urbano y se utiliza para llevar a cabo, como se ha señalado, la reflexión en torno a la conciencia de la temporalidad.

“Fililí” (LXVII) es una composición que se localiza en Boston como se menciona en la acotación. En esta el río que aparece es un afluente del río Charles (Palau de Nemes 1974: 603). La referencia directa a ello es: “la pobre riachuela, hija de Carlos”. El río Charles es un río que fluye entre Boston y Cambridge, desembocando en el Atlántico (Predmore ed. 2017: 159, n. 32). Esta no es la única alusión al afluente del río Charles, sino que también aparece personificado y metaforizado –“su cuerpo de cristal”–. “Cristal” designa una cualidad de transparencia propia de este río calmado y estático que se describe a continuación. En relación a esta referencia del afluente del río Charles, cabe mencionar la aclaración que realiza a continuación el sujeto poético: “–no visto por ningún arquitecto de la rima aérea, ¡buen Aldrich!–”. Esta es una crítica hacia el escritor Thomas Bailey Aldrich ya que él, entre otros, no es capaz de ver la realidad latente que el yo poético sí, y lo hace gracias a la contemplación del río a través de “su cuerpo de cristal” (Blasco ed. 2005: 289).

La personificación del afluente se mantiene en toda la composición adquiriendo una forma femenina que genera diversas asociaciones de ideas (Blasco ed. 2005: 289). En primer lugar este afluente aparece como un elemento estático, ya que el río está helado y en marzo se inicia el deshielo –“no ha querido sacar ¡perezosa! de la cama de la nieve en estas dos semanas blancas”–. Idea que aparece reforzada a partir de la fecha que se observa en la datación, el 17 de marzo, en que se da la transición del invierno a la primavera. Es en este momento cuando se da la transformación. Se alude al recorrido del río –“y por llamarme la atención, tiende el cabello al viento, que se lo riza leve”– y al movimiento de este –“y va y viene, nadando, por su breve redondela deshelada”–, mostrando como en una parte del río se ha fundido el hielo y este empieza a fluir. A este discurrir del río que se contempla se refiere la imagen del río como símbolo del fluir del tiempo, del paso de la vida. A continuación se vuelve a hacer referencia a lo cristalino del afluente a partir de la siguiente imagen: “y copia en sus ojos grandes los árboles, cuya negrez enfunda en oro leve el sol, hasta donde puede”. Los ojos son el agua en el que se reflejan los árboles que rodean el río y el sol.

En este texto también cabe señalar la descripción de una visión crepuscular, la imagen de una tarde en Boston que tal como se anuncia en el título “Fililí” es delicada y sutil (Predmore ed. 2017:159, n. 31). Según el diario de Zenobia, esta composición podría inspirarse en el viaje que realizan ella y Juan Ramón en el Boston&Albany desde donde contemplan un paisaje nevado y cambiante de color dependiendo de la luz (Predmore ed. 2017: 159, n. 31). Esta elegancia y fineza plateada ya desde el título se

consolida en la descripción que se lleva a cabo a lo largo del texto. Se describe la tarde a partir de elementos naturales entre los cuales aparece el río. La composición se inicia con una imagen que ubica temporalmente el texto en el inicio del crepúsculo:

Abriéndose sobre la nieve, la tarde, como una inmensa media naranja, lo gotea todo, fresca y rica, de desheladas gotas amarillas, transparentes y almibaradas, que no manchan nada, sino que lo purifican todo, como las yemas frescas el vino. (Predmore ed. 2017: 159)

La tarde se compara y se metaforizada con una naranja abriéndose. El uso de esta imagen sorprendente, en que el poniente de la tarde se convierte una media naranja, es una forma de reflejar la extrañeza que le produce Estados Unidos a Juan Ramón Jiménez (Blasco ed. 2005: 289). La imagen de la naranja abriéndose se lleva a cabo a partir de cualidades positivas que esta tiene –“gotea todo”, “fresca y rica”, “desheladas gotas amarillas”, “transparentes almibaradas”, “no manchan”, “purifican”– y que por consiguiente la tarde también. En esta imagen referida al crepúsculo destaca el cromatismo y es utilizada para describir el paisaje que percibe el yo poético en un instante concreto –“su gracia de un instante”– a partir del que se lleva a cabo la reflexión sobre la conciencia temporal. Esta reflexión se realiza a partir de un instante, en el que se condensa toda la gracia, a partir del momento en el que empieza a atardecer mostrando como este instante es lo que le importa. Esto se presenta al final del texto:

Pero yo tengo prisa, y cae la noche. Y su gracia de un instante –¡oh Boston, con quien he yacido sin verte más que tu blancura de tus sábanas!– se queda allí abajo, como la flor en su botón más tierno, haciendo no sé qué, que ya no veo yo, en la sombra. (Predmore ed. 2017: 159)

Este instante aparece como algo lejano, dulce, que el sujeto poético no es capaz de apreciar pues ha terminado –“que ya no veo yo, en la sombra”–. También hay que señalar la aclaración que hace el yo poético una vez llega la noche: “–¡oh Boston, con quien he yacido sin verte más que tu blancura de tus sábanas!–”. A partir de la metáfora “tu blancura de tus sábanas”, se alude a la nieve del invierno, al periodo invernal que ha vivido el sujeto poético durante todo este tiempo en América del Este.

Estas imágenes referidas al afluyente y al paisaje que lo rodea son elementos naturales que modifican la contemplación de la ciudad mostrando la calma y el placer que en este momento concreto siente el sujeto poético, igual que ocurría con los cementerios. Esta acumulación de imágenes que caracteriza la composición es una forma de presentar la realidad invisible que se oculta en el paisaje. Esta realidad parece que está a punto de despertar y que es mejor que la realidad que se muestra ante los ojos

del poeta viajero (Blasco ed. 2005: 289). La contemplación se da en un instante específico, “su gracia de un instante”, suficiente en sí.

El texto titulado “Nocturno” (CXLII) se localiza en Washington. El río que se presenta es el Potomac, que se muestra de nuevo como un elemento natural integrado en la ciudad. Este río es el que forma la frontera entre los estados de Maryland, West Virginia y Virginia. Nace en las montañas de Allegheny, y desemboca en la bahía de Chesapeake, pasado por Washington D. C., conectando la capital con el Atlántico (Predmore ed. 2017: 217, n. 125).

Esta composición como indica el título se sitúa en la noche. Es un nocturno urbano –“luces”, “luna”, “noche”–, periodo de tiempo muy similar al del texto anterior. A diferencia del texto “Filili” (LXVII), no se da en un momento tan concreto como el atardecer, sino que su temporalidad es mucho más extensa ya que la noche no se reduce a un instante tan preciso. Esto se observa mostrando la confluencia de tiempos distintos en la contemplación. Así se destruye la temporalidad y el sujeto poético puede llevar a cabo la reflexión. La noche aparece a partir de la alusión de las luces: “luces verdes, blancas, carmines, moradas, que se parten, se complican y se adornan en el Potomac”. Estas luces remiten a lo sensorial utilizando estos colores para embellecer el río. Estas son las que aparecen reflejadas en el río “poblando de colorines su limpia sombra transparente”, dando cromatismo a la imagen. El yo poético afirma que todo lo que rodea la noche es propio del “romanticismo clásico”, aunque cabe señalar que aparecen imágenes vanguardistas. En estas se impone el cromatismo como rasgo fundamental. La primera imagen es la de la luna: “un pedazo de luna grande y grana, como mal partida por las manos de un criado negro, sube difícilmente, ganando en oro”. Esta imagen rompe con el sentimentalismo inicial. Este tipo de imagen se repite al final de la composición: “las estrellas, que fulgen cuajadas, como postres helados de la cena” (Blasco ed. 2005: 311).

De nuevo se vuelve a hacer referencia al río, “se adivinan vagos yates blancos”, con lo que se muestra de forma explícita como este es un río navegable. Esto es algo que llama la atención a Jiménez ya que los ríos en España no tienen la misma envergadura. Con este tipo de transporte se atraviesa el río y es este trayecto el que se describe a continuación:

en un agua que arañan los sauces trenzados con el oleaje horizontal de ella un oleaje vertical, azul éste, verde aquél. Según pasamos, un árbol murmura tras otro, con el viento suave dentro de sus copas que mayo refresca de un verdor unánime. La noche no tiene una sola nube y es de un solo e inmenso olor crudo,

áspero y fino. Un pájaro, que no sé qué es, canta insistentemente en un bosque de bajos arbustos húmedos... (Predmore ed. 2017: 217)

Esta descripción se da a partir de elementos naturales que en algunos casos, como el árbol, aparecen personificados –“murmura”–. Los elementos naturales son definidos a partir de adjetivos positivos que remiten a lo sensorial como “con el oleaje horizontal de ella un oleaje vertical”, “viento suave dentro de sus copas” o “de un verdor unánime”. Esta acumulación de imágenes aparece para mostrar la percepción continua del paisaje del yo poético, enfatizando la idea de paz y placer que este siente. En este fragmento también aparece una alusión al inicio de la primavera – “sus copas que mayo refresca de un verdor unánime”– donde a partir del color verde se señala el cambio estacional. La noche se presenta de la misma forma que los otros elementos naturales comentados. Esta es pura y la descripción que se realiza de ella alude a lo sensorial: “inmenso olor crudo, áspero y fino”. El elemento final –el pájaro– llama la atención por la aclaración que lleva a cabo el yo poético –“que no sé qué es”– que marca el carácter instantáneo del género diarístico a partir de la autocorrección.

En el segundo párrafo cabe señalar que ningún elemento propio de este paisaje natural aparece alterado por elementos que caracterizan la ciudad: “el reflector”, “los letreros” y “trenes”. Nada puede perturbar “el romanticismo clásico que emana la noche pura”. Por tanto, los elementos naturales priman sobre los elementos de lo urbano para llevar a cabo la reflexión temporal. En este caso, los ríos modifican la percepción del paisaje urbano en oposición a otros elementos que resultan sórdidos. Por lo que refiere a los “reflectores”, estos son los que dan color a la noche –“dan a la noche su amarillo, su rojo y su violeta”– y a partir de los que el yo poético obtiene luz para contemplar el momento. Esto evoca el inicio de la composición donde las luces también son el elemento que caracteriza la noche.

Por último, este texto se concluye con “una brisa total, de todos los tiempos” en donde se recoge la idea planteada al principio del análisis. En la noche concreta en que se da la contemplación del Potomac se aglutinan para el viajero todos los tiempos posibles. Esta visión positiva de la reflexión aparece enfatizada a partir de la personificación – “pasa el corazón, fría y grata”– y la comparación –“como una crema, igual que si en la noche honda de primavera rebosara [...]”– que aluden a la brisa.

Concluyendo, en estas composiciones en las que aparece el río como elemento integrado en la urbe se plantea el tema de la conciencia temporal desde dos puntos de vista diferentes, a partir del instante, el momento, lo suficiente –el crepúsculo– y desde

la confluencia temporal –la noche–. La reflexión parte de la contemplación positiva de los ríos por parte del sujeto poético en donde reflexiona sobre el paso del tiempo para apuntar a lo trascendental. Esto también le ocurre al yo poético con la contemplación de los cementerios, como se ha explicado. Pero en estos, la reflexión es sobre lo que vida y muerte significan. Los ríos, imagen por excelencia del fluir del tiempo, le sirven al poeta viajero para la reflexión en torno a la conciencia de la temporalidad condensada en un instante suficiente en sí mismo –en “Fililí”– o expandiéndose sin límites para abarcar todo tiempo posible –en “Nocturno”–.

2.1.4. Los espacios culturales.

“–¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe?

–¡...?

Los jóvenes se encogen de hombros. Alguna viejecita amable me susurra:

–Sí; una casa chiquita, blanca; sí, sí, he oído de ella. Y quiere decirme dónde está; pero su memoria arruinada no acierta a caminar derecho. Nadie guía. Y vamos a donde nos semidicen, pero nunca la encontramos. ¿Es, acaso, una mariposa?”

“Exposición permanente de huéspedes. Restaurante 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.”

En el *Diario* los edificios representativos de interés cultural aparecen en la sección III y VI. Estos son librerías, museos, algún estadio de deportes que acoge representaciones artísticas, teatros, diversos clubs culturales y casas de escritores. Todos los espacios culturales que aparecen en la sección III se localizan en Nueva York, en cambio los de la sección VI, al ser recuerdos, la mayoría no tienen ubicación espacial. En la sección III del *Diario* se presentan tres espacios culturales que aluden a las experiencias vividas y registradas con inmediatez durante el viaje por América. Estos tres tienen un tratamiento positivo ya que atraen al poeta-viajero. Los espacios culturales son las librerías, los museos y un estadio de deportes. Las librerías a las que se hace referencia son “Bretano’s” y “Scribner’s”, librerías famosas de Nueva York (Predmore ed. 2017: 184 n. 66) que aparecen mencionadas en el texto “Tarjeta en la primavera de un amigo bibliófilo” (CV), el cual es poco relevante para el análisis. En su periplo por América Juan Ramón visitó diversos museos pero el único que se cita en esta obra es el Museo Metropolitano en “Retrato de niño (atribuido a Velázquez)” (CL). Se sabe que acudió a varios museos porque en el diario de Zenobia se señalan esas visitas. El día 23 de mayo parece que la pareja asiste al Museo Nacional en donde ven

algún cuadro de Constable (Predmore ed. 2017: 219, n. 130). Afirmación que parece coincidir tanto con la fecha como con el pintor que se menciona en el título de la composición de Jiménez titulada “Paisaje de Constable” (CXLV), aunque no se alude a la visita en el texto. En lo que respecta a los espacios culturales dedicados a la representación y al espectáculo se alude a un estadio de deportes en “A Miranda en el estadio” (CXLVII) y a un teatro en la composición CCXXXVII que no tiene título y que aparece en la sección VI.

En la sección VI, como ya se ha explicado, al ser todos textos escritos desde el recuerdo, no inmediatos –aparte de no estar fechados y de no tener localización en muchos de los casos– aluden a experiencias vividas que se recuerdan como negativas. Estas son las que remiten al teatro y a un club cultural. En cambio, las experiencias positivas están asociadas solamente a las casas de escritores. El club cultural al que se alude es el que aparece en el texto titulado “National Arts Club” (CCXIX) y las casas de escritores adquieren el protagonismo en dos composiciones: “Walt Withman” (CCXXXII) y “La casa de Poe” (CCXLI). Por tanto, la escritura diarística de esta obra y el motivo de registro del *Diario* condiciona el tratamiento de estos espacios.

En relación a la oposición que existe entre las experiencias positivas y las experiencias negativas vividas en estos espacios culturales, la cita del epígrafe muestra dos ejemplos representativos de ello que se analizarán a continuación: “La casa de Poe” y “National Arts Club”. De esta forma, ya desde el inicio, se muestra la diferencia que existe entre los espacios culturales admirados y los criticados por el poeta-viajero.

En “Retrato de niño (atribuido a Velázquez)” (CL) la referencia al museo aparece en la datación inicial: “New York, Museo Metropolitano, 29 de mayo”. En esta composición se contempla una pintura vista en el Metropolitano. Este cuadro atribuido a Velázquez es el retrato de un niño contemplado por el yo poético que, además, lo describe y lo utiliza para llevar a cabo la reflexión. La alusión a esta pintura aparece ya desde el título y se consolida en la descripción que se realiza en el cuerpo del texto:

En un caerse de temprana tristeza pensativa, me mira, desde el rincón, el niño. ¡Qué acariciar el de su nostálgica almilla española! Son los ojos más bellos y más dulces que he visto aquí, manantial sin fin de bellas miradas, que miran desde tantas partes. (Predmore ed. 2017: 222)

En este fragmento se describe y se valora de forma hiperbólica la mirada del niño: “me mira” y “son los ojos más bellos y más dulces que he visto aquí”. Y, también, se utiliza la alusión a este pintor para evocar a España desde la distancia: “nostálgica

almilla española”. A partir de la contemplación del cuadro, el yo poético recuerda que está entrando la primavera en la ciudad aunque él, a partir de la pintura, esté recordando el otoño: “Yo pensaba con nostalgia en el otoño de Nueva York, ahora que entra la primavera. Y de pronto, he aquí el otoño.” En el segundo párrafo se sigue con la descripción, en este caso más centrada en el periodo estacional:

Sí. Caen hojas secas en este rincón solitario, y el cuadro se sume a veces en una arboleda de oro, malva y rosa, con lágrimas colgadas, que está en su fondo, tras su fondo. (Predmore ed. 2017: 223)

Al final de este texto cabe destacar la admiración por este cuadro. Tanta que el sujeto poético plantea el deseo imposible de robarlo del Museo Metropolitano: “El vigilante está dormido... ¡Si fuera el cuadro más pequeño...!” Esto provoca que la composición termine con un tono de humor. Por tanto, en este texto el poeta-viajero contempla el cuadro de Velázquez que alude al otoño en plena primavera y expresa la emoción lírica que siente al observarlo.

El estadio de deportes es otro de los espacios al que es necesario aludir. Este es un espacio característico de las grandes ciudades utilizado en ocasiones para la representación de espectáculos. En el texto “A Miranda en el estadio” (CXLVI) se remite a un estadio en concreto, al Lewishon del City College de Nueva York, en donde, según Young (1992: 121), Juan Ramón y Zenobia el 23 de mayo –coincide la fecha con la de la composición– asistieron a una “community masque” titulada “Caliban by the Tellow Sands”, basada en la *Tempestad* de Shakespeare. Lo que más le impresionó a Jiménez del espectáculo fue la escena al aire libre, la poesía y la actriz que hacía de Miranda, Gladys Hanson (Blasco ed. 2005: 313). En relación a ello cabe señalar la cita con la que se inicia el texto: “Come unto these yellow sands / And then take hands.” Esta proviene del principio de la canción de Ariel en la *Tempestad*, Acto I, esc. II (Young 1992: 121). Esta composición, a diferencia de todas las demás que se van a analizar en este epígrafe, es un poema en verso. Esto se debe a la emoción lírica que le provoca la escena al poeta viajero y la admiración que siente hacia esta obra como se observa, por ejemplo, en el tratamiento que recibe durante la composición Miranda, el personaje protagonista. Por tanto, se puede afirmar que la belleza artística es lo que determina este lirismo. Este poema se inicia con una exclamación:

¡Miranda, Miranda, Miranda
blanca, dulce y de oro, anda,
no te quites ya el traje puro,

no tornes al sótano oscuro
esta ilusión de tu belleza
que, pues ha estado en tu cabeza,
es verdad tuya! (Predmore ed. 2017: 220)

A partir de esta exclamación, el sujeto poético le pide a Miranda que no se quite el “traje puro” de la ilusión para que así perdure la belleza de la función (Young 1992: 122). En la siguiente estrofa se muestra como la emoción lírica ha hecho que desaparezca la torre del reloj que en la realidad se levanta sobre el estadio de Lewishon (Young 1992: 122):

–El encendido
reloj de la torre, subido
a las estrellas, se ha perdido.– (Predmore ed. 2017: 220)

En lo que se refiere a la actriz –y como se ha afirmado anteriormente–, esta es alabada y admirada por el sujeto poético. En las siguientes estrofas se presenta la emoción que Miranda suscita en el sujeto poético. Esta emoción convierte en “diosa” el alma del protagonista: “conmoviste / mi alma, hasta hacérmela diosa”. Relacionado con esta figura también cabe señalar como el yo poético confunde a propósito el papel de Miranda con la actriz, Gladys, para así equipararlas: “¡Sí, Miranda, vamos, / anda Gladys, digo, Miranda!” (Young 1992: 122). Esta es una forma más de mostrar no sólo admiración hacia la obra, sino también hacia la actriz que representa este papel. Esta admiración se mantiene en todo el poema. La actriz aparece asociada a un ambiente natural, de pureza, que hace trascender al yo poético más allá de lo real, hacia la belleza, hacia la realidad invisible contemplada en la ilusión de la representación artística. Esto se observa en la quinta y la sexta estrofa:

¡Miranda, vamos donde ha muerto tu voz
tu voz ¡para mí! en el abierto
mar de la noche constelada!
Aún esa luna inmaculada
puede decirme en dónde estamos
con tu voz...

¡Sí, Miranda, vamos,
Anda Gladys, digo Miranda,
¡Miranda, Miranda, Miranda!
desde este azul artificial
al oro real de lo inmortal! (Predmore ed. 2017: 221)

Finalmente, hay que destacar también la referencia a la voz de la actriz: “con tu voz...”, elemento fundamental de este personaje ya que es a partir del cual se

caracteriza la actriz y puede realizar su trabajo. También es esta voz lo que alcanza la belleza, la sutileza, la realidad invisible que anhela el yo poético.

Esta composición hay que relacionarla con la composición CCXXXVII, sin título, porque en ambas se alude a una representación artística. No obstante, estas difieren en varios aspectos. En “A Miranda en el estadio” el espacio presentado es conocido, tiene nombre, es el Lewishon del City College de Nueva York, la protagonista, la actriz también: Miranda, y la voz que esta tiene da paso a la realidad invisible. En cambio, en el texto CCXXXVII no se sabe el nombre del teatro, ni de la actriz y la voz de esta es caracterizada por la alusión a dos animales: la gallina y el gato, como se analizará a continuación. Esta contraposición en estas composiciones se debe a que “A Miranda en el estadio” pertenece a la sección III. Este texto está escrito según las experiencias vividas del poeta-viajero durante el viaje, y lo que describe referido a las experiencias culturales –la mayoría de veces– le gusta. Respecto a otros elementos urbanos la cosa cambia mucho. En cambio, la otra composición que alude al teatro pertenece a la sección VI. Esta está escrita desde el recuerdo, en la cual la crítica y la denuncia aparecen siempre acentuadas.

Ahondando en el análisis del texto CCXXXVII, se alude al teatro al principio de la composición: “Teatro”. Este texto no tiene datación ya que aparece en la sección VI, pero de forma excepcional sí que aparece localizado, se ubica en Washington. Este, a diferencia de “A Miranda en el estadio”, es un espacio que, aunque sirva para representar obras de teatro no le provoca admiración. Esto se observa en las connotaciones negativas que tiene el espectáculo que se presenta desde el recuerdo. Este texto se inicia con la descripción del teatro a partir de una luz “deslumbrante y fría” y con la descripción de la protagonista, la cual aparece totalmente opuesta a la de “A Miranda en el estadio”. Esta se muestra como una mujer fea, mal pintada, que se exhibe desnuda y que canta. Su voz aparece metafórica a partir de la alusión a dos animales, la gallina y el gato: “Tiene un gato y una gallina dentro. A veces es sólo el gato. A veces, la gallina sola. A veces, gallina y gato se agarran en una terrible pelea de maullidos, alonazos, arañoses y cacareos”. Por tanto su forma de cantar está animalizada a partir de esta imagen expresionista.

En el segundo párrafo se acentúa aún más la crítica afirmando que esta obra es un “himno a la paz” y que está preparada –“desde la preparación”– cosa que no es cierta según lo analizado. Finalmente el texto concluye con una valoración muy parca: “Aplauso serio y cerrado”, que enfatiza la ironía humorística del texto.

Otro espacio cultural que aparece en el *Diario* son los clubs culturales. Estos espacios de socialización cultural son frecuentados por Juan Ramón y Zenobia como se registra también en el diario de Zenobia (Predmore ed. 2017: 285, n. 237). Un ejemplo es el texto titulado “National Arts Club” (CCXIX), pero hay otros, señalados en el epígrafe de los tipos urbanos como se verá, que son clubs sociales, como por ejemplo los que se mencionan en “Las viejas coquetas” (CCXXXV), en “Colony Club” (CCXXVI), en “Ex Mrs. Watts” (CCXXVIII), en “Author’s Club” (CCXXX) y en “Cosmopolitan Club” (CCXXXIV). La diferencia entre el “National Arts Club” y los demás es que el “National Arts Club” es un espacio cultural y los otros no, son espacios sociales. Pero lo que tienen estos textos en común es que están sometidos a crítica ya, que se denuncian las apariencias y la falsedad de la sociedad burguesa.

En “National Arts Club” se presenta una actividad cultural caricaturizada desde el principio. En este espacio se lleva a cabo una comida en homenaje a Ratan Davi (Blasco ed. 2005: 334). Según Young (1992: 120), parece ser que Juan Ramón y Zenobia acudieron a un banquete en honor a la pareja india: Ratan Davi y a su marido Dr. Coomaraswamy. Y como se expresa en el diario de Zenobia este fue el día 13 de abril ya que asistieron al Princess Theatre. Allí Ratan Davi cantaba canciones de su pueblo sentada en el suelo, entre flores de Pascua, mientras su marido lo iba explicando al público (Predmore ed. 2017: 285-286, n. 239). Aunque como este texto pertenece a la sección VI esto no es seguro ya que está escrito desde el recuerdo y no tiene fecha.

Esta composición se utiliza como cita al inicio del epígrafe para mostrar la aversión de Jiménez hacia este tipo de espacios. Este texto se inicia con la siguiente afirmación: “Exposición permanente de huéspedes”. El término “exposición” alude a una escena en la que la reunión que se lleva a cabo está caricaturizada por la falsedad, el mal gusto y el esnobismo. El proceso de caricaturización se inicia cosificando a los comensales convirtiéndolos en los cuadros del club y la comida en un inmenso bodegón. De esta forma se muestra como la reunión en el National Arts Club es falsa y está llena de teatralidad artificial. Por tanto, este espacio es utilizado para satirizar y criticar a la alta sociedad burguesa (D’Ors 1987: 291):

Los cuadros se comen, servidos por estas jóvenes hosteleras de blanco sucio y celeste terreno, con pelo equivocado y verde Veronés en las uñas, parecen, a la luz cuya escasez velan tulipanes de papel de seda rojo y amarillo –¡Su bandera! Me dice Nerón, mirándome en los ojos con el monóculo– entre guirnaldas de viejo honor empolvado; parecen, a veces, personas ¿qué hemos visto? –¿dónde? ¡no en la calle!–.

¿Queso? No, no se come; se hace como que se come. Y no es que no haya comida, más o menos cierta, comida que ha servido de modelo para muchas naturalezas muertas [...]. (Predmore ed. 2017: 285)

En este fragmento también hay que señalar de nuevo el juego que se establece entre el mundo real, la comida por ejemplo, frente la imagen, la galería de cuadros. Esto parodia y critica el horror decorativo de este club.

En lo que se refiere a la prosa de este texto, cabe mencionar el uso de oraciones cortas, yuxtapuestas, entrecortadas por el diálogo que se va insertando en medio de la enunciación: “Exposición permanente de huéspedes. Restaurante de retratos. ¿Se come? En la sala de acuarelas [...]” o “comida que ha servido de modelo para muchas naturalezas muertas; es que –¡ya! ¿cómo no lo había pensado antes?– se representa una comida [...]”. El diálogo se caracteriza por las interrogaciones, las exclamaciones o los verbos de dicción: “digo”, “me dice Nerón”. Por lo que respecta a la yuxtaposición de imágenes, esta es inconexa ya que en la mayoría de los casos se alude a simples impresiones que son utilizadas para llevar a cabo la parodia. Esto se observa por ejemplo al principio del texto: “En la sala de acuarelas, digo, en el comedor, toilettes extravagantes, poses inaguantables.” Esta yuxtaposición de imágenes acentúa la finalidad crítica del texto ya que todo a lo que remite es extravagante, propio de las apariencias de un club de este tipo. Por tanto, “National Arts Club” es un texto totalmente opuesto a las demás composiciones, exceptuando la composición intitulada CCXXXVII, ya que se lleva a cabo la crítica y en las demás no (Blasco ed. 2005: 334).

El último espacio cultural que se analiza en este epígrafe es el de las casas de escritores. Estas aparecen en dos composiciones: “Walt Withman” (CCXXXII) y “La casa de Poe” (CCXLI). Las casas a las que se hace referencia son casas en donde en algún momento de sus vidas vivieron estos autores, Walt Withman y Poe. Pero en el momento en que Juan Ramón intenta encontrarlas y visitarlas no se han convertido aún en casas museo. En el texto titulado “Walt Withman” (CCXXXII) se rinde homenaje al escritor que se menciona en el título el cual es considerado el padre de la poesía moderna estadounidense. Este nació en West Hills, Long Island en 1819 y murió en 1892. Según anota en su diario Zenobia parece ser que la pareja visitó la casa de Walt Withman el día 8 de mayo (Predmore ed. 2017: 294, n. 254) y esta composición podría estar inspirada en ello. No obstante, al pertenecer a la sección VI en donde se escribe desde el recuerdo y al ser un texto que no está fechado, esto no es seguro.

En el primer párrafo se anuncia una visita a la casa de Walt Withman. Este se inicia con el deseo del sujeto poético por visitar la casa ante la sorpresa de un supuesto anfitrión al que le llama la atención que quiera ver la casa de Withman en lugar de la de Roosevelt. Parece ser la primera vez que alguien se interesa por esta casa: “¿de veras quiere usted ver la casa de Withman mejor que la de Roosevelt? ¡Nadie me ha pedido nunca tal cosa!” En el segundo párrafo se inicia la descripción de la casa de Walt Withman:

...La casa es pequeña y amarilla, y está junto a la vía férrea, como la casa de un guardagujas, en una praderita verde limitada de piedrecillas con cal, bajo un solo árbol. En torno, el llano inmenso se ofrece al viento, que lo barre y nos barre, y deja mondo el mármol tosco y humilde que le dice a los trenes. (Predmore ed. 2017: 294)

Esta descripción nos entrega una casa definida por su sencillez: “pequeña y amarilla”, “mondo el mármol tosco y humilde”. Es caracterizada, además, a partir de los elementos naturales que la rodean: “praderita verde”, “árbol” y “viento”. Este es un sitio idílico, en el que todo está en calma excepto este viento que parece que borra y hace desvanecerse lo que se observa. Esta casa también aparece definida como un espacio humilde, sin gran ostentación ni adornos. Esto se aprecia en otros elementos a los que se alude como: “ventanuchos” y “puertecita”. A partir de estos diminutivos se muestra el tamaño y la simpleza de la casa. Esto se opone a la descripción de espacios como los clubs sociales en los que la decoración es exagerada y extravagante como por ejemplo en “Colony Club” (CCXXVI).

A continuación se introduce en medio de la composición, a modo de *collage*, una placa conmemorativa que comunica a los trenes –“le dice a los trenes”– de quién es esta casa. Por tanto, el único destinatario de esta información son los trenes ya que ni el polaco que la habita, personaje que va a presentarse a continuación, sabe que está viviendo en la casa en la que vivió Walth Withman. Que esta casa esté habitada no sorprende ya que hasta el 1975 no se convierte en casa-museo. En el momento de la visita de Juan Ramón a la casa esta parece no interesarle a nadie. Ni siquiera quien vive en ella sabe quién fue Withman. Por tanto, la soledad y el olvido del genio poético también se manifiesta en este texto. Esta placa señala el lugar y la fecha de nacimiento del autor y por quién y cuándo se ha erigido esta placa:

To mark the birthplace of
Walth Withman
the good gray poet

born may, 31-1819
erected by the Colonial Society
of Huintinton en 1905. (Predmore ed. 2017: 295)

En el cuarto párrafo del texto el sujeto poético explica su acercamiento a la casa: “Como el estanciero no parece que está, doy vueltas a la casa, intentando ver algo por sus ventanuchos...” Una vez en la casa, el yo poético afirma que sale un hombre similar a Withman que le dice que esa casa es suya y que no piensa enseñarla a nadie.

De pronto, un hombre alto, lento y barbudo, en camisa y con sombrero ancho, como el retrato juvenil de Withman, viene –¿de dónde?– y me dice, apoyado en su barra de hierro, que no sabe quién es Withman, que él es polaco, que la casa es suya y que no tiene ganas de enseñársela a nadie. Y, encogiéndose, se mete dentro, por la puertecita que parece de juguete. (Predmore ed. 2017: 295)

La composición finaliza volviendo de nuevo a la descripción natural de todo lo que rodea la casa:

Soledad y frío. Pasa un tren, contra el viento. El sol, grana un instante, se muere tras el bosque bajo, y en la charca verde y un poco sangrienta que bordeamos, silban, en el silencio enorme, innumerables sapos. (Predmore ed. 2017: 295)

Este fragmento se inicia con “Soledad y frío” retomando una idea ya señalada antes, la de la soledad del poeta y el desconocimiento del genio poético. Sólo Juan Ramón está interesado en el escritor y sabe quién es Walt Withman. Esta idea aparece enfatizada con la aparición anterior de la placa conmemorativa dirigida sólo a los trenes y por el polaco que habita la casa sin haber reparado en ella ya que al tratarse de un poeta, no le ha interesado.

De “La casa de Poe” (CCXLI) se utiliza un fragmento citado al inicio de este epígrafe para ensalzar el interés de Juan Ramón, convertido en el *Diario* en el poeta-viajero, por espacios que en algún momento fueron casas de escritores. Esta composición, igual que el texto anterior, también rinde homenaje al escritor que se menciona desde el título. Poe es un escritor, poeta y narrador que vivió en dos ocasiones en la ciudad de Nueva York, una vez entre 1837-1838 y otra del 1844 hasta su muerte el 1849 (Predmore ed. 2017: 302, n. 274). Esta se inicia de la misma forma que la composición referida a Withman, con la búsqueda de la casa. Esto se observa en las interrogaciones que aparecen al principio: “–¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe? ¿Y la casa de Poe? –¡...?” Estas no tienen respuesta, cosa que muestra, igual que en el texto anterior, que las personas que rodean esta casa no saben ni quién es ni donde vivió. Por tanto vuelve a repetirse la idea del olvido del genio poético. Se presentan dos

personajes: los jóvenes que se encogen de hombros, que no saben dónde está la casa, y la mujer mayor que sí lo sabe, pero no acierta a situarla:

Alguna viejecita amable me susurra: –Sí; una casa chiquita, blanca; sí, sí, he oído de ella. Y quiere decirme dónde está; pero su memoria arruinada no acierta a caminar derecho. Nadie guía. Y vamos a donde nos semidicen, pero nunca la encontramos. ¿Es, acaso, una mariposa? (Predmore ed. 2017: 303)

Aunque no se logra encontrar la casa, se sabe que esta existe: “Y, sin embargo, existe en Nueva York”. Esto se debe a que cuando Juan Ramón viaja a América, en el 1916, esta vivienda era una casa en donde había vivido el autor pero aún no era una casa museo igual que ocurre en el texto anterior. En lo que se refiere a las casas museo de Poe cabe señalar la existencia de dos ya que vivió en dos sitios. Una se sitúa en el Bronx y se crea como casa museo el 1975 y la otra en Philadelphia en 1966. A la que se alude aquí es a la del Bronx, dado que se afirma que se localiza en Nueva York y la descripción también remite a ella: “la casa chiquita blanca”, ya que la casa era así. En lo que respecta a la pregunta retórica que cierra el párrafo, cabe decir que en ella se identifica la casa con uno de los elementos representativos por excelencia de la primavera y de la belleza, con una mariposa.

En el siguiente párrafo se presenta la sencillez, rasgo compartido con el anterior texto. En esta composición se afirma que la casa sí que está, pero el yo poético es incapaz de situarla como a veces ocurre con los recuerdos. Esta idea del recuerdo no es sólo porque aparezca mencionada en la composición como “recuerdo menudo”, sino porque esta pertenece a la sección VI del *Diario*, en la que las composiciones están escritas desde el recuerdo. De aquí que la descripción que se presenta sea a partir de mecanismos de recuerdo y todos los elementos a los que hace referencia sean como huidizos, leves o fugaces. Además de la identificación con la mariposa, esto se observa al dudar si el recuerdo es “de una estrella o un jazmín”. Por lo demás, los elementos naturales a los que se remite se relacionan con el mundo onírico, el cual aparece íntimamente ligado a los recuerdos:

como en la memoria el recuerdo menudo de una estrella o un jazmín, que no podemos situar más que en un jazminero o en un cielo de antevida, de infancia, de pesadilla, de ensueño o de convalecencia. (Predmore ed. 2017: 303)

En el último párrafo, el sujeto poético afirma que él ha visto la casa y se vuelve de nuevo a la descripción de esta:

Y, sin embargo, yo la veo, yo la he visto en una calle, la luna en la fachadita de madera blanca, una enredadera de nieve en la puertecilla cerrada ante la que

yacen muertos, con una nieve sin pisadas, igual que tres almohadas puras, tres escalones que un día subieron a ella. (Predmore ed. 2017: 303)

La casa aparece descrita a partir de imágenes que aluden otra vez al recuerdo, a lo fugaz como la de la luna. En relación a esto, cabe señalar también el uso de los diminutivos “-ita” y “-illa” para mostrar la sencillez de esta casa: “fachadita” y “puertecilla”. El tratamiento de estas casas, tanto la de Walt Withman como la de Poe, presentan unos denominadores comunes. Los dos textos se inician con la búsqueda de la casa del escritor por parte del poeta-viajero. El poeta-viajero es el único que tiene interés por las casas de estos autores; él sí quiere ver donde vivieron sus semejantes –genios poéticos–, pero los demás personajes que aparecen o no saben nada de ellos, o no los conocen, o no les interesan. Esto manifiesta el olvido y la desmemoria a la que están sometidos tanto Withman como Poe. Esta aristocracia de la inteligencia lírica o poética perdida sólo interesa a un poeta, a un igual, el cual los valora y aprecia como escritores. Ambos textos, también, se caracterizan por su sencillez a la hora de describir estas casas ya que de esta forma se facilita la transmisión de la belleza.

A partir del análisis de todas estas composiciones se puede afirmar que los espacios culturales que aparecen en la sección III reciben un tratamiento positivo debido a que son los que le llaman la atención al poeta durante el viaje: librerías, un museo y un estadio de deportes en que se asiste a una representación artística. En cambio los que pertenecen a la sección VI son espacios culturales que desde el recuerdo se critican: un teatro y un club cultural. Por lo que refiere a las casas de escritores, aunque aparezcan en la sección VI, estos reciben un tratamiento positivo, porque son un espacio que interesa mucho a Juan Ramón ya que tanto Withman como Poe son dos autores muy admirados por él. Por tanto, la mayoría de las composiciones presentan espacios culturales en donde las experiencias vividas o contempladas son positivas, dado que Jiménez es un gran admirador del arte y la cultura cosa que no implica que también haya espacios culturales que no le gustan debido a experiencias negativas. Los espacios culturales que reciben un tratamiento positivo son los que mediante la contemplación se transmite belleza, emoción lírica. En ellos para llevarlo a cabo Jiménez utilizan imágenes sencillas. En cambio los que reciben un tratamiento negativo se caracterizan por criticar la falsedad, el mal gusto, las apariencias o el esnobismo de la clase burguesa que frecuenta este tipo de clubs culturales. Esto se lleva a cabo a partir de la caricaturización y el uso de imágenes inconexas.

2.2. “New York, el marimacho de las uñas sucias”.

2.2.1. Los medios de transporte.

“¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela?
¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor?... No.”

Si el *Diario de un poeta recién casado* es un libro de viajes no es de extrañar la relevancia que adquieren en él muy distintos medios de transporte. Estos se relacionan en principio con el viaje en sí, vinculándose estrechamente con las distintas secciones del libro que estructuran el conjunto y que diseñan el periplo del viajero. Así, por ejemplo, en la sección I “Hacia el mar”, en que se parte de Madrid para llegar hasta Cádiz, el protagonismo lo adquiere el tren, tal como el poeta lo anota en distintas acotaciones de su escritura diarística como por ejemplo en la composición titulada “La Mancha” (V): “En tren 21, de enero, madrugada”; en la composición “Duermevela” (XVII): “En tren, a Sevilla, 27 de enero” o en el texto “¡Dos Hermanas!” (XX): “A Cádiz, en tren, 28 de enero”. En otras ocasiones, pero menos a menudo, es el coche el transporte al que se alude en las acotaciones como por ejemplo en el texto “Gracia” (XII): “De San Juan a Moguer, en coche, 21 de enero”. Aunque con menor presencia algo similar va a suceder en la sección V “España”.

Por su parte, en las secciones II y IV, “El amor en el mar” y “Mar de retorno”, es obvio que va a ser la travesía de ida y vuelta la que imponga el medio de transporte. En la ida hacia América, Juan Ramón Jiménez se embarca en el transatlántico “Antonio López II” y a la vuelta en el “Montevideo” como bien aparece señalado en las cartas 5, 6 y 7 del *Epistolario II* de Juan Ramón Jiménez (Alegre ed. 2012).

Ahora bien, en relación al tema de este trabajo los medios de transporte que debemos considerar son aquellos propios de las grandes ciudades y que en el *Diario* se convierten en uno de los elementos más característicos de la configuración del espacio urbano, tanto de la ciudad de Nueva York, particularmente, como de otra de las grandes ciudades de América del Este que también va a ser visitada en su viaje por el protagonista, Boston.

Cabe adelantar que los textos en que se registran explícitamente los medios de transporte propios de las grandes ciudades se sitúan en la sección III “América del Este”, es decir, cuando el viajero toma contacto con la gran urbe de la modernidad, y en la sección VI “Recuerdos de América del Este”. En este caso son los recuerdos del viaje

los que se registran en el *Diario* y, aunque presentes, la importancia de los medios de transporte no es tan decisiva, apareciendo sólo en dos textos.

La forma en que los distintos medios de transporte aparecen en los textos es muy distinta y también el uso que Juan Ramón Jiménez hace de ellos. Pueden aparecer en las dataciones del *Diario* como por ejemplo en el texto LXVIII intitulado: “Estación de Boston, entre baúles, sol leve y basura negra (en la cartela de mi maleta)”; en los títulos de los textos, como por ejemplo, “Túnel ciudadano” (LXV), aludiendo al metro; o formando parte decisiva del tejido textual como en la composición “Felicidad” (LXXI), “La muerte” (LXXIII), “La negra y la rosa” (LXXXIX) o “Tormenta”(CII). Y, desde luego, también las funciones que cumplen son muy distintas: desde una descripción supeditada a la configuración del espacio urbano, pasando por el análisis de las impresiones o sentimientos suscitados en el viajero o estableciendo conexiones con temas determinantes en la poética juanramoniana como la muerte o la realidad invisible, por citar dos de los más representativos que están presentes en el *Diario*. En otra dirección, hay que aludir a los procedimientos de los que se sirve el poeta para el tratamiento de estos elementos tan característicos de las ciudades de la modernidad: enumeraciones, configuración de imágenes u otras formas de representación que conectan con la écfrasis o la intertextualidad, por mencionar ahora tan sólo algunos de esos procedimientos.

Los medios de transporte más destacados son los que en secuencia podemos encontrar en el texto titulado “Felicidad” (LXXXI), sobre el que se volverá más adelante: subterráneo –aludiendo a los túneles del metro, claro–, taxi, elevador, tranvía, ómnibus, carretela, golondrina, aeroplano o vapor. Todos ellos se corresponden con formas muy diversas del transporte urbano, formas que en su diversidad se le imponen al viajero por las dimensiones de un espacio urbano nuevo y desconocido para él en su amplitud. No obstante, también, es destacable el medio de transporte interurbano utilizado por el viajero en sus desplazamientos por América del Este: el tren. Esto se observa en las siguientes composiciones: “De Boston a New York” (LXIX), “Sueño en el tren... no en el lecho” (LXX) y “Día de primavera en New Jersey” (CXXIV).

Por último, hay que dedicar una especial atención al medio de transporte en el que el viajero llega y parte de América: los dos transatlánticos en los que realiza la travesía de ida y vuelta y el espacio particularmente relevante del puerto de Nueva York. Es en este punto, precisamente, por donde comenzaremos el análisis. En ese primer contacto con Nueva York apareciendo ante la mirada del viajero comienza la configuración del

espacio urbano. Por su parte, la partida determinará una especie de desvanecimiento de ese espacio que se ha ido creando a lo largo de la sección y que sólo se va a recuperar en la última parte, cuando el protagonista ya de regreso en España, va a recordar el viaje por América del Este. Esta aparece de diferente manera ya que está filtrada a través del recuerdo.

Las composiciones “Llegada ideal” (LIV) y “Despedida sin adiós” (CLVI) son dos textos utilizados para expresar el sentimiento de agrado, ilusión y ensoñación ante algo nuevo y el desagrado y repulsión ante lo conocido, respectivamente, en ambos casos, se refiere a la ciudad de Nueva York. El medio de transporte utilizado para transmitir este sentimiento es el transatlántico. En el caso de la composición “Llegada ideal” es escrito por el poeta un día antes de su llegada a Nueva York evocando el mar de las pinturas de Sorolla (Palau de Nemes 1974: 601). En cambio, el texto “Despedida sin adiós” está compuesto el mismo día que embarca (Predmore 2017: 227) junto a Zenobia y su madre, doña Isabel Aymar Camprubí. En este, se observa como el poeta no lamenta su partida al ver como la ciudad se desvanece. No la lamenta porque para Juan Ramón Jiménez en este momento Nueva York no es una ciudad hermosa ni agradable. Esta idea se resume perfectamente con una nota del *Diario* que no se publicó: “¿Por qué no se queda usted aquí? Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar” (Palau de Nemes 1974: 606-607). Relacionadas con estos dos textos, el de llegada y el de partida, cabe señalar también dos composiciones comprendidas entre ellos, tituladas las dos de la misma forma, “Puerto”, por el espacio al que aluden: CXXVII y CLIV.

En la composición “Llegada ideal” (LIV) se remite, como se observa ya en el título, a una llegada, en este caso a Nueva York, soñada y deseada por la voz poética. De la llegada del viajero a Nueva York se da una visión positiva que rápidamente será refutada por una negativa dentro de la misma composición. Al principio esta es positiva:

...De pronto, se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real. ¡Qué bienestar nos entra, qué dulzura! Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros... Gaviotas que no hemos sentido venir, que, sin duda, estaban ya, vuelan arriba, en el gallardete de los palos, ¡qué lejos del cielo y qué altas de nosotros! El cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo solamente, sin llegar al amarillo. Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más fluido, se levanta el cielo, él se baja, se baja, más líquido. En la onda vienen maderos, barricas. Dejamos atrás unas barquitas pescadoras... ¿Llegamos? (Predmore ed. 2017: 143-144)

Para ofrecer esta visión positiva de Nueva York se utilizan elementos naturales como: “Gaviotas”, “cielo” o “mar” y el cromatismo claro, referido al amanecer, que se desprende a partir de las siguientes imágenes: “se abre la tarde, abanico de oro” y “el cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo solamente, sin llegar al amarillo”. También cabe señalar la referencia a Turner: “Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros...” La écfrasis, utilizada aquí, caracteriza el paisaje descrito a partir del nombre del pintor y remite a la imagen cromática inicial del amanecer. La alusión a Turner va referida a la luz que se desprende de sus cuadros, en concreto, en el cuadro “Yacht approaching the coast”, ya que es la misma luz y el mismo color que refleja Juan Ramón Jiménez en su composición después de la tormenta (Blasco ed. 2005: 285).



Esta imagen “Yacht approaching the coast” es la pintura de William Turner a la que se hace referencia en la composición. “Llegada ideal” (LIV) es un texto dedicado a Joaquín Sorolla, pintor español impresionista, en el que se terminará preguntando “¿Somos una estampa?”, remitiendo de nuevo a esta idea de la pintura en la que se graba y reproduce una imagen (Crespo 2002: 56).

Esta descripción positiva del amanecer aparece no sólo a partir de los elementos cromáticos, sino también a partir de los siguientes conceptos: “ilusión real”, “gloria tranquila”, “verdad”; y de sentimientos como: “bienestar”, “dulzura”, “belleza” y “poesía eterna”, que entroncan con uno de los temas más importantes de la obra: la realidad invisible. Esta es un tipo de realidad oculta tras lo aparente, lo superficial, utilizada para buscar lo ideal, lo que está más allá de lo visible. La realidad invisible no es perceptible por los sentidos pero existe, es verdadera, real en lo espiritual o esencial,

ya que el pensamiento del poeta concilia inmanentismo panteísta y espiritualismo en la misma línea del panteísmo krausista (Martínez ed. 1999: 48).

A partir de la enunciación del sentimiento –“¡Qué bienestar nos entra, qué dulzura!”–, también se construye la descripción de la llegada al puerto de Nueva York. Se muestra el anhelo del poeta de querer llegar a una ciudad y a un mundo desconocido pero el momento de la comparecencia no llega y eso frustra al poeta. Esto ya se anuncia a partir de los elementos disonantes que se localizan al final del texto citado: “se baja, más líquido. En la onda vienen maderos, barricas”. Esta imagen remite a componentes que van a la deriva y que anuncian ya el mundo de la urbe: la polución, la suciedad que la caracteriza y con la que va a encontrarse Juan Ramón Jiménez una vez llegue a Nueva York. Las imágenes iniciales cambian, y pasan a ser negativas como se avanzaba al final del anterior fragmento:

...pero la estampa cae y se apaga. ¡Nunca una tarde se ha apagado tanto! El cielo baja de nuevo y el mar sube, y nos dejan tan pequeños como el día. Otra vez la angustia por horario, la niebla, la nariz fría, el poco trecho, el menos. Los que nos hablamos hace un instante, nos despegamos los silencios. Me paseo sólo a babor enlonado y chorreante. Volvemos a no llegar nunca, a empujar las horas con la imaginación, navegando a un tiempo, en dos barcos, a maldecir del mar igual, aburrido, soso, el eterno mármol negro vetado de blanco, ¡sí, mármol!, a un lado y otro del barco pesadote, del oso este maloliente... El papel se me cae... Ya no sé escribir... (Predmore ed. 2017: 144-145)

Esta visión negativa se observa en este fragmento. Aparecen elementos naturales opuestos a los anteriores como “niebla” o a sentimiento negativos: “angustia”, “solo”. Los elementos que aparecen en la composición y que llaman más la atención son el mar y el barco. El mar aparece a partir de la siguiente metáfora: “eterno mármol negro vetado de blanco”, y el barco como el “oso este maloliente” y como algo que pesa, “pesadote”. Este mar es enorme, muy extenso y de color oscuro, en el que hay un transatlántico que navega en él. El barco es definido como un animal, como un oso que huele mal, agresivo, que se mueve de un sitio a otro y dificulta la escritura: “El papel se me cae... Ya no sé escribir...” Este cromatismo característico del mar y el barco contrasta con el cromatismo claro, propio del amanecer, señalado al inicio de la composición.

Los transatlánticos son barcos de grandes toneladas, difíciles de mover que sirven para travesar el océano. Este elemento sorprende al poeta ya que si no hubiera ido desde España hacia a América no lo habría conocido. Además, es un elemento característico de este tipo de trayectos ya que es necesario para realizar un viaje de este tipo. En

contraposición a este transatlántico aparece la siguiente imagen: “unas barquitas pescadoras”. Estas se oponen al transatlántico al ser de dimensiones más pequeñas. Esto se observa en el uso de diminutivos y aumentativos que reciben los respectivos medios de transporte. En el caso del transatlántico se utiliza “pesadote”, un aumentativo “-ote”, en cambio, en el caso de las barcas un diminutivo “-itas”, “barquitas”.

En lo que atañe a este texto, también cabe detenerse en el final: “El papel se me cae... Ya no sé escribir...” Aparece el tema de la metapoesía. El tramo final del trayecto en el que todo es descrito a partir de una visión negativa dificulta la escritura ya que el viaje, el movimiento del barco, la hace imposible. Por tanto, la realidad se impone y dificulta la escritura.

El sentimiento positivo de querer conocer y llegar a la ciudad de Nueva York no aparecerá en la composición “Despedida sin adiós” (CLVI) ya que en su salida de Nueva York, partida de América del Este, el protagonista mostrará desagrado ante lo conocido e indiferencia en su despedida:

Mar amarilloso 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 espumadas. Volviendo la cabeza a lo de antes, que ya no es nada, New York, como una realidad no vista o como una visión irreal, desaparece lentamente, inmensa y triste, en la llovizna. Está todo -el día, la ciudad, el barco- tan cubierto y tan cerrado, que al corazón no le salen adioses en la partida.

Salida dura y fría, sin dolor, como una uña que se cae, seca, de su carne; sin ilusión ni desilusión. Despedida sin alas, las manos en los bolsillos del abrigo, el cuello hasta las orejas, la sonrisa inexpresiva, que no siente y nos sorprende -¿se ríe usted?- contestada por otra, en el rostro pasado por agua. Ya no se ven... a babor... Un paseo por toda la borda... Bueno.

...La mar. (Predmore ed. 2017: 227-228)

En esta prosa aparecen elementos descriptivos para mostrar el sentimiento de desagrado. La descripción se da en las tres primeras líneas del texto en donde a partir de la yuxtaposición sintáctica y de la fragmentación de imágenes se remite al “mar” y al “barco” igual que en la composición anterior. Esta repulsión hacia lo conocido se observa en las primeras imágenes del texto. En el caso del mar: “Mar amarilloso con espumas sucias, en un leve fermentar, como de gaseosa de limón”, remite a la suciedad del agua, espumosa, amarilla, y en el caso del barco: “barriles rotos, maderas viejas, guirnaldas de humos y espumadas”, se refiere a los restos de la ciudad que son arrastrados hasta el mar, contaminándola.

Además, la ciudad aparece caracterizada a partir de conceptos como la “realidad no vista” o “visión irreal” y sentimientos como “triste”. Ambos muestran como Nueva

York se desvanece y como el poeta emprende su marcha apenado. Para el poeta, Nueva York “ya no es nada”, es una “visión irreal”, que queda atrás. Esta despedida se ubica en un ambiente gris –“guirnalda de humos” con “llovizna”– que caracteriza aún más el sentimiento negativo que le genera la ciudad. A esta se le aúna el sentimiento de total indiferencia ante todo lo conocido: “sin ilusión ni desilusión”. Esto se observa en las siguientes metáforas: “al corazón no le salen adioses” y “salida dura y fría, sin dolor”. La primera metáfora utiliza la personificación para marcar la falta de emoción, el sentimiento, no sólo dando rasgos humanos al corazón, sino a partir de la metonimia: humano-corazón. Y, en la segunda, se inicia una descripción casi impresionista como se observa mediante la yuxtaposición de sintagmas referidos a lo físico, ya no a conceptos o sentimientos: “despedidas sin alas, las manos en los bolsillos del abrigo, el cuello hasta las orejas”. A esta “salida dura y fría, sin dolor” también se le aúna una comparación repulsiva referida a lo físico: “como una uña que se cae, seca de su carne”. En esta se refuerza este sentimiento de indiferencia ante algo muerto, aunque lo que se desprenda sea parte de ti. Esta apatía también aparecerá resaltada de nuevo en los gestos del poeta “las manos en los bolsillos” y “la sonrisa inexpresiva, que no siente y no se sorprende”, una vez el barco se está alejando de Nueva York. La composición termina con la despedida de la ciudad de Nueva York y el inicio del viaje de vuelta a España. Esto se observa perfectamente en el final del texto: “...La mar”, espacio natural que parece quedar abierto, que le servirá como elemento contrario a todo lo descrito hasta este momento y que marcará esta partida a bordo del transatlántico de América a España.

Por tanto, según lo analizado, el transatlántico es el medio de transporte en que se llega a América del Este y en que se finaliza la estancia en Nueva York. En esta composición, el medio de transporte del transatlántico funciona de cierre de la parte III de la obra y, además, muestra como la concepción de la ciudad en el poeta ha variado desde su llegada, con el texto “Llegada ideal” (LIV), hasta su despedida, “Despedida sin adiós” (CLVI). El mar es el espacio que hay entre la llegada a la gran ciudad y la despedida de esta como se observa en los títulos de la parte II “El amor en el mar” y de la parte IV “Mar de retorno”.

Las composiciones comprendidas entre “Llegada ideal” (LIV) y “Despedida sin adiós” (CLVI), tituladas ambas igual “Puerto” (CXXVII y CLIV), tienen una estrecha relación con los dos textos anteriormente analizados. Estas composiciones que remiten

al puerto, ubicadas en la parte III del *Diario*, hacen referencia al tema de la realidad invisible. En el texto CXXVII:

Las seis del agua. El silencio, como un enorme color único, parece inmenso y se siente con los ojos, pero en los oídos siguen, en insistente confusión, las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas, como sonando en un cuadro.

¡Ah! La primavera, que aquí también se gana la vida -hija única al fin- como “decoradora de exteriores”, se retira en su golondrina, de blanco y Panamá, a su casa de Long Island, a descansar hasta mañana. (Predmore ed. 2017: 203)

La protagonista es la primavera. Esta aparece personificada, recibe la acción de trabajar, y se metaforiza como “decoradora de exteriores”. El oficio de la primavera es hacer renacer la vegetación una vez ha terminado el invierno. Una vez termina la jornada laboral, avisada por sirenas, remaches y bocinas, la primavera se marcha a su casa. Se usa la sinestesia para ello: “se siente con los ojos” y “pero en los oídos siguen, en insistente confusión, las sirenas, los remaches de aire comprimido, las bocinas”. Referido a lo visual, hay que señalar que la ciudad y todo lo que a esta la caracteriza se percibe mediante la vista, pero lo auditivo también determina la gran ciudad. Aludiendo a lo auditivo, cabe añadir que aunque todo esté en silencio, el sonido de estas sirenas, remaches y bocinas se aprecia con los ojos, pero este suena en los oídos de las personas debido a lo rutinario y reiterativo de esta acción. Esto es comparado con la imagen “como sonando en un cuadro”, ya que en un cuadro también se aprecia mediante la vista, no con el oído, aunque al hacer referencia a elementos sonoros se evocan esos sonidos. Esta metáfora de la primavera muestra como los neoyorquinos no perciben su verdadera realidad invisible (Blasco ed. 2005: 306). El texto CLIV:

La libertad se funde en el raudal oriblanco del sol poniente, y sólo es ya estatua en el recuerdo o en el sueño. Un biplano se echa, libélula inmensa, contra ese sol que alucina. Incesantes barcos de todas clases, justificadores del oleaje sin tregua, pasan, vienen, van, agriando sus verdes, endulzando sus carmines, dorando sus amarillos. La realidad invisible es tan bella, que lo absorbe todo, y no se oye rumor molesto alguno sino en lo inconsciente -no sé qué subpuerto de sirenas, campanas y martillos de aire comprimido...- Frío...

De pronto, el barco de la noche, la Sombra de pie en la proa, viene de oriente, majestuoso y raudo, a la ciudad ya casi sin luz. Y en un juego complicado y doliente de retirada, el ocaso le proyecta a la noche, con focos malvas y de oro, grises y rosados, una remota primavera, que ella apaga, sin resistencia, sonriendo, en una semilucha tranquila y sin sangre... (Predmore ed. 2017: 226)

El texto se puede dividir en dos partes. A partir de “De pronto” cambia la composición. En la primera parte aparece la estatua de La Libertad. Por tanto, se ubica en Manhattan, en concreto en la isla de la Libertad, al sur de Manhattan. La llegada del

atardecer en Manhattan es la que da paso a la transformación de la realidad en sueño: “es ya solo estatua en el recuerdo o en el sueño”. Este ambiente es idóneo para la introducción del tema de la realidad invisible que se impone a lo existente, relegando la otra realidad que ya aparecía en la otra composición comentada “de sirenas, campanas y martillos de aire comprimido”. A esos elementos se remite mediante la sinestesia y de nuevo lo auditivo: “y no se oye rumor molesto alguno sino en lo inconsciente –no sé qué subpuerto de sirenas, campanas y martillos de aire comprimido...– Frío...” En esta realidad, el puerto no es un puerto es un “subpuerto” y lo feo forma parte del inconsciente. Estos elementos como “barcos”, “sirenas” y “campanas” son los que molestan a la conciencia del poeta, ya que lo bello y primordial, como se afirma en la prosa, es la realidad invisible, esa realidad “que lo absorbe todo”. En la segunda parte cabe destacar la imagen que cierra la composición. La enumeración de elementos, continuos, uno detrás de otro, yuxtapuestos, se asemeja a una proyección cinematográfica, otro tipo de realidad a la que la realidad invisible anteriormente mencionada da paso. Esta imagen es una descripción del ocaso contra la pantalla de la noche: “el ocaso le proyecta a la noche, con focos malvas y de oro, grises y rosados”. Este ocaso proyecta “una remota primavera” que la pantalla, lo artificial, no dejará que se manifieste (Blasco ed. 2005: 315).

Por tanto, y como conclusión, es importante destacar que en ambos textos la primavera no triunfa, ya que el mundo artificial parece impedirlo. Además, en los dos textos, la primavera desaparece ya que es eclipsada por la llegada del atardecer.

En la parte III del *Diario* los medios de transporte se clasifican en dos tipos. Los que aparecen ubicados o haciendo referencia a las grandes ciudades –Nueva York y Boston– y los que remiten a los viajes realizados por ciudades de América del Este, que, en este caso, siempre es el mismo: el tren. Como se ha dicho, los medios de transporte aparecen en las acotaciones, en los títulos y en el tejido textual de las partes III y VI del *Diario*. Estos sirven para describir, para analizar el sentimiento –la felicidad o la tristeza –, para mostrar la suciedad característica de la gran ciudad o para reflexionar sobre temas como la belleza, lo natural frente lo artificial, la muerte, la realidad invisible o el pensamiento. Las composiciones que remiten a los medios de transporte que hacen referencia a las grandes ciudades –Nueva York y Boston– son las siguientes: “Estación de Boston” (LXVIII), “Túnel ciudadano” (LXV), “Felicidad” (LXXI), “Tormenta” (CII), “La negra y la rosa” (LXXXIX) y “La muerte” (LXV). Por su parte, los textos que aluden a los viajes realizados por ciudades de América del Este en tren son: “De

Boston a New York” (LXIX), “Sueño en el tren... no en el lecho” (LXX) y “Día de primavera en New Jersey” (CXXIV).

De los textos en los que los medios de transporte se ubican en las grandes ciudades, cabe señalar el LXVIII que no tiene título, pero sí una acotación en la que se refiere al medio de transporte, al tren: “Estación de Boston, entre baúles, sol leve y basura negra (en la cartela de mi maleta)”. Esta sirve para describir el espacio en el que se encuentra el poeta-viajero y así dar una acotación situacional a la composición. En este caso se localiza en la “Estación de Boston” en la que hay equipajes –“entre baúles”–, hace un poco de sol –“sol leve”–, su maleta tiene una “cartela” y hay basura –“basura negra”–. Estos elementos que aparecen en la acotación ya inician la caracterización de las grandes ciudades americanas. Los grandes núcleos urbanos están sucios y descuidados.

Un caso en el que el medio de transporte aparece en el título de la composición es “Túnel ciudadano” (LXV). En este, no sólo se nombra el medio de transporte en el título, sino que también a partir de él se desarrolla el texto. Se utiliza el metro que recorre “el túnel ciudadano” para tratar uno de los temas más importantes ligado a este elemento urbano: el pensamiento, la conciencia. Ya desde el título y a partir de la metáfora de “túnel ciudadano”, se describe el metro, tren subterráneo que circula por las grandes ciudades, pero, a la vez, no sólo se refiere al medio de transporte, sino que también hace referencia al fluir de la conciencia, al pensamiento. “Ciudadano” no sólo remite a un espacio urbano, propio de la ciudad, sino que también se alude al interior de las personas que viven en la ciudad. Esta imagen señalada en el título aparece desarrollada a lo largo del texto en el que el flujo del pensamiento humano es asemejado a un túnel por el que pasa el metro:

Boston. Hotel Somerset,
14 de marzo, tarde, después de un día cansado.

Blanco y negro, pero sin contraste. 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, que, a cada momento, todo lo quita y lo pone, en su rodeo que hace caer mil veces la tarde, con su barroquismo semiceleste, asesino que mata la luz cada vez que pasa un tren. Abajo, la nieve en todo, dejando fuera piedras y 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 si alguno los borrara después de haberlos pintado al carbón. El humo y la nieve lo ennegrecen todo por igual, uno a fuerza de luto, otro a fuerza de nitidez. Nada da la sensación de que en parte alguna dentro, encima, al borde

haya vidas con pensamientos y sentimientos de colores, con sentidos corporales [...]. (Predmore ed. 2017: 157-158)

En primer lugar cabe señalar la precisión que aparece en la acotación –“después de un día cansado”–, en la que se afirma el estado de cansancio del poeta que condiciona la escritura de la composición y la percepción de la realidad, ya que está en un estado de semivigilia que lo vuelve todo confuso.

Para llevar a cabo la descripción y comparación del metro y del pensamiento humano, se utiliza el contraste a partir del juego cromático entre el blanco y el negro, aunque al inicio de la composición se afirma que no existe el contraste entre ellos: “Blanco y negro, pero sin contraste”. El blanco remite a lo claro, a lo externo, y lo negro a lo oscuro, lo sucio, lo interno. Por tanto, el metro y la conciencia humana estarán condicionadas por este color oscuro ya que ambas están “debajo de”. En el caso del metro bajo tierra y en el caso de la conciencia en el interior del ser humano ya que es una propiedad de la psique humana. Relacionado con la aserción inicial en la que se afirma que no hay contraste entre ambos colores –“Blanco y negro, pero sin contraste”–, cabe decir que esto se debe a que el blanco terminará convirtiéndose en negro. Esto se observa en la afirmación que aparece dentro del mismo texto: “El humo y la nieve lo ennegrecen todo por igual”. El color negro se refiere a lo sucio, a lo propio y característico de la urbe, como por ejemplo “interminable intestino retorcido del humo de los trenes sin tregua”. En este caso “intestino” es una metáfora que alude al recorrido por el que pasa el tren y por el que transita el pensamiento humano. Este es un conducto interno, cerrado, alargado, con muchas vueltas. Vinculado a este intestino, retorcido y lleno de humo aparecen elementos feístas como por ejemplo la suciedad, ya que son elementos que caracterizan la ciudad.

Pero no sólo los elementos propios de la ciudad como el tren, el metro o “los puentes” están oscuros, como se observa en la imagen del humo que invade el metro, sino que también lo están esos elementos naturales que se esperaba que fueran claros como “casa”, “árboles”, “piedras”, “cielo”, pero no lo son ya que el color negro, la ciudad, termina invadiéndolo todo. Esta equiparación en los colores se debe a los elementos extremos implicados en la descripción: “El humo y la nieve lo ennegrecen todo por igual, uno a fuerza de luto, otro a fuerza de nitidez”. Tanto un elemento propio de la ciudad –“el humo”– como otro que en ella se ennegrece –“la nieve”– consiguen oscurecerlo todo. Estas imágenes en blanco y negro también son propias de los sueños,

de ese estado de vigilia en el que no se sabe muy bien en dónde ni cuándo ocurren las cosas (Blasco ed. 2005: 288):

¿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. Algo que está, pero que no se tiene ni se desea, que se sabe que no se ha anhelado nunca y que nunca se recordará sino en el indiferente e involuntario descuido del sueño difícil. (Predmore ed. 2017: 157-158)

En este fragmento de la composición se observa el estado de vigilia del poeta. A partir de las interrogaciones retóricas iniciales que remiten de nuevo a elementos relacionados con la sinestesia: “¿Quién ha visto aquí? ¿Quién ha oído? ¿Quién ha olido, gustado ni tocado?”, y a partir de la afirmación categórica en la que se describe que es como algo ininteligible –“todo es confuso, difuso (...)”–, que está pero que es difícil saber si existe y cómo existe, la percepción, tanto visual como auditiva, queda anulada. Esta comparación y relación con el mundo de los sueños y con la realidad invisible se inicia con una yuxtaposición, irracional, en la que lo que se nombra son simples impresiones como por ejemplo:

monótono, seco, frío y sucio a un tiempo, negro y blanco, es decir, negro, sin hora ni contagio. Algo que está, pero que no se tiene ni se desea, que se sabe que no se ha anhelado nunca. (Predmore ed. 2017: 157-158)

Impresiones que adentran al lector en este mundo de “sueño difícil” y de conciencia. También se utilizan nexos propios de la explicación como “es decir” para mostrar el funcionamiento de autocorrección y de explicación que sigue el pensamiento.

El mundo urbano ejerce una clara influencia en las personas. Estas viajan en el metro, ausentes, vacías, distraídas, hasta el punto de que se plantea si estas están vivas: “Nada da la sensación de que en parte alguna dentro, encima, al borde haya vidas con pensamientos y sentimientos de colores, con sentidos corporales”. Esta similitud entre el mundo urbano y las personas provoca que la oscuridad, la suciedad, lo confuso, característico del metro, se asemeje a la conciencia, al pensamiento, que termina perfilándose al final con la siguiente afirmación: “Algo que está, pero que no se tiene ni se desea, que se sabe que no se ha anhelado nunca y que nunca se recordará sino en el indiferente e involuntario descuido del sueño difícil”. Esta idea de la conciencia queda perfectamente resumida con la anterior metáfora comentada, la del “intestino retorcido”.

En lo que atañe a los medios de transporte que aparecen en el tejido textual, cabe señalar algunos ejemplos que conciernen al análisis de impresiones o sentimientos:

“Felicidad” (LXXI), y otros que aluden a la reflexión sobre temas importantes como la oposición de lo urbano frente a lo natural, la realidad invisible y la belleza: “Tormenta” (CII), “La negra y la rosa” (LXXXIX) y “La muerte” (LXV).

“Felicidad” (LXXI) es una composición breve en la que se evidencia desde el título cual es el estado de ánimo que se va a reflejar. Según Predmore (2017: 164, n. 43), esta “felicidad” que va a representarse en la composición se debe a que Juan Ramón y Zenobia han podido salir del Hotel Marlton, un hotel pobre y triste, y se han alojado en el Hotel Van Rensselaer, un hotel limpio en el que entra luz, tal como escribe Zenobia en su diario el mismo día. Esta composición es la que se cita en el inicio de este epígrafe. En esta se muestra la oposición entre lo urbano y lo natural:

¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela?
¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor?... No. Esta tarde hemos pasado Nueva York
¡por nada! en rosa nube lenta. (Predmore ed. 2017: 164)

Aparecen dos tipos de medios de transporte. El primer campo léxico de los medios de transporte que inicia la composición remite a la modernidad tecnológica: metro, taxi, aeroplano, tranvía..., y el segundo alude al mundo natural por el que el poeta siempre siente nostalgia: “nube”. En este texto el poeta defiende el medio de transporte natural “en rosa nube lenta” frente a los otros tipos de transporte. Esto se observa a partir del tajante adverbio negativo después de la yuxtaposición de interrogaciones: “[...] ¿Golondrina? ¿Aeroplano? ¿Vapor?... No”, y de la afirmación que aparece a continuación: “Esta tarde hemos pasado Nueva York ¡por nada! en rosa nube lenta”, en la que se afirma con que transporte se ha viajado.

Por tanto, la forma de acceder a la felicidad no es a través de todos estos medios de transporte que remiten a lo urbano, a lo moderno, sino a través de lo natural, en una “rosa nube lenta”. La imagen de la nube se opone a las otras imágenes de la composición que aluden a los medios de transporte modernos no sólo por ser temas contrarios: lo natural/lo urbano, sino porque también se utiliza una estilística diferente. La “rosa nube lenta” aparece en una afirmación y los medios de transporte modernos siguen una estructura reiterativa basada en la yuxtaposición de interrogaciones retóricas.

Las interrogaciones retóricas se formulan sin esperar obtener respuesta pero en este caso sí que hay respuesta: “No”. “En rosa nube lenta” es una afirmación, en la que se asegura pasear por Nueva York en una nube rosa: “Esta tarde hemos pasado Nueva York ¡por nada! en rosa nube lenta”. Por lo que refiere a “rosa nube lenta”, los adjetivos que se le atribuyen a la nube son adjetivos calificativos positivos: “rosa” y “lenta” que

provocan que se asocie con el título de la composición. Además, esta imagen de ir en una “rosa nube lenta” es el resultado de la búsqueda de lo ideal, de lo espiritual ante una realidad aparente, superficial, construida a partir de la mención de los medios de transporte urbanos. Por tanto, cabe señalar el tema de la realidad invisible, el tema de la belleza más allá de lo real, a partir de esta nube delicada y rosada que cruza en calma la ciudad de Nueva York, una ciudad viva, con trajín, que no descansa.

Una prosa relacionada con el tema del binomio entre lo natural y lo artificial y la realidad invisible es “Tormenta” (CII). En esta composición también se oponen los elementos artificiales de la ciudad a los elementos naturales. Se confrontan los ruidos de los taxis, de los trenes, de los tranvías a la tormenta, que es lo que realmente se quiere percibir:

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

No sé si el trueno está o no está. Es como cuando en la sombra imborrable de una noche apartada de campo, creemos que hay alguien a nuestro lado y lo sentimos encima sin verlo. ¡Qué infinidad de taxitos, de trenecitos, de tranvitas, de casitas de construcción, por la breve inmensidad de mi cabeza! Hasta hoy, que no oigo, en la tormenta, el trueno, no he oído qué ruido era este de New York... Lluve. No se ve. Y se ven momentáneas luces blancas. (Predmore ed. 2017: 183)

Los medios de transporte representan la urbe y la tormenta lo natural. En esta composición se da una clara confrontación entre ambas, donde la tormenta no podrá percibirse ya que el ruido artificial de los medios de transporte predomina por encima de ella (Blasco ed. 2005: 299). El yo poético busca y desea el trueno, el ruido de este, pero su percepción es imposible ante este mundo artificial. En esta composición se compara esta sensación con la intuición de algo sobrenatural, de extrañeza ante algo que tan sólo se presiente: “Es como cuando en la sombra imborrable de una noche apartada de campo, creemos que hay alguien a nuestro lado y lo sentimos encima sin verlo”, es decir, es como cuando, sin verlo, sabes que tienes a alguien cerca, porque lo notas, lo presientes.

Íntimamente relacionado, aparece también el uso de sentimientos contrarios dentro de la composición: “Nervioso, espero un trueno que no oigo” y “abrirle paso al silencio para que me anegue en su golfo de paz”. Los dos sentimientos están relacionados con el ruido de un trueno. A la espera de este ruido se le asigna el estado nervioso y al anhelo del silencio, una vez haya pasado la tormenta, la paz.

Los medios de transporte aparecen al final de la composición a partir de una exclamación: “¡Qué infinidad de taxitos, de trenecitos, de tranvitas, de casitas de construcción, por la breve inmensidad de mi cabeza!” En esta se marca la gran cantidad de medios de transporte que hay: “infinidad” frente a la limitación de la conciencia, del pensamiento –“breve inmensidad de mi cabeza”–. Aparece de nuevo lo artificial: taxis, trenes, tranvías frente a lo natural: trueno. Estos medios de transporte son tratados a partir de diminutivos como por ejemplo “taxitos”, “trenecitos”, “tranvitas” como también “casitas” para así dar a lo artificial rasgos de pequeñez. Estos recuerdan a una maqueta. Se utilizan estos diminutivos para dar un sentido irónico y crítico a los elementos. Y contraponerlos así a la inmensidad natural. Al final del texto se afirma que lo urbano, ruidos y luces, es lo que predomina. Lo natural, el trueno y la lluvia no se oyen ni se ven: “Hasta hoy, que no oigo, en la tormenta, el trueno, no he oído qué ruido era este de New York... Llueve. No se ve. Y se ven momentáneas luces blancas”, pero se intuye.

Como bien afirma D’Ors (1987: 288) el mundo urbano, tecnológico, aparece en el *Diario de un poeta recién casado* por encima de cualquier ruido natural, es decir, lo urbano impregna lo natural y es prioritario en las grandes ciudades de América del Este. Es lo que llama la atención al poeta y lo que caracteriza este espacio que está descubriendo, suscitando su desagrado. Lo relacionado con los elementos urbanos negativos siempre son las apariencias y lo relacionado con lo natural, el conocimiento. Este conocimiento ideal a través de lo natural, esta realidad invisible, aparece reflejada a partir de las siguientes afirmaciones: “No sé si el trueno está o no está” o “No se ve. Y se ven”.

Otro texto representativo en el que la temática es la contraposición de lo urbano frente a lo natural y la realidad invisible es “La negra y la rosa” (LXXXIX). En este aparece también la sensación de belleza que sirve para reflexionar sobre los temas planteados:

La negra va dormida, con una rosa blanca en la mano.

–*La rosa y el sueño apartan, en una superposición mágica, todo el triste atavío de la muchacha: las medias rosas caladas, la blusa verde y trasparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas.* –Indefensa con el sueño, se sonrío, la rosa blanca en la mano negra.

¡Cómo la lleva! Parece que va soñando con llevarla bien. Inconsciente, la cuida –con la seguridad de una sonámbula– y es su delicadeza como si esta mañana la hubiera dado ella a luz, como si ella se sintiera, en sueños, madre del alma de una rosa blanca. –*A veces, se le rinde sobre el pecho, o sobre un hombro,*

la pobre cabeza de humo rizado, que irisa el sol cual si fuese de oro, pero la mano en que tiene la rosa mantiene su honor, abanderada de la primavera.–

Una realidad invisible anda por todo el subterráneo, cuyo estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido, apenas se siente. Todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos; están absortos, como en una pesadilla de cansancio y de tristeza, en esta rosa blanca que la negra exalta y que es como la conciencia del subterráneo. Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera, a eternidad... (Predmore ed. 2017: 175-176)

En el metro de Nueva York, el yo poético observa la escena de una negra, dormida con una rosa blanca en la mano. Se realiza una descripción preciosa de la vestimenta humilde de la mujer: “las medias rosas caladas, la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas”. La negra va sujetando una rosa entre sus manos. Esta bella imagen se opone a la atmósfera de fealdad de Nueva York, pero la primera termina invadiendo a todos los pasajeros y a todos los elementos del subterráneo. El tratamiento inicial que recibe esta mujer negra es estético y a partir de ella termina surgiendo la emoción. La negra con la rosa blanca en las manos acaba conduciendo la escena a una belleza inmaterial que transmuta todo lo subterráneo en delicadeza, armonía, belleza pura. Se trata de una belleza que se puede ver desde distintos puntos de vista. Según Juan Ramón Jiménez, él lo observa a partir de la belleza, la poesía y el amor: “yo suelo mirarlos desde los puntos de vista de la belleza, de la poesía y del amor que me parecen los más elevados” (cfr. Amigo 1987: 47, n. 57). Esto implica que todo puede ser bello, dependiendo de las circunstancias en las que se observe (Amigo 1987: 47).

Esta imagen no es simplemente visual ya que el olor de la rosa también impregna todo el ambiente dando paso a la eternidad. Esto muestra como lo principal de esta escena no se basa en lo anecdótico sino en la esencia de la situación. Esta esencia de la situación a partir de la belleza es la que se afirma, dentro de la misma composición, como camino para alcanzar la eternidad y así trascender la realidad. Se deja atrás lo anecdótico para dar paso a lo conceptual y esencial. Se acerca la realidad invisible profunda, desechando las apariencias.

Esta composición está creada a partir de una oposición de términos. Se contrasta el metro, un lugar subterráneo, feo, terrible, contaminado –“negror rechinante, sucio y cálido”, “el hierro, el carbón, los periódicos”– con una mujer negra que aparece sujetando una rosa blanca. Esta imagen muestra lo cotidiano de la situación a partir del

contraste utilizado para revelar la belleza de la negra con la rosa blanca frente a la suciedad y la oscuridad del subterráneo (Juliá 2001: 54-55). La rosa blanca transforma finalmente el ambiente sucio, de subterráneo, propio de la ciudad, en delicadeza, belleza, esencia, elevación, en algo inmaterial que termina alcanzando la transformación, hasta llegar a la primavera, a la eternidad:

Y la rosa emana, en el silencio atento, una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo, hasta que el hierro, el carbón, los periódicos, todo, huele un punto a rosa blanca, a primavera, a eternidad... (Predmore ed. 2017: 176)

La negra, personaje protagonista de la composición, es un personaje urbano, obrero, que acude y vuelve del trabajo en metro. Es una mujer humilde vestida –“*la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas*”– según su clase social que aparece ubicada en un ámbito de fealdad como es el metro. Esta va dormida en el metro de Nueva York sujetando una rosa blanca, imagen delicada, hermosa y dulce de una flor que se opone al “estrepitoso negror rechinante, sucio y cálido” del subterráneo, del metro (Young 1992: 121). El color negro y el blanco son los dos colores por excelencia que aparecen en la composición. Estos simbolizan la belleza a través del juego de opuestos. La negra, el personaje femenino, es la personificación de la belleza junto a la flor blanca que sujeta. Esta imagen cotidiana de la negra y la rosa que transforman el ambiente del metro en algo bello, que trasciende a la eternidad, se lleva a cabo a partir no sólo de la oposición de elementos naturales frente a elementos urbanos, sino también a partir de numerosos recursos retóricos. Se utilizan enumeraciones significativas como: “todos han dejado sus periódicos, sus gomas y sus gritos”; personificaciones, como por ejemplo, “silencio atento”; sinestesias –“negror rechinante”–; comparaciones y, sobre todo, se usa la metáfora. Un ejemplo de ello es de la negra, que es la que cuida y la que habría dado luz a la rosa. Los cuidados recibidos de la rosa por parte de la negra son unos cuidados “inconscientes” ya que la negra va dormida.

Por tanto, no es simplemente un juego de contraste cromático entre el blanco y el negro, sino que también se muestra la existencia de la belleza: lo hermoso de la rosa, lo puro, lo blanco, lo dulce y como esta es la esperanza ante este mundo urbano (D’Ors 1987: 299). De aquí el gran logro de Juan Ramón de conseguir a partir de un ambiente de fealdad un momento precioso y bello. Esta idea esperanzadora no se manifiesta siempre en todas las composiciones (Predmore ed. 2017: 35), pero sí al tratar personas

humildes como niños, madres, trabajadores, etc. como es “la negra” en este texto. No se utiliza la caricaturización áspera, sarcástica, como sí se hará en muchas de las composiciones de la parte VI al referirse a la alta sociedad, a los círculos literarios (del Prado 2009: 3).

Así pues, en este texto, no sólo se da una descripción en la que se oponen el color blanco al negro, sino que mediante esta descripción surge la emoción ya que se trasciende del plano descriptivo al plano conceptual, a lo no perceptible, para así emocionarse y emocionarnos. Además, como bien se ha señalado, no sólo se describe lo observable sino también lo que se imagina a partir de ello: “Parece que va soñando con llevarla bien”.

La imagen de la rosa es una imagen bella, atractiva, con diferentes significados simbólicos en la tradición literaria. Esta significa vida, belleza y perfección. La rosa marca el nacer, la vida. Su olor impregna el ambiente transformándolo todo en belleza, en primavera, en “eternidad”. Por tanto, esta imagen no se centra en lo anecdótico, sino en lo esencial mostrando como a partir de la belleza, se consigue trascender, ir más allá, traspasar los límites y llegar a lo que está oculto. Esta belleza facilita el acceso a este mundo de la realidad invisible, la cual, constantemente, parece que Juan Ramón Jiménez quiere alcanzar. Por tanto, en esta composición se pretende expresar esta realidad invisible que existe y que lo impregna todo, aunque no siempre sea fácil de percibir (Blasco ed. 2005: 296).

Otro tema recurrente en la obra de Juan Ramón Jiménez ligado a los medios de transporte es el tema de la muerte. Un ejemplo de ello es el texto “La muerte” (LXXIII). Se usa el taxi como medio de transporte que sirve de excusa y motivo para reflexionar sobre este tema:

Siete taxis en fila, de prisa, pero con la prisa que les dejen, entre la nieve y la niebla. No paran ómnibus, taxis de vivos, ni tranvías. La gradación es racional, aunque triste, a ratos, al corazón: el fuego, la mujer joven, el hombre joven, el niño, la niña, el hombre viejo, la mujer vieja, la muerte. (Predmore ed. 2017: 165)

La composición se inicia con la imagen de un cortejo fúnebre: siete taxis uno detrás de otro (Blasco ed. 2005: 291). Los taxis se desplazan, intentan ir deprisa, pero esta prisa está condicionada por el tiempo, por elementos naturales como “la nieve y la niebla”, igual que la vida está condicionada por otros factores externos que dejan que el tiempo pase más o menos rápido. Los medios de transporte que aparecen –“ómnibus”, “taxis de vivos” y “tranvías”– no se detienen, sino que siguen su transcurso, como lo

hace la vida al desembocar en la muerte. Por tanto, estos medios de transporte dan paso a una reflexión de corte existencial.

Seguidamente, aparece una gradación llamativa de elementos que en el texto se nombra “gradación racional”. Esta es una paradoja ya que no tiene nada de racional porque ante la muerte nada es lógico ni razonable. La yuxtaposición de sintagmas nominales no sigue un orden racional, sino que es un orden irracional e incongruente, no esperable por el lector: “el fuego, la mujer joven, el hombre joven, el niño, la niña, el hombre viejo, la mujer vieja, la muerte”. Se inicia la enumeración con “fuego” que representa el inicio, la creación, y termina con el concepto de final que es la muerte. Entre un concepto y otro la yuxtaposición de sintagmas aparece desordenada ya que, por ejemplo, “la mujer joven” aparece antes que “la niña”. Pero este desorden está presente para mostrar que, sea cual sea el orden, siempre el inicio y el final son los mismos. Esta percepción de la muerte se puede comparar con la visión negativa de la ciudad en la que la extrañeza predomina durante toda la obra. Esta repulsión se mantiene tanto respecto a algunos elementos urbanos como en lo que se refiere al tema de la muerte, a partir de un punto de vista irónico en este caso. Este punto de vista se observa ya desde el inicio al utilizar “taxis” a modo de cortejo fúnebre. Los taxis, junto a los otros medios de transporte, son utilizados como metonimias en esta composición ya que designan no al medio de transporte en sí, sino a las personas que viajan en ellos.

Por otro lado, el tren es el medio de transporte interurbano utilizado por el viajero para desplazarse por América del Este. Las únicas composiciones itinerantes que aparecen en la obra son las siguientes: “De Boston a New York” (LXIX), “Sueño en el tren...no en el lecho” (LXX) y “Día de primavera en New Jersey” (CXXIV).

La composición titulada “De Boston a New York” (LXIX) se inicia cuestionándose lo que observa “... ¿Sevilla? ¿Triana? ¡Ah...no!”. Hay una confusión espacial ya que el poeta no está en España sino en América del Este. Esta confusión, a partir de la interrogación, se utiliza para mostrar la similitud entre el paisaje español y el que está observando por la ventana que empieza a describirse justo a continuación. Esta confusión también revela el estado de duermevela en el que se encuentra el yo poético. Este se repite de nuevo al final de la composición: “Me despierto otra vez... ¿Cádiz?... ¡New London!...” y “¿Huelva?... ¿Me había dormido? Pero... ¿Las once? ¡Ya! ¡New York otra vez!” La descripción que se lleva a cabo en este texto surge a partir de todo lo que se observa durante el trayecto de Boston a Nueva York, trayecto que da nombre al título de la composición, a partir de procedimientos de diversa índole:

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

El sol poniente, claro y frío, 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.

[...]

Todo blanco. –El sol muere. –Blancos difíciles, impintables ¡oh Claude Monet! Blancos de todos colores. (Predmore ed. 2017: 160-162)

Desde el inicio de la composición se observa el fragmentarismo que caracteriza todo el texto. El fragmentarismo se da a partir de sucesivas imágenes inconexas: “rojas hojas”, “el sol”, “todo blanco”. Estas imágenes sucesivas están motivadas por la velocidad del tren y el paso del tiempo. Esta es una técnica vanguardista que utiliza de forma recurrente Juan Ramón Jiménez. Esto se observa en la manera inconexa, en el uso de yuxtaposición de contrarios en la que se unen imágenes como por ejemplo la de las “hojas rojas” con un paisaje “blanco”. Este juego de contrarios aparece a partir del cromatismo, en este caso a partir de la oposición entre el rojo y el blanco. Esta yuxtaposición inconexa que se da en la composición está motivada por el estado de duermevela en el que viaja el yo poético en el que a ratos está expectante, mirando el paisaje, y en otros momentos va medio dormido. De aquí que las imágenes a las que se hace referencia, una detrás de otra, parezcan incoherentes e ilógicas ya que son las que observa cuando se despierta y recupera la conciencia de la realidad. Esta mirada es hacia el exterior del tren (Blasco ed. 2005: 290).

La descripción que se lleva a cabo en estos fragmentos no sólo se basa en la yuxtaposición inconexa, sino también en muchos otros recursos estilísticos como por ejemplo la personificación. A las hojas se les dan rasgos propios de seres animados como el de perderse o el de herir. En este caso, al referirse a la hoja herida usa una metáfora –“herida de sol”– que remite a las hojas rojas y secas que observa desde dentro del tren, quemadas por el sol. También aparecen aliteraciones que dan musicalidad al texto: “ruedan leves y raudas”. Además, en esta descripción cabe señalar el uso de elementos sensoriales, ya marcado en otras composiciones del autor, como por ejemplo “hojas secas”, “viento helado”, “nieve inmensa y dura” y la sinestesia que remite al “sol poniente”, “claro y frío”. Por tanto, los adjetivos adquieren protagonismo ya que son utilizados para ello. Unido a esta descripción aparece el uso de diminutivos –“hojitas”– y de exclamaciones retóricas –“¡Adiós, hojitas! ¡Adiós, hojitas! ¡Adiós!”–, que les dan de nuevo a las hojas rasgos humanos. Esta acumulación de recursos es la que caracteriza

esta descripción de imágenes yuxtapuestas, una detrás de otra, tratando de reproducir la velocidad del tren y la percepción en movimiento.

Muchas de las imágenes que aparecen a continuación en esta composición son creadas a partir de la écfrasis, como por ejemplo la referencia a Claude Monet, o a partir de la intertextualidad, al referirse a textos de escritores como Thompson, Dickinson y Amy Lowell (Blasco ed. 2005: 290). Referido a la écfrasis, alude a Monet en la composición a partir del color blanco, con la dificultad de pintar ese blanco y mencionando su nombre en la composición. Monet es un pintor impresionista al que remite al observar “un cementerio nuevo” y al verlo “todo blanco” apela a él. Por tanto, el procedimiento de la écfrasis no sólo se usa en las constantes referencias al color que se realizan a lo largo de las composiciones, sino también a partir de referencias directas a pintores (Crespo 2002: 56), como por ejemplo, en el texto anteriormente comentado, “Llegada ideal” (LIV), al hacer referencia a Turner o en este mismo remitiendo a Monet.

En lo que se refiere a la intertextualidad, se menciona a Thompson, a Dickinson y a Amy Lowell. Se alude a Thompson, poeta anglosajón romántico, a partir de un poema suyo titulado “To a Snowflake” –“A un copo de nieve”– (Predmore ed. 2017: 161, n. 35). Aparece la imagen del copo a partir de la siguiente comparación: “como el copo – With His hammer of wind, –and His graver of frost– de Francis Thompson”. Y se menciona su nombre. No es la única vez que en un poema de Juan Ramón Jiménez aparece una referencia a este autor. En una obra suya posterior *Piedra y cielo* (1919) vuelve a aparecer, en concreto en el poema “Perro divino”. Francis Thompson es un escritor conocido por Juan Ramón Jiménez ya que en el 1916 en Filadelfia lee su obra y en el 1918 traduce un poema suyo “Domus tua” (González Ródenas 2005: 67). Por su parte se refiere a Dickinson, no sólo al mencionar su nombre, sino también apelando a su obra. Las sensaciones aisladas y simultáneas, y el idealismo que aparece en esta composición es una de las aportaciones que realiza Dickinson en Juan Ramón Jiménez (cfr. Pérez Romero 1992: 126, n. 4):

Desierto de arena. Sombras extrañas. ¿Emily Dickinson?

El cielo sin sol parece el suelo; el suelo sin sol parece el cielo. Ópalo celeste frío; que, en un juego visual, se truecan a gusto del que mira. (Predmore ed. 2017: 161)

Otros rasgos característicos de Emily Dickinson que se observan en esta composición son el ritmo entrecortado, convulso y el tono artificioso: “sombras

extrañas”, “el cielo sin sol parece el suelo; el suelo sin sol parece el cielo” (Pérez Romero 1992: 126). Ambos autores comparten una misma premisa, la dificultad del lenguaje para expresar lo inexplicable. De aquí que se pueda afirmar que Juan Ramón Jiménez no nombra un autor en su obra por casualidad, como es obvio, sino que existe algún tipo de relación con él y con su obra (Pérez Romero 1992: 132). Otro nombre mencionado es Amy Lowell, poeta estadounidense, de Boston, que destacó por cultivar la corriente del imagismo (Palau de Nemes 1974: 607), aparece también en la composición utilizando su nombre y haciendo referencia a un poema suyo titulado “A Winter Ride” –“Un paseo de invierno”– (Predmore ed. 2017: 162, n. 39): “Desierto de nieve malva. La luna blanca, encendida por fuera, sin corneja. Pintura sola. Casi una poesía de Amy Lowell: ¡*Who shall declare the joy of the running!*” Este poema de Lowell entronca con el tipo de paisaje que se describe en la composición de Juan Ramón Jiménez. No sorprende ya que esta es una de las poetas que lee y con la que entra en contacto una vez llega a América en el 1916 (Blasco 2008).

Además, relacionado con la intertextualidad, cabe decir que Jiménez la usa también para la crítica poética: “Después de un bosque oscuro y hondo, un poco falso, como los poetas de New England –Longfellow, Lowell, Bryant, Aldrich–, el despejado cielo verde”. Estos autores son considerados, según Juan Ramón Jiménez, poetas “falsos”. Se menciona así a Henry Wadsworth Longfellow, James Russel Lowell, Thomas Bailey Aldrich porque se apartaron de la realidad y se ocultaron en sus bibliotecas a soñar leyendas y a tratar temas y moldes ingleses (Predmore ed. 2017: 68).

En este texto en el que el tren es el medio de transporte que determina la percepción del espacio exterior por parte del protagonista, cabe señalar también otra imagen que llama la atención, la imagen publicitaria de “ligas para caballeros”:

Un cementerio nuevo. Lo rodea un vasto anuncio de ligas para caballeros, con jóvenes en pijama que, una rodilla en tierra, se ponen la liga. En el cielo verde, de nadie ni nada mirado, cielo que no parece cielo del suelo, sobre la nunca de uno de los jóvenes, Atlante en flor, la luna blanca. (Predmore ed. 2017: 161)

Este es un anuncio que sorprende ya que utiliza un tema moderno como es el de la publicidad y la figura masculina para tratarlo. Para representar esta imagen usa la técnica del *collage* (Blasco ed. 2005: 290), de superposición. Esto se puede observar a partir de la yuxtaposición de imágenes.

Un aspecto que despierta interés de este mismo fragmento de la composición es el juego de opuestos. Aparecen a la vez el cementerio y los anuncios publicitarios. Estos

dos elementos a simple vista son contrarios, pero en América del Este conviven y se dan, muchas veces, al mismo tiempo: “Un cementerio nuevo. Lo rodea un vasto anuncio de ligas para caballeros”. La figura masculina es la protagonista de la imagen publicitaria ya que son jóvenes que en pijama se ponen la liga. En esta imagen para definir a uno de estos jóvenes se recurre a la mitología. Atlante es un joven titán de la mitología griega que carga los pilares que mantienen la tierra. El paisaje “cielo verde”, “cielo que no parece cielo del suelo” al que se alude, se relaciona también con el personaje del titán ya que este está relacionado con los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, aire, fuego y agua.

En esta composición el paso del tiempo se observa a partir de las sucesivas imágenes fragmentarias que describe el yo poético en su trayecto en el tren. Y también a partir de las referencias temporales que aparecen como por ejemplo: “El cielo sin sol parece el suelo” o “¡Pues aún había sol!”, y a partir de referencias espaciales: “Vallado nevado junto al tren”. En relación a las referencias temporales, también hay menciones al cambio de estación de invierno a primavera como cuando remite a la nieve y el deshielo de esta para dar paso a la primavera: “Calvos islotes de nieve blanca en la deshelada agua negra”. En este tipo de referencias se utiliza la reiteración y el paralelismo: “El cielo sin sol parece el suelo; el suelo sin sol parece el cielo”. En este caso cielo y suelo aparecen invertidos para mostrar la comparación y similitud de ambos si no aparece la luz del sol. Este es un juego en el que, a partir de la reiteración e inversión de estos elementos, se afirma que lo que se observa es caprichoso: “Ópalo y celeste fríos que, en un juego visual, se truecan, a gusto del que mira”. Esta percepción de lo que se contempla a través de este medio de transporte también aparece por ejemplo al caracterizar lo que el protagonista está observando como “miniaturas” ya que lo que ve está lejos: “¡muy lejos!”

En este mismo texto aparecen dos temas importantes: la aversión hacia lo urbano en favor de lo natural y la reflexión existencial. El tema de la aversión hacia lo urbano en favor de lo natural aparece en: “El humo del tren le pone un anubarrado cielo gris a un pedazo de nieve cercana. Una matilla seca parece el árbol solo de un yermo inmenso. ¡Qué pequeños somos! ¡Qué pequeños somos!” o “Entre la confusión de colores, luces y reflejos de dentro y de fuera, del cristal estrellas, como las moscas, unas veces fuera, en el techo del vagón, sobre el cielo, otras dentro, en el cielo, sobre el techo del vagón.” Para ello, utiliza la contraposición: “humo del tren” frente a “nieve” o “techo del vagón” frente a “cielo”. Este “humo del tren” que invade el cielo es el medio de transporte

urbano, propio de la ciudad que oculta lo natural, y convierte lo blanco de la nieve en gris ciudad. La repetición de elementos para enfatizar –“que bajan, que bajan”– y la yuxtaposición de imágenes señaladas a lo largo del análisis se relacionan, como se ha mencionado anteriormente, con el estado de duermevela en el que viaja el yo poético. Este a ratos está expectante, despierto, mirando el paisaje, y en otros momentos va medio dormido. Para llevar a cabo la reflexión existencial, se utiliza el monólogo y la exclamación: “¡Qué pequeños somos! ¡Qué pequeños somos!” A partir de las exclamaciones, el monólogo y la descripción que aparece en el anterior fragmento, se plantean las grandes dimensiones del mundo frente el ser humano. Relacionado con la reflexión, aparece de nuevo en esta composición el tema de la realidad invisible. Esto se observa en las referencias directas al concepto de invisible que aparecen en el siguiente fragmento: “La luz fría se hace invisible a fuerza de exaltarse. El bosque negro se hace invisible a fuerza de esconderse”. Aunque estos elementos se hagan invisibles y sea difícil percibirlos se es consciente de su existencia oculta.

Durante la composición se repiten recursos retóricos ya señalados y efectos derivados de ellos como la sensorialidad. Se utiliza la oposición entre el blanco y el negro: “Calvas piedras negras en la nieve blanca”, que en el caso de “piedras” aparecen personificadas –“calvas”– y metaforizadas –“calvos islotes”–. Para llevar a cabo esta descripción, también se utilizan elementos que llaman la atención como por ejemplo el color negro referido al color del agua. O de nuevo el uso del paralelismo sintáctico con inversión de conceptos como por ejemplo: “como las moscas, una vez fuera, en el techo del vagón, sobre el cielo, otras dentro, en el cielo, sobre el techo del vagón”.

Todas estas sucesivas imágenes fragmentarias que se han analizado son las que facilitan la configuración del viaje en tren desde Boston a Nueva York. No sólo remitiendo a lo que se observa desde dentro del tren hacia fuera, sino también a alguna de las acciones que realiza el viajero durante el trayecto como comer –“comiendo”– y despertar –“despierto”–. Esta alternancia entre lo que sucede en el exterior y lo que sucede en el interior refuerza la idea principal planteada al inicio de la composición, la del estado en el que viaja el yo poético. Las referencias que apelan a los elementos externos, naturales, observados desde dentro del tren son percepciones o sentimientos: “sensación de mar cercano e invisible”, “olor abierto, inmenso, hasta los límites del alma” y “nostalgia y frío fresco solo”, que terminarán despertando al yo poético:

Atisbos, tras el cristal mojado, de agua deshelada, en ondas largas. Sordas y dulces granas, azules, verdes, con un largo reflejo límpido y movable. A veces, la

luna en la loma de la onda. Sensación de mar cercano e invisible. Olor abierto, inmenso, hasta los límites del alma. Nostalgia y frío fresco solo. Me despierto otra vez... ¿Cádiz?... ¡New London! (Predmore ed. 2017: 163)

Al final de este fragmento, se retoma de nuevo el estado de semivigilia que caracteriza la composición. Toda la composición está al servicio del sujeto poético (percepción y pensamiento), ya que la yuxtaposición inconexa, el fragmentarismo y la acumulación de los recursos que se han explicado tienen como objetivo mostrar el estado en el que se encuentra el personaje viajando en tren y lo que se observa desde el tren desde Boston a Nueva York.

La composición titulada “Sueño en el tren... no en el lecho” (LXX) remite de nuevo al viaje en tren de Boston a Nueva York que ya se ha descrito en el texto LXIX. En este, como se indica en el título “Sueño en el tren... no en el lecho”, el sueño se sitúa en el tren, no en la cama. En este caso, la composición no está formada a partir de fragmentos de conciencia que el sueño interrumpe, como en la anterior, sino que se centra en la reconstrucción del sueño. Por tanto no hay referencias fuera del sueño. En algunos casos, hay elementos que conectan un texto con otro como por ejemplo: “¡Hurrah al caballo vencedor!” del texto LXX con “Who shall declare the joy of the running” de la prosa LXIX (Blasco ed. 2005: 290). En esta composición se narra un sueño. Un sueño que hace referencia a una despedida en la que el protagonista se despide de “New London” estando de pie en la proa de un barco:

La noche era un largo y firme muelle negro. El mar era el sueño y llevaba a la vida eterna.

Desde las costas que dejábamos –inmensas y onduladas praderas con luna–, la gente toda del mundo, vestida de blanco y soñolienta, nos despedía con un rumor inmenso y entrecortado. Sí, sí. ¡Hurrah al caballo vencedor! Y se agitaban – New London– los pañuelos blancos, los sombreros de paja, las sombrillas verdes, moradas, canelas...

Yo iba de pie en la proa –¡Desde esta tribuna se ve divinamente!– que ascendía, aguda, hasta las estrellas y bajaba, honda, hasta el fondo de la sombra – ¡buen caballo negro!–, abrazado estrechamente a... ¿a quién? No... A nadie... Pero... era alguien que me esperaba en la estación y me abrazaba riendo, riendo, riendo, mujer primavera... (Predmore ed. 2017: 163-164)

En primer lugar se sitúa la acción en un tiempo – “la noche”– y en un espacio – “muelle negro”–. El mar aparece metaforizando el “sueño” y “la vida eterna”. Entonces aparece de nuevo una reflexión existencial en la que el mar es el camino, la forma para alcanzar la eternidad. Este tema ya ha aparecido anteriormente en la composición LXXXIX titulada “La negra y la rosa” pero de otra forma, ya que la manera de lograr la

felicidad es mediante la belleza. A partir de la referencia espacio-temporal –dos primeras líneas–, se describe la partida –segundo párrafo–. En esta descripción se pueden observar de nuevo elementos característicos de la fragmentación como la yuxtaposición de imágenes: “costas”, “gente”. También se utiliza la adjetivación: “inmensas y onduladas praderas con luna” y “rumor inmenso entrecortado”, y el hipérbaton “la gente toda del mundo”. La despedida de New London se inicia estando el sujeto poético en la proa: “se agitaban –New London– los pañuelos blancos, los sombreros de paja, las sombrillas verdes, moradas, canelas...” Agitar pañuelos, sombreros y sombrillas es una forma de despedida. El yo poético afirma que desde la proa se ve “divinamente” y a continuación reproduce el movimiento del navío. La proa del barco llega hacia lo más alto: “ascendía, aguda, hasta las estrellas” y hacia lo más bajo “bajaba, honda, hasta el fondo de la sombra”. En este mismo fragmento se asemeja el mar a un caballo “buen caballo negro”, remitiendo de nuevo al animal que ha aparecido en conexión con el poema LXIX y el poema LXX. El yo poético va solo de pie en la proa –“abrazado estrechamente a... ¿a quién? No... A nadie...”–, pero al final del texto –en la estación– parece que alguien le está esperando: “mujer primavera”. Aparece la imagen de la primavera la cual es identificada con la mujer. Esta mujer aparece muchas veces identificándose con Zenobia, ya que Juan Ramón Jiménez durante estos mismos años escribe *Viajes y sueños*, obra en la que aparecen transcritos sueños reales que pretenden respetar el automatismo del sueño (Blasco ed. 2005: 290). En esta composición aparecen recursos estilísticos relacionados con la temática del sueño como por ejemplo el hipérbaton que altera el orden habitual de las palabras, aspecto que se asemeja a la estructura de un sueño y al estado de duermevela del yo poético: “la gente toda del mundo, vestida de blanco y soñolienta, nos despedía con un rumor inmenso y entrecortado”, y la superposición y yuxtaposición inconexa: “nos despedía con un rumor inmenso y entrecortado. Sí, sí. ¡Hurrah al caballo vencedor!”

Otro de las composiciones que hace referencia al viaje en tren es la titulada “Día de primavera en New Jersey” (CXXIV), en concreto, el apartado IX de la composición “En el tren, de vuelta”. Este texto tiene una estructura compositiva basada en la superposición de espacios y tiempos. La última parte del texto, la que hace referencia al tren mediante el subtítulo “En el tren, de vuelta”, remite al estado de duermevela en el que se encuentra el poeta: “Soñolencia... Cada vez que se abren los ojos, el paisaje real tiene el valor mismo que el del recuerdo, pintado en la ausencia momentánea del sueño”. Para aludir a este estado de duermevela se siguen utilizando los mismos

recursos señalados en las composiciones que remiten al viaje en tren por América del Este. Se utiliza la yuxtaposición de imágenes inconexas como:

Morado y verde todo, vagamente. La primavera, toda la primavera ante la que vamos pasando, gran fresco de un Puvis de Chavannes con más jugo, se recoge y se hunde en su propia alma como una flor de esas que se cierran de noche, una gran flor poco vista... (Predmore ed. 2017: 201)

En este fragmento también aparece el uso de lo sensorial haciendo referencia a colores –“verde y morado”– para describir lo que se observa desde dentro del tren. Estos dos colores remiten a la luz del atardecer y al verde de la yerba que ya se ha presentado en las anteriores partes de la composición. La reiteración –“la primavera, toda la primavera”– se refiere a ese estado de duermevela en el que va el viajero provocado por el viaje en el tren. En este caso también se utiliza la écfrasis haciendo referencia al pintor Puvis de Chavannes, pintor francés simbolista. La alusión a este pintor simbolista confirma el arte como forma para mirar la realidad (Blasco ed. 2005: 305). En este caso, lo que se observa desde dentro del tren es metaforizado con un fresco del pintor. Al viajero el paisaje le parece un fresco del autor (Crespo 2002: 57). Esta idea que se expone en el texto de que el arte es una forma para observar la realidad aparece reforzada al final de la composición: “Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que entre tú y mi sueño, que entre mi sueño y este anochecer verde y morado de primavera”. En este fragmento, además, aparece de nuevo el tema de la realidad invisible, tema recurrente en Juan Ramón Jiménez. A partir de la unión entre opuestos complementarios “la ilusión” con “la verdad”, un “tú” con “mi sueño” y el “verde” con el “morado”, se establece la relación entre el mundo de los sueños, lo que está más allá de lo visible, con la realidad aparente, lo superficial. Por tanto, a partir de esta unión, la realidad se equipara al nivel del arte, del sueño, de la ilusión, de la verdad (Blasco ed. 2005: 305).

Respecto a la aparición de los medios de transporte en la sección VI “Recuerdos de América del Este”, cabe destacar que son los recuerdos del viaje los que se registran y, aunque este elemento urbano esté presente, la importancia no es tan determinante como en la parte III, ya que sólo aparece en dos textos. La sección VI está escrita a partir del recuerdo del viaje por América y, por tanto, se establece la diferencia respecto a cuando la escritura lo es del día a día. Las composiciones que aparecen en esta parte VI de la obra son: “Sección” (CCXXVII) y “Tranvía” (CCXXIX). En la composición “Sección” (CCXXVII):

De pronto, el tren empieza a seccionar casas. Sí, no es una calle, es que el tren corta una manzana... A derecha e izquierda, en las viviendas sin fachada – como en aquellas secciones de un barco o una fábrica que tanto me intrigaban de niño–, el peluquero, la modista, el florista, el impresor, el sombrerero, el sastre, el carpintero, trabajan, cada uno en su piso, tras su cristal sin puerta, bajo sus lucecitas de colores. (Predmore ed. 2017: 290)

El espacio que aparece está seccionado por la velocidad del tren. Este atraviesa, recorre y cruza las calles: “empieza a seccionar casas”, “corta una manzana”. La descripción que se da del tren recorriendo la ciudad provoca que esta sea asemejada y se compare en la composición con una maqueta de juguete: “–como en aquellas secciones de un barco o una fábrica que tanto me intrigaban de niño–. Una maqueta en la que los seres que la habitan son marionetas, como se observa al final del fragmento del texto citado. Para ello se utiliza la enumeración, no a partir de nombres de personas, sino a partir de sus oficios: “el peluquero, la modista, el florista”. Personajes que son observados en un piso bajo unas “lucecitas de colores” que remiten a las luces del teatro. Estas imágenes deshumanizan tanto la ciudad como a los que viven en ella (Blasco ed. 2005: 336), rasgo que le sirve al autor para ironizar y criticar la ciudad de Nueva York. Estas imágenes aluden a los ciudadanos y a las profesiones que estos desempeñan en la ciudad, ya que la urbe es la que impone estos tipos de oficios.

En la composición titulada “Tranvía” (CCXXIX) se remite a partir de metonimias y otras construcciones mediante imágenes a las personas que viajan en el tranvía: “Gafas. Pantorrillas de fieltro alto, arrugado y fangoso. (Van al baile y son ellas solas la pareja.)”, “Borrachos sin gracia” o “Amarillos, cobrizos y negros con saqué blanco...” Estas son construcciones creadas a partir de la acumulación irracional de elementos (Albornoz 1973: 54). Esta es una prosa caracterizada por el impresionismo descriptivo, aunque visionario, ya que las imágenes que en él aparecen son creadas a partir de sintagmas nominales yuxtapuestos que dan simplemente una impresión de los pasajeros que allí se encuentran.

En este texto, también se utiliza la reiteración de palabras, como por ejemplo “gafas” –“Gafas. ¡Cuidado! ¡Que me pisa usted los ojos! Mirada, digo, gafada sin vida. Gafas, gafas, gafas”–, para transmitir la sorpresa y el extrañamiento (Albornoz 1973: 54). Y elementos que designan a los personajes que aparecen como por ejemplo “la goma de mascar”, “la sonrisa inexpresiva”, “los dientes postizos” o el mismo color de su piel: “amarillos, cobrizo y negros”. En el caso de “la goma de mascar” es un elemento llamativo característico de esta modernidad y propio de la ciudad. “La sonrisa

inexpresiva” muestra como los personajes que viven en la ciudad están vacíos, aparecen deshumanizados. “Los dientes postizos” y la variedad en el color de la piel –amarillos, cobrizo y negros– presentan una visión de los ciudadanos mucho más variada y novedosa ante los ojos de un ciudadano español de inicios del siglo XX. También cabe señalar la estructura de la composición. En esta se finge escribir lo que se observa y, por eso, en algunos casos parece corregirse: “Mirada, digo, gafada” o “es decir, negro, es decir, pardo”. Con ello se refuerza la ilusión de la escritura diarística. Lo que se provoca creando este juego a partir de la escritura momentánea es acercarse al género diarístico que caracteriza esta obra.

A partir del análisis de estas dos composiciones, se intuye el denominador común de la parte VI del *Diario*. Este es la visión crítica, la cual se lleva a cabo mediante la ironía, lo visionario, lo deshumanizado y el extrañamiento. Este rasgo característico de la sección VI de la obra se señalará en otros elementos urbanos que se analizarán a continuación.

2.2.2. Los barrios urbanos.

“Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven – chinos, irlandeses, judíos, negros–, juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio, y ese sueño tomara vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor.”

“Casa terrible de hierros, mármoles, cristales, galerías policromas y osos blancos por docenas, dragones espantosos y retortas iluminadas –¡oh fuentes!–, ruinas de Pompeya y restos de terremoto de Mesina, anclas y malaquitas, loros disecados y armaduras, columpios de bronce y cuadros de opio, divanes turcos y pianolas; dulce Long Island?”

Los barrios son un espacio urbano importante en el *Diario* ya que son utilizados para llevar a cabo la crítica histórico-social. Estos aparecen en dos textos. El primer texto es “Pesadilla de olores” (LXXXVIII), que se encuentra en la sección III, y el segundo es “¡Dulce *Long Island*...!” (CCXXXI), que se localiza en la sección VI. Estas dos composiciones se refieren a dos realidades totalmente diferentes caracterizadas por espacios muy distintos marcados por realidades sociales opuestas como se presenta en los dos fragmentos citados al inicio de este epígrafe. Pero ambos espacios conviven en Nueva York reflejando la mixtificación y la variedad cultural existente.

El texto de la sección III, “Pesadilla de olores” (LXXXVIII), se ubica en el centro de Nueva York. Ya desde el título, “Pesadilla de olores”, se presentan los malos olores

que se describen a lo largo de la composición. Estos son molestos y desagradables como se observa en la valoración inicial: “¡No! ¡No era el mar!... Pero ¡qué angustia!” La sensación que esto provoca en el yo poético es similar a la que le produce el mar en textos como “Despedida sin adiós” (CLVI), comentado en el epígrafe de los medios de transporte, en donde el mar se caracteriza por estar sucio igual que en este caso los barrios. Seguidamente y como forma de huir de esta percepción negativa de los olores que desprende la ciudad se alude a todo lo contrario: “¡Agua, flores, flores, aire –¿de dónde?–, Colonia!” Estos son términos naturales que tienen connotaciones positivas. Esta percepción funciona a modo de sueño en medio de esta “Pesadilla de olores”. A continuación y a partir de las dos siguientes exclamaciones –“¡Qué sueño envenenado y difícil! ¡Qué ahogo imposible y sin fin!”–, se vuelve a la sensación desagradable inicial. Estas exclamaciones están construidas a partir de adjetivos como “envenenado”, “difícil”, “imposible” y locuciones adjetivas –“sin fin”– para así describir y extremar esa sensación.

En el siguiente párrafo se describen los olores que marcan la miseria colectiva de grupos minoritarios en Nueva York (Predmore 1966: 145). Se refleja la pobreza en general de la zona céntrica de Nueva York a partir de oraciones distributivas que sirven para mostrar diferentes olores y por tanto distintos barrios: “...Unas veces es olor a gallinero –“¡oh angustiosa comida de nido del Barrio chino!”–; otras, a literatura judía –“¡oh actriz suicida!”–; otras, a “grasa de todas las latitudes...” En conjunto, estos olores se oponen a lo primaveral y agradable –“flores”– que se ha planteado al inicio de la composición. Estos tres olores –“olor a gallinero”, a “literatura judía” y a “grasa de todas las latitudes”– son tratados a partir de la metaforización designando así el “olor a gallinero” en donde viven los chinos, la “literatura judía” en donde viven los judíos y la “grasa de todas las latitudes” en donde se reúnen todos los inmigrantes –“chinos, irlandeses, judíos, negros”–. Esta designación a partir de lo sensorial, del olor, es una forma de definir los espacios sórdidos en donde se localizan estos colectivos sociales. Estos olores son propios de los barrios bajos y del centro de Nueva York, ya que es donde se establecen los inmigrantes. En especial se alude al “Barrio chino”, que es un famoso barrio étnico en el sur de Manhattan (Predmore ed. 2017: 175, n. 57). Se remite a la mala comida del “Barrio chino” y a la representación teatral en un teatro judío –“actriz suicida”– mediante exclamaciones. Estas dos referencias son reales ya que Zenobia en su diario lo señala (Predmore ed. 2017: 175, n. 58). Para describir el centro de la ciudad, Juan Ramón compara los malos olores con las malas condiciones de vida:

Es como si en un trust de malos olores, todos estos pobres que aquí viven – chinos, irlandeses, judíos, negros– juntasen en su sueño miserable sus pesadillas de hambre, harapo y desprecio, y ese sueño tomara vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor. (Predmore ed. 2017: 175)

A partir de esta comparación Jiménez utiliza la palabra “pobres” para referirse a las clases sociales con menos poder adquisitivo que en este caso son los inmigrantes. Esto se acentúa con la valoración entrañada en “sueño miserable” y con la enumeración de las pesadillas, de horrores de estos grupos sociales: “hambre, harapo y desprecio” que denuncian las malas condiciones en las que viven, las condiciones que son efecto de la explotación. La hipérbole –“ese sueño tomara vida y fuera verdugo de esta ciudad mejor”– también hace hincapié en esta misma idea. Por tanto, se critica la marginalidad migracional en Nueva York, lo que esa marginalidad conlleva y las causas histórico-sociales de su existencia. Este tema se intensifica a partir de la siguiente imagen:

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 de la una de la noche!– tiene comprado el sueño ¿buscador? de la policía. (Predmore ed. 2017: 175)

Esta imagen denuncia la injusticia social que padecen las clases sociales pertenecientes a los movimientos migratorios. Sugiere una visión negativa desde el principio: “un gran envenenador”. Aunque no se sepa qué personaje es, la capacidad de sugestión de esa imagen se impone como única fuerza que rige el orden social de la explotación y el destino de los explotados. El otro personaje que aparece es colectivo; son los “miserables” que simplemente por pertenecer a este grupo social se convierten en víctima de la policía. Un ejemplo de pobreza se da a partir de la imagen de la “cola del pan”. Esta la hacen las personas pobres a altas horas de la noche para conseguir comida.

Se concluye el texto con una exclamación: “¡Y ya pueden sonar, ligeros de ropa, los timbres de alarma de la desvelada primavera!”, mostrando así como la pesadilla descrita de los malos olores está, no sólo asociada a clases sociales bajas, sino también a la noche y al invierno ya que se apela al fin de esta pesadilla con el despertar del día y de la primavera.

La composición titulada “¡Dulce *Long Island*...!”(CCXXXI) se localizada en la sección VI y es un texto crítico como el anterior, aunque en este caso la crítica aparece más enfatizada por dos motivos. En primer lugar porque el tipo de clase social que aparece, la alta burguesía, es criticada moralmente de forma más firme por Jiménez. Y

en segundo lugar porque los espacios urbanos de la sección VI aparecen siempre filtrados a partir del recuerdo y estos son recuerdos desagradables que tiene el poeta sobre América del Este (Sánchez Barbudo 1981: 54). Estos son tratados a partir del humor y la ironía para llevar a cabo la crítica (Predmore 1966: 154). A partir del título “¡Dulce *Long Island*...!” se conoce la localización del texto. Este se ubica en efecto en Long Island, que es una isla en una zona urbana de gran densidad, alejada del centro, en las afueras, en donde se encuentran barrios residenciales, centros de recreo y mansiones de ricos de mal gusto (Predmore ed. 2017: 293, n. 252). El adjetivo inicial para referirse a esta isla –“dulce”– funciona a modo de crítica muy irónica, como se observará a medida que se lleve a cabo el análisis, ya que se opone lo natural, descrito en el primer párrafo, a lo artificial, expuesto en el segundo párrafo. Este texto se inicia con una descripción espacial de Long Island:

¡Dulce Long Island, ondulada y suave, con tus cerezos en flor, tus senderos poéticos, tu brisa unánime, tus pájaros infinito más que la simiente de la adormidera; con tus valles al mar, tus enredaderas del bosque, tus bibliotequitas aldeanas bajo los árboles, y tus muertos entre tus vivos; con tus carreteras finas como la planta de los pies, con tus muchachas lectoras y jardineras; dulce isla alfombrada de flox blancos, malvas, rosas...(Predmore ed. 2017: 293)

Esta descripción se lleva a cabo a partir de una enumeración de elementos naturales que caracterizan este espacio. Esta yuxtaposición de imágenes sirve para presentar la realidad natural que define Long Island. Este ambiente transmite tranquilidad, armonía y bienestar, ya que está asociado a elementos naturales en tiempo de primavera: “tus cerezos en flor”. Algunos de los elementos naturales que cabe destacar para ejemplificar este sentimiento de tranquilidad es “tu brisa unánime”. La brisa es común a todos los elementos naturales pero no a los elementos que se describen referidos a la casa. Otro elemento que caracteriza este espacio son las bibliotecas: “tus bibliotequitas aldeanas bajo los árboles”, que mediante el uso del diminutivo “-itas” presenta el sentimiento de afecto hacia este espacio, y las carreteras: “con tus carreteras finas como la planta de los pies”, que a partir de la comparación de las carreteras con la planta de los pies se expone la planicie en la que se ubica este paisaje y la calma que de ello se desprende.

A continuación y como forma de contraste ante esta belleza natural se hace referencia a Long Island desde otra perspectiva, desde el punto de vista de lo material, de lo fabricado por el hombre como es la casa que se observa de Mr. T-i:

Casa terrible de hierros, mármoles, cristales, galerías policromas y osos blancos por docenas, dragones espantosos y retortas iluminadas –¡oh fuentes! –, ruinas de Pompeya y restos de terremoto de Mesina, anclas y malaquitas, loros disecados y armaduras, columpios de bronce y cuadros de opio, divanes turcos y pianolas; dulce Long Island? (Predmore ed. 2017: 293-294)

Este tipo de escenario recuerda, según Blasco (2005: 294), la mansión de Manderley. Esta es una mansión ficticia que aparece en la novela *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier que luego fue llevada al cine en el 1941 por Alfred Hitchcock. Esta es una mansión extravagante, que se parece a una maqueta, está aislada, rodeada de naturaleza (Aguayo 1991: 279-281). La casa de Mr. T-i es una casa de pastiche, de ostentación (Blasco ed. 2005: 337), que refleja el mal gusto de los ricos burgueses que viven en Long Island (Predmore 1966: 154). La descripción que se lleva a cabo parte de la acumulación de imágenes que, en lugar de transmitir el mismo sentimiento de tranquilidad, tal como sucedía anteriormente, sirve ahora para realizar la crítica. Esto se observa desde los primeros elementos que aparecen referidos a la casa: “casa terrible de hierros, mármoles, cristales, galerías policromas”, los cuales provocan abigarramiento y extrañamiento.

Otros elementos que insisten en esta misma idea son los elementos decorativos que rodean la casa. La acumulación de este tipo de elementos de forma inconexa es la que agudiza la crítica ya que se exagera todo lo que la adorna. Los elementos decorativos que aparecen, por ejemplo, son esculturas de osos, dragones, de retortas, fuentes y ruinas, entre otros. Para acentuar esta suntuosidad extravagante llega a mencionarse el tipo de ruinas –“de Pompeya”– y los restos –“terremoto de Mesina”– hasta yuxtaponer elementos que funcionan a modo de apariencia y alarde como son “anclas y malaquitas”, “loros disecados y armaduras”, “columpios de bronce”, “cuadros de opio”, “divanes turcos y pianolas”. Por tanto, se critica la ostentación y el mal gusto burgués. Esta idea se acentúa con una interrogación retórica: “¿dulce Long Island?” Teniendo en cuenta el título, el adjetivo “dulce” es la cuarta vez consecutiva que aparece referido a Long Island. Como se ha mencionado, pues, este es un uso irónico, y más a partir de la interrogación, para mostrar cómo esta isla es todo lo contrario a “dulce”, es un espacio desagradable aunque esté rodeado de elementos naturales. En el último párrafo de la composición se enfatiza aún más la crítica:

...No sé el nombre de la opereta cosmopolita y omniseular, que en este invernadero del cerebro paralítico, en mausoleo del gusto, en esta tumba de los sentidos, van a echar al mar por el muelle indio, ¡oh pobre viejo barco quemado,

que tienes que ver desde tu prisión de bambalinas el libre mar azul, que tienes que sentirte artificial también, en lo natural, y más triste que yo, que ahora mismo voy a tomar el tren que vuela... ¡dulce Long Island! (Predmore ed. 2017: 294)

Se hace referencia de nuevo a la casa de Mr. T-i en sentido figurado. La “opereta cosmopolita” alude al uso irónico de opereta, remite a lo falso, a lo ridículo de la casa. Esta también aparece metaforizada con una tumba –“mausoleo del gusto”, “esta tumba”– y con una prisión –“prisión de bambalinas”–. Y “cerebro paralítico” es utilizado para llevar a cabo la crítica no sólo de la casa, sino también del dueño de la casa, ya que es quien la ha mandado construir. Por tanto se critica el mal gusto de la decoración del burgués y al burgués adinerado que representa Mr. T-i. Ante esta imagen negativa, el sujeto poético decide partir en tren, pero en un tren que “vuela”. Esto se debe a que esta es una composición de la sección VI, no escrita en América del Este, sino desde el recuerdo, una vez ya en España. En estas composiciones el poeta viajero muestra su desagrado hacia este tipo de espacios.

Los dos barrios analizados en estos dos textos –por un lado, el centro de la ciudad y los barrios que aglutinan la población migracional, y, por otro, las afueras, Long Island– muestran la diversidad social que existe en Nueva York: gente de clase baja, marginal, inmigrantes, y la alta burguesía. La gente de clase baja que vive en el centro de la ciudad no está sometida a crítica, pero sí las razones históricas y sociales que generan esos colectivos y las condiciones en las que viven. En el caso de la alta burguesía, sí que se da la crítica. Esta es moral ya que se denuncia su forma extravagante de estar en sociedad condicionada por su poder adquisitivo. Este tipo de crítica hacia la alta burguesía también se señalará en el epígrafe siguiente, el de los tipos urbanos, en concreto en los textos pertenecientes a la sección VI del *Diario*.

2.2.3. Los tipos urbanos.

“...He cogido de la fumadora un cigarrillo y, encendiéndolo, lo he echado en un rincón, sobre la alfombra, a ver si el fuego se levanta y deja, en vez de este Club de escoria, un alto hueco fresco y hondo, con estrellas claras, en el cielo limpio de la noche de abril.”

Los tipos urbanos que aparecen en el *Diario* se utilizan para mostrar ciertos reflejos de la realidad social e histórica de América del Este. El reflejo de esta realidad es la primera vez y la última que se muestra en la obra poética de Juan Ramón. En el *Diario* se dan tres textos en la sección III en donde los tipos urbanos adquieren

protagonismo: “El prusianito” (LXXXIII), el texto LXXXVI que no tiene título y “La negra y la rosa” (LXXXIX), texto al que ya nos hemos referido. Estas composiciones tienen una anécdota narrativa mínima a partir de la que se lleva a cabo la crítica. En el caso de “El prusianito” se convierte la guerra en crítica sobre el negocio de niños y en el texto LXXXVI se critica el personaje de la sufragista, personaje llamativo como lo es el pastor protestante. Este personaje aparece en la composición titulada “Banquete” (CCXXI). En este texto se presenta una reunión de pastores protestantes acompañados por sus mujeres en la que una de ellas termina ganando el protagonismo. La única composición que no tiene un contenido crítico es “La negra y la rosa” (LXXXIX). A diferencia de la sección III, en la sección VI se encuentran cinco composiciones en donde los tipos urbanos que adquieren protagonismo pertenecen a la alta sociedad burguesa: escritores, mecenas, artistas y mujeres mayores y bien acomodadas. Estos textos son: “Las viejas coquetas” (CCXXXV), “Colony Club” (CCXXVI), “Ex Mrs. Watts” (CCXXVIII), “Author’s Club” (CCXXX) y “Cosmopolitan Club” (CCXXXIV). Todas estas composiciones tienen en común que los tipos urbanos que pertenecen a la alta sociedad burguesa y, en concreto, a la femenina están sometidas a una ácida crítica. Esta se lleva a cabo mediante descripciones físicas de los tipos urbanos y de los escenarios en donde estos se ubican.

En “El prusianito” (LXXXIII) se presentan diferentes tipos urbanos. Según el título, “El prusianito”, el primer tipo urbano al que se alude es a un niño de Prusia. Y el segundo al que hace referencia es a las mujeres que comerciaban con niños. Estas lo hacían durante la primera gran guerra europea y tuvieron una gran importancia dentro del mercado estadounidense (Blasco 2005: 294). Esta es una composición que se ubica en Nueva York y se sostiene sobre una anécdota narrativa como se ha dicho antes. Se inicia con un breve diálogo: “–Es prusianito / –¿Por cuánto lo ha comprado usted? (Los hay de diez, de doce y de quince dólares.)”. En él se plantea el precio que se paga por estos niños. A continuación, se describe la imagen de la mujer que ha comprado el niño. Esta descripción, aunque el tema de las adopciones de niños de guerra sea amargo, es irónica. Esto se observa en las imágenes animalizadoras y cosificadoras que sirven para mostrar la cruel realidad social. Un ejemplo de ello es la imagen con la que se inicia la descripción:

En los redondos hombros desnudos de la madre nueva, que parece una vaca rosa con su choto, el niño, con el sol de la vida en los ojos que han tenido, sin verlo, el sol de la muerte –el verdadero, no el de Balzac–, me mira agudamente y me tiende los brazos blancos como la leche. (Predmore ed. 2017: 173)

La imagen de la mujer que ha comprado el niño se construye a partir de la animalización: “vaca rosa” y “con su choto”. El término “rosa” referido a “vaca” muestra el carácter irreal y acentúa la animalización. El niño aparece definido por la luz que se desprende de su mirada –“el sol de la vida en los ojos”–. Esta es una metáfora que aparece modificada a continuación: “sol de la muerte –el verdadero, no el de Balzac–”. Esta aclaración alude a una muerte verdadera, no a la muerte que aparece en la obra *Le Colonel Chabert* (1832) de Balzac, en la que el protagonista vuelve a Francia, después de una ausencia de diez años y de dársele por muerto, como héroe de las guerras napoleónicas entre Francia y Rusia (Predmore ed. 2017: 172, n. 55). Esta falsa muerte, este trasfondo de guerra en esta alusión a Balzac, aparece en la composición de Jiménez al tratar el tema de la compraventa de niños durante la Primera Guerra Mundial (Predmore ed. 2017: 172-173, n. 55). Este niño también está caracterizado por el color de piel –“brazos blancos como la leche”–. A partir de la comparación se realza su blancura para marcar su origen prusiano. Y, además, se presenta cosificado. Esta cosificación no es crítica sino que se utiliza para manifestar el sentimiento de tristeza y lástima hacia este tipo urbano: “soldadito de juguete, me lo traigo desde el trasplantado jardín de su inocencia a mi corazón”. Se muestra así “el prusianito” como un ser inanimado con el que se puede jugar y al que se le puede mover de sitio, “transplantado jardín de su inocencia”, hasta “mi corazón”. En este caso “jardín de su inocencia” remite a Prusia en donde ha vivido su infancia y “mi corazón” alude a la experiencia, a la asunción de esa inocencia por parte del sujeto poético. Esta idea se enfatiza al final del primer párrafo en donde el prusianito se compara con “un ángel sin patria baja”, con alguien que ha sido arrebatado de su país y que se establece en otro. La misma idea aparece reiterada en la antítesis final en donde el prusianito saluda al sujeto poético en una lengua que ya no es la materna, sino una nueva lengua impuesta por el mercadeo: “me saluda en su inglés con una camisa aún de alemán”.

Un elemento que también cabe señalar en este texto y que acentúa la crítica es el de los anuncios publicitarios. Una vez finalizado el día, cuando empieza la noche se observan “los anuncios de luces de colores”. Estos anuncios presentan el tema de la guerra –“hablan de guerra”– mostrándola como algo no real, inexistente, ficcional, como un mero anuncio, algo lejano y totalmente apartado de esta sociedad a la que se hace referencia en la composición. En relación a ello y al final del texto aparece una noticia de prensa. El yo poético se despide del niño, del prusianito, y recuerda una

noticia de prensa en donde aparece de nuevo el tema de la compraventa de los niños: “tres niños belgas, comprados por señoras de Boston”. Las mujeres a las que se alude son mujeres que pertenecen a la clase social alta de Boston, en este caso, las cuales pagan por adoptar niños. El hecho de que esta noticia aparezca en prensa tiene una connotación irónica muy crítica que se acentúa al describir cómo llegaron estos tres niños: “les habían llegado con las manos cortadas”, es decir, mercancía defectuosa debido al horror de la guerra que la prensa parece eludir.

Una figura que no aparece sometida a crítica en esta composición es la madre verdadera del prusiano:

Por la ventanilla de la madre pobre y romántica, en donde unos tulipanes, aun con su amarillo del día se casan con libros de poetas que ya tienen, dentro, el oro suave de la lámpara, el sol, en una rica parodia de ideales, muere sobre los tejados de New York, camino por Asia, de Europa. (Predmore 2017: 173)

La imagen de esta mujer es totalmente diferente a las descritas anteriormente. El yo poético evoca a la madre la cual ha quedado en su lugar de origen. Y también se alude a la guerra la cual ha terminado con “una rica parodia de ideales”. Lo urbano, en este texto, aparece como escenario para mostrar los tipos urbanos como estas mujeres de clase social alta a las que se somete a crítica al tiempo que se denuncian las atrocidades de la historia, la guerra y sus consecuencias, en este caso, la de la compraventa de niños.

La siguiente composición aparece sin título y es la LXXXIII. Esta se ubica en el metro de Nueva York: “En Subway”, y alude al movimiento sufragista americano que tanta importancia tuvo a finales del siglo XIX y principios del XX. La figura femenina y protagonista que se presenta en este texto es la sufragista, una mujer que reivindica el derecho al voto femenino y la igualdad de derechos entre sexos. Esta es objeto de un retrato caricaturesco ya desde el principio del texto: “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”. Se señalan rasgos de su vestimenta, se destaca la fealdad de la que presume y lo que lleva por sombrero que es un postre marchito, lánguido, en mal estado. Y se mencionan rasgos psicológicos en donde se acentúa el carácter beligerante de esta figura al ofrecerle su asiento a un hombre mayor, no por respeto, sino “con dignidad imperativa” para dar cumplimiento a los principios que tiene. Como el “viejecito” no acepta “ella le coge por el brazo. Él se indigna, en una actitud de quita golpes. Ella lo sienta, sin hablar, de una vez” y este termina cumpliendo las normas que la feminista le impone a la fuerza (D’Ors 1987:

290). El personaje del “viejecito” aparece definido físicamente como “un ancianito rojo”. El adjetivo “rojo” remite al color de piel. También se habla de la actitud que tiene el hombre ante la feminista: “hablando sin voz, agitando furioso las manos altas, con una chispa de sangre última en sus claros y débiles ojos azules”. Se muestra así en desacuerdo ante las órdenes dadas por la feminista. Este texto también se construye sobre una leve anécdota narrativa y el tratamiento muestra cierto humor crítico al presentar a una mujer que busca la igualdad pero que paradójicamente impone y obliga al viejo a sentarse cuando este no quiere.

“La negra y la rosa” (LXXXIX) es un texto que presenta uno de los tipos urbanos característicos de Nueva York, una mujer negra de clase marginal que va de camino a su casa, en metro, después de una jornada laboral. Esta composición ya ha sido comentada y analizada en el epígrafe de los medios de transporte, pero aquí también tiene su interés ya que es el único texto de los que se van a analizar en que el tipo urbano que lo protagoniza no aparece sometido a crítica. Esto es una excepción ya que este personaje no es utilizado para denunciar la realidad social americana sino para reflejar la trascendencia de la belleza. En esta composición, a diferencia de lo que sucede con la descripción de la sufragista, cabe señalar la belleza de la imagen al describir la vestimenta humilde de la protagonista: “las medias rosas caladas, la blusa verde y transparente, el sombrero de paja de oro con amapolas moradas”.

Los textos de la sección VI se caracterizan por no estar escritos en América sino desde el recuerdo, una vez el poeta viajero ya está de vuelta en España (Sánchez Barbudo 1981: 54). En estas se realiza una valoración moral del viaje criticando escritores, mecenas, artistas y, en especial, a las mujeres mayores de la alta burguesía. En esta parte se recuerda con desprecio esta sociedad a partir de los escenarios característicos en que se congrega: los clubs. Se presentan en estos textos clubs de poetas, clubs de artistas y clubs de ocio. La sociedad que los frecuenta aparece tratada a partir de una dura crítica moral. Los protagonistas de estos textos son hipócritas y pretensiosos que Jiménez tachará, además, de ignorantes, falsos o gente de mal gusto (Predmore ed. 1975: 155). En los textos de esta sección VI para llevar a cabo la crítica se utilizan tanto descripciones del espacio como de los tipos urbanos y en algunas se combinan las dos, y se usan recursos como la animalización y la cosificación, las comparaciones, las metáforas y las hipérbolas. En estas composiciones también se emplea la ironía y el humor (Predmore ed. 1966: 154). Todos los textos de esta parte, igual que los de la sección III, están escritos en primera persona para mostrar al poeta

viajero como personaje que presencia la escena ahora vista desde el recuerdo. La prosa de estas composiciones es original, barroca y muy expresionista ya que las imágenes que se utilizan están íntimamente relacionadas con la crítica. Esta se usa para llevar a cabo esta deformación esperpéntica y goyesca que se observa más adelante en “caricaturas líricas” de *Españoles de tres mundos* (Sánchez Barbudo 1981: 54).

Los clubs a los que se alude en las composiciones son diferentes como por ejemplo en “Colony Club” (CCXXVI), que se refiere a un centro cultural que se ubica en un edificio de Park Avenue (Predmore ed. 2017: 289, n. 245); en el “Cosmopolitan Club” (CCXXXIV) y en el “Ex Mrs. Watts” (CCXXVIII) se remite a un club social, de ocio, y en el “Author’s Club” (CCXXX) se alude a un club de poetas. Estos son lugares en los que estuvieron Zenobia y Juan Ramón, según el diario de Zenobia (Predmore ed. 2017: 289, n. 245 y 292, n. 251). En estos almorzaron y cenaron muchas veces durante su viaje a Nueva York (Predmore ed. 2017: 296, n. 257). Cabe señalar que aparte de los clubs se alude a calles, barrios o distritos en donde aparecen también estos mismos tipos urbanos. Esto se observa en el texto “Las viejas coquetas” (CCXXXV) en donde se hace referencia a la sexta Avenida. Esta es una de las calles largas y elegantes de la ciudad que pasa por el centro de Manhattan (Predmore ed. 2017: 297, n. 259). También se remite a Grammercy Park que es un barrio elegante en la parte este (East Side) de Manhattan (Predmore ed. 2017: 297, n. 260). Y a Brooklyn, uno de los cinco distritos en que se divide Nueva York. Concretamente en la parte oeste de Long Island, separado de Manhattan por el East River. Aunque es una zona industrial y portuaria también tiene barrios antiguos y hermosos (Predmore ed. 2017: 297, n. 261). La referencia a estos espacios ubica ya desde el inicio la composición.

Las descripciones del espacio son irónicas. Estas aparecen en algunos textos de los que se han señalado como por ejemplo “Colony Club” y “Author’s Club” en donde se describen cómo son los clubs sociales. En “Colony Club” (CCXXVI) esta descripción aparece desde el principio:

Se encoje uno sin querer. Pero... ¿aquí vamos a tomar el café, con tantos loros? ¡Que se viene el techo abajo, por Dios!...

Una lorería de todos los colores posibles e imposibles, pesadilla de una señora nostálgica de un trópico malo, vuela por el falso verde metal de un jardín, que queriendo ser aéreo, se enreda, como plomo, por la inteligencia. Equivalencia en dólares: 1.000.000. (Predmore ed. 2017: 289)

Al inicio se observa la valoración que hace el sujeto poético del espacio planteándose con estupor si este es el lugar en el que van a tomar café. Este tiene una

decoración muy particular ya que simula el trópico. Este espacio, junto a las personas que están en él, se presenta animalizado: como una “lorería” (Blasco ed. 2005: 336). Jiménez ridiculiza la decoración no sólo a partir de la animalización, sino también al asemejarlo y compararlo con el trópico: “a costa del Trópico, del Polo y del Ecuador!”, el cual no tiene nada de verdad –“falso verde metal de un jardín”–. Este ha sido creado por una decoradora caracterizada por su mal gusto: “trópico malo”. Esta decoradora se ha gastado en decorarlo 1.000.000 dólares: “Entonces el corazón se achica pensando en los otros techos que la artista pintará con ese millón que le ha robado al sueño”. En este caso se observa cómo se critica que se anteponga lo material a lo intelectual. En esta composición también aparecen otros personajes como las mujeres de la aristocracia y un crítico de arte. Las mujeres de la aristocracia están animalizadas –“loros”– y el crítico de arte al que se alude –“Mr. B-n”– también: “es más verdad que los del techo, y vuela, ¡viene hacia mí!”

En “Author’s Club” encontramos otra descripción del espacio:

Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como éste, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo Madrileño, a pesar de estar en un piso 15, casi a la altura del Parnaso. (Predmore ed. 2017: 292-293)

Para criticar este espacio no se usa la animalización como en “Colony Club”, sino que se compara el club americano con el Ateneo madrileño (Blasco ed. 2005:337). Además, se refiere a este club de forma despectiva: “tugurio”. Al final de la composición se vuelve a hacer hincapié en ello:

...He cogido de la fumadora un cigarrillo y, encendiéndolo, lo he echado en un rincón, sobre la alfombra, a ver si el fuego se levanta y deja, en vez de este Club de escoria, un alto hueco fresco y hondo, con estrellas claras, en el cielo limpio de la noche de abril. (Predmore ed. 2017: 293)

Este es el fragmento que inicia el epígrafe y en el que se observa como este espacio es definido como un “Club de escoria” que es necesario incendiar para así crear algo puro y verdadero. El sujeto poético quiere que este espacio cambie y se convierta en un auténtico lugar para los poetas. Todos los rasgos asociados a este ambiente son negativos ya que se critica el mundo literario (Blasco ed. 2005: 337). La crítica social y moral en este texto se dirige a los poetas malos los cuales aparecen como personaje colectivo. Estos se mencionan en el segundo párrafo como “señores de décima clase” que no aprecian la poesía (Palau de Nemes 1974: 605). Estos poetas malos se comparan con grandes poetas como Poe, Walth Withman, Stevenson y Mark Twain, autores admirados por Jiménez (Predmore ed. 2017: 27), porque también tienen el pelo largo,

son “melenudos”. Por tanto, la relación entre estos es simplemente física y superficial. Además, estos malos poetas son los que se ríen de los buenos poetas que están vivos como “Robinson, de Frost, de Masters, de Vachel Lindsay, de Amy Lowell”, pero no de los muertos como “Poe, de Emily Dickinson y de Withman”.

Otra descripción que cabe mencionar es la de los “pisos suaves” en los barrios elegantes que aparecen en el texto de “Las viejas coquetas”. En estos pisos viven mujeres mayores de clase social alta:

viven aquí, en la sexta Avenida, su vida apartada, o en Grammercy Park, o en Brooklyn, discretamente, en pisos suaves a la moda del momento, que les arregla Miss Elsie de Wolfe o Miss Swift, de gracia, un poco recargados por ellas con ciertos recuerdos de época salvados de saqueos, de naufragios, de quemas, de abandonos. (Predmore ed. 2017: 296-297)

En estos barrios los pisos no desentonan porque están hechos según el gusto burgués de ese momento. En estos pisos destacan ornamentos antiguos que aparecen enumerados al final del fragmento señalado. Esta secuencia final es importante ya que otorga cierta ternura que apunta a la soledad. Estas señoras viven rodeadas de recuerdos, de objetos que rememoran todo lo perdido. Para enfatizar este tipo de decoración, se alude a dos mujeres decoradoras de este espacio: “Miss Elsie de Wolfe” y “Miss Swift”. Los personajes que aparecen en este texto son mujeres de la clase alta ya que Jiménez satiriza la vida de esta burguesía. Utiliza esta sociedad elegante neoyorkina para caricaturizarla (D’Ors 1987: 291) y así llevar a cabo la crítica. Las mujeres que aparecen en “Las viejas coquetas” sufren esta caricaturización. Estas aparecen deformadas, son como marionetas. La descripción física que se hace a través de la secuencia de adjetivos es muy dura ya que se muestra la decadencia de sus cuerpos, la vejez:

están todas, con dientes de oro, afeitadas, arrugadas, pecosas, pañosas, cegatas, depilado el vello perdurable [...], descotadas hasta la última costilla o la más pristina grasa, llenos hombros y espaldas milenarios de islas rojas y blancas, como un mapa de los polos. (Predmore ed. 2017: 297).

Pero a pesar de esta vejez que las caracteriza, estas son coquetas: “las últimas que se retiran, pues conservadas en champagnes infinitos sus arrugadas arrugas empolvadas, son las preferidas de las sillas de desvelo”. La vestimenta aparece también en la composición como una forma de disimular la edad, pero a la vez es usada a partir de la animalización para criticar el mal gusto de estas mujeres: “se prenden en cualquier sitio flores de calabaza, malaquitas de a kilo, plumas de avestruz, de águila, de cuervo o

de pavo real...” Por tanto, estas son mujeres de apariencias que intentan disfrazar su edad y sus cuerpos con vestidos elegantes: “¡Qué terciopelos con espinas y qué cenizas con seda!”. Estas “cenizas” remiten a la imagen de la muerte y estas “espinas” aluden a los huesos que se adivinan debajo de esos trajes, a la poca carne de estas mujeres debido a su vejez. Tanto el maquillaje como la vestimenta son elementos artificiales que aparecen caracterizando a estas mujeres, viejas coquetas, para intentar ocultar su edad sin que puedan disimular el paso del tiempo. Referido a este mismo tema, se alude a mujeres bellas y famosas de la antigüedad como son las náyades, Cleopatra y Ofelia:

Visten su ancianidad, de náyade, con hierbas verdes en la calva, de Ofelia coronada, de Cleopatra, con la nariz de Pascal de lo que sea preciso o impreciso, con todas las cosas posibles e imposibles. (Predmore ed. 2017: 298)

Los rasgos físicos de las mujeres que aparecen en “Las viejas coquetas” se asemejan a la de estos personajes clásicos. Esto acentúa el expresionismo de las imágenes barrocas. Estas mujeres aparecen parodiadas a partir del aspecto negativo de cada personaje clásico. De la náyade se señalan las hojas de la calva, de Ofelia la corona y de Cleopatra la nariz. Con la misma finalidad supeditada a la parodia hay que señalar otro tema relacionado con estos personajes que marca su decadencia, ya no sólo física – “ya en ruinas entre los restos de sus dientes”–, sino moral. A pesar de su avanzada edad estas intentan seducir a quien sea –“sonríen a todos”, “coquetean con el chauffeur, con el portero o con el negro del ascensor”–, pero no lo conseguirán según la valoración del sujeto poético: “¡Pero cualquiera va, a través de los siglos, con esta nieve a sus sepulcros!” En esta exclamación hay que destacar las metáforas que se refieren al paso de los años. La primera metáfora es “a través de los siglos” que alude al paso del tiempo, la segunda es la “nieve” que remite al color blanco del cabello en la vejez y la última es la referencia a los “sepulcros”, a la muerte. Íntimamente relacionado con el paso del tiempo hay que mencionar el siguiente fragmento:

No se acuerdan, a tales horas, del Paraíso, ni de Babilonia, ni de Lesbos, ni de Alejandría, ni de Roma, ni de Italia, ni de Escocia, ni de París, que, por otra parte, ¡están tan lejos para volver de madrugada!; y se quedan con cualquier poeta cubista, robinsoniano o bíblico, quien las diga un mal verso libérrimo o en peor verso redondo inglés –endecasílabo de Poe–, un epitafio galante, que les hace olvidar sus idiomas patrios, ya en ruinas entre los restos de sus dientes (Predmore ed. 2017: 298).

Se utiliza la enumeración inicial que alude a los espacios clásicos para mostrar como estas mujeres viejas ya no se acuerdan de su pasado, de cuando eran jóvenes. Estas están trasnochando –“¡están tan lejos para volver de madrugada!”– y al volver a

su casa estarán los objetos que prueban su soledad. Debido a la imposibilidad de retroceder en el tiempo, a su vejez, se vuelve a reiterar la idea de que se conforman con cualquier hombre como ya se ha señalado en el otro fragmento. Pero en este caso no es con cualquier hombre, sino con un “poeta”. A partir de aquí se refleja de nuevo un ambiente artístico que aparece sometido a crítica: “cubista, robinsoniano o bíblico, quien las diga un mal verso libérrimo o en peor verso redondo inglés –endecasílabo de Poe–, un epitafio galante”.

Estas “viejas coquetas” a las que se alude en este texto recuerdan a los “Caprichos” de Goya ya que son cuerpos huesudos, sin vida, fríos, grotescos, de avanzada edad por su vanidad y mal gusto (Predmore 1966: 157) y también, y de forma más marcada, remiten al expresionismo de los cuadros de James Ensor.



En “Cosmopolitan Club” se alude a un club de ocio donde la clase social que aparece reflejada también es la de las mujeres burguesas de clase alta como en el texto anterior. Estas son viejas, ricas, pintadas y coquetas que van a parecer despreciables al yo poético (Palau de Nemes 1974: 605). Esto se observa ya al principio de la composición:

¡Horrible vejez la del snobismo! –Sí, es la misma, esté usted segura, Miss S–t; la misma. La misma, con su cara de ceniza, sus grandes gafas redondas, su disfraz blanco de viuda y su gran adormidera roja en el vientre, hinchado por el concentrarse de la carne que presiente el gusano último...– (Predmore ed. 2017: 296).

Se presenta a Miss S–t como una mujer mayor y como la representante de la extravagancia y el esnobismo que determina esta composición. La descripción que se realiza de ella es caricaturesca hasta llegar a ser escatológica como se observa al final del fragmento citado (Blasco ed. 2005: 338). También se menciona a “estas señoras”,

mujeres de la alta burguesía, las cuales aparecen comparadas con “las tres Gracias” clásicas, pero en este caso las “pintadas por Holbein”, no las de Rubens. Estos son personajes propios de las danzas de la muerte que reflejan esa “horrible vejez” una vez ya está próxima la muerte –“la carne que presiente el gusano último”–. Esta idea de la muerte se lleva a cabo mediante la descomposición del cuerpo, a partir de imágenes sórdidas.



Por tanto, estas mujeres aparecen cosificadas a partir de su reflejo en el arte (Blasco ed. 2005: 338). Otro de los casos en los que aparecen cosificadas se ve a continuación:

fuman en una actitud de abandono a un ideal que cabe entre sus ojillos y sus gafas, y un humo que hace blandas rosquillas azules, le vela sus capotas, cada una de las cuales es un complicado postre malo, con todos los colores de la primavera, del verano, del otoño y del invierno, mezclados en un pasarse de excarnestolendas.

No sé de dónde salen, como no sé dónde se mueren los pájaros. Son tantos como ellos... y algunas lechuzas más. (Predmore 2017: 296)

Cabe destacar la hipérbole que se lleva a cabo al final del fragmento al aludir a su tocado que termina siendo extraño. Además, de nuevo en este fragmento, estas mujeres aparecen animalizadas al referirse a los “pájaros” y las “lechuzas”.

“Ex Mrs. Watts” (CCXXVIII) es una composición que como se afirma al principio del texto se ubica en el Cosmopolitan Club: “La he visto en el Cosmopolitan”.

La protagonista de este texto es Damen Ellen Alicia, la ex mujer de George F. Watts. Esta es la primera mujer del pintor con la que estuvo muy poco tiempo. Damen tenía 18 años y era actriz, actuaba en obras de Shakespeare (Predmore 2017: 291, n. 249). La figura de la mujer en esta composición no está sometida a un tipo de crítica tan dura como la de los anteriores textos. En esta se utiliza un tono más compasivo a la hora de caracterizar a esta figura (Blasco ed. 2005: 336). Esto se observa desde la primera valoración que hace el sujeto poético: “me ha llenado de compasión, de alegría y de tristeza, todo junto”. En el primer párrafo se describe de nuevo la vejez a partir de esta figura femenina: “Apenas puede tenerse en pie y anda, con su bastoncito, como con ruedas. Watts es ya rosas, bajo tierra. Ella, sobre la tierra, es aún gusano.” Debido a que es mayor y que le cuesta estar de pie, se ayuda de un “bastoncito”, elemento al que se remite a partir del diminutivo “-ito” para mostrar el sentimiento de afecto hacia este personaje. Opuesta a esta imagen hay que destacar la metáfora final en la que esta mujer es metaforizada con un gusano ya que esta figura femenina está próxima a la muerte. En cambio, la metáfora referida a Watts es totalmente distinta: “Watts es ya rosas, bajo la tierra”. La imagen de la rosa tiene connotaciones positivas, representa la belleza y la eternidad. Referido a este personaje femenino también hay que decir que a esta no se la menciona con su nombre sino que se alude a ella mediante una figura alegórica: Eva.

En conclusión, las composiciones que se refieren a los tipos urbanos de la sección III del *Diario* no son iguales a las de la sección VI. Es verdad que en ambas se lleva a cabo la crítica y la denuncia de la realidad social e histórica americana, pero ya desde el principio estas secciones se diferencian en que la sección III está escrita en América y la sección VI desde el recuerdo, una vez el poeta ya está en España. Esto provoca que los tipos urbanos y la crítica hacia ellos sean distintos, ya que los tipos urbanos que pertenecen a la sección VI son revividos a partir del recuerdo y están sometidos a una valoración moral del viaje que no tienen los textos de la sección III. En la sección III se critican las consecuencias que lleva consigo la guerra, la compraventa de niños, y la radicalidad de algunas representantes del movimiento sufragista, y en la sección VI se critica la alta sociedad burguesa, sobre todo a las mujeres mayores. Tal como se ha visto en el análisis de los textos, la crítica social y moral es el principal objetivo de estas composiciones ya que Jiménez denuncia los vicios, las malas costumbres y lo que ocultan las apariencias de estas clases sociales, en concreto de la alta burguesía. Ello se consigue al utilizar recursos retóricos como la ironía, el humor, la cosificación, la

animalización, la originalidad del barroquismo expresionista de las imágenes, la hipérbole, etc. dispuestos a este fin.

2.2.4. Otros elementos urbanísticos.

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

“Una iglesia pequeña e indigna, de esta piedra verdosa, blanducha, viscosa y desagradable como jabón malo, que por aquí tanto usan; y sucia y desconchada, y como tirada a la basura, descompuesto ¡más todavía! Con roturas y estallidos, el desconcierto de colores crudos de las vidrieras de loros y de lagartos celestiales.”

Además de los elementos urbanísticos señalados en las secciones III y VI del *Diario de un poeta recién casado*, también cabe mencionar otros elementos característicos de América del Este que aparecen en estas mismas partes de la obra, aunque de forma aislada generalmente. Estos son el rascacielos Woolworth Building, el obelisco de George Washington, las casas coloniales de distintos lugares, la Quinta Avenida de Nueva York, las iglesias de América, los anuncios luminosos o las escaleras de incendios. En la sección III del *Diario* los textos que aparecen aluden al rascacielos mencionado en “«New Sky»” (LXXIV); a las casas coloniales en “La casa colonial” (LXXVIII); a las iglesias en el texto LXIII e “Iglesias” (LXXX); a las escaleras de incendios en “Fuego” (XCI), a los anuncios luminosos en “La luna” (CXI) y a la Quinta Avenida de noche en “Alta noche” (CXVIII). Y en la sección VI las composiciones que se presentan hacen referencia; al obelisco citado en “Washington desde su obelisco” (CCXXXVI); a las iglesias de nuevo en el texto CCXXXVIII y en “Un imitador de Billy Sunday” (CCXL), y a las casas coloniales en “Cristales morados y muselinas blancas” (CCXLIII).

Algunos elementos urbanísticos sólo aparecen mencionados, como el rascacielos Woolworth en “«New Sky»” (LXXIV). Según la acotación, el protagonista se encuentra en Nueva York, en concreto, “en lo alto de Woolworth”. El Woolworth Building es un edificio de oficinas en la calle Broadway, enfrente del Ayuntamiento de Manhattan. Este es uno de los edificios más altos del mundo hasta que en el 1929 se construye el Chrysler Building (Predmore ed. 2017: 166, n. 45). Desde este rascacielos el viajero contempla de forma nueva el cielo como se advierte desde el título. Sucede algo similar

en “Washington desde su obelisco” (CCXXXVI). Se contempla el obelisco, el Monumento a George Washington (Predmore ed. 2017: 298, n. 263). En cualquier caso la mera mención de estos elementos contribuye a la configuración del espacio urbano en el *Diario*: Nueva York en el primer texto; Washington, en el segundo.

Las otras composiciones que se analizan en este epígrafe señalan una valoración por parte del protagonista poético que se deriva del tratamiento que reciben estos otros elementos urbanísticos. Se da un tratamiento de transcendencia en pos de la belleza al referirse a las casas coloniales –“La casa colonial” (LXXVIII) y “Cristales morados y muselinas blancas” (CCXLIII)–; un tratamiento humorístico al aludir a las escaleras de incendios –“Fuego” (XCI)– y a los anuncios luminosos –“La luna” (CXI)–, y un tratamiento crítico, exceptuando el texto LXIII, al mencionar las iglesias –“Iglesias” (LXXX), CCXXXVIII y “Un imitador de Billy Sunday” (CCXL)–. En lo que se refiere al texto que remite a la Quinta Avenida de Nueva York es una composición singular que no recibe ninguno de estos tratamientos, ya que esta se centra en el extrañamiento que produce el texto a partir del itinerario que lleva a cabo el protagonista por la ciudad en mitad de la noche. En relación a las valoraciones de signo contrario que el poeta-viajero realiza de estos elementos, hay que señalar las dos citas que abren el epígrafe pertenecientes a “La casa colonial” y al texto CCXXXVIII, intitulado, en que se describe una iglesia. Así, ya desde el principio, se presenta la disimilitud que existe entre los elementos urbanísticos admirados o no por el protagonista poético.

Uno de los elementos urbanísticos característicos de América del Este y que llaman la atención del viajero son las casas coloniales. Se trata de las casas construidas siguiendo las características arquitectónicas propias de los colonizadores españoles y portugueses que llegaron a América en el siglo XVI. “La casa colonial” (LXXVIII) es una composición que pertenece a la sección III del *Diario* y aparece ubicada según la datación en Nueva York. A lo largo del texto se describe detalladamente una casa colonial que suscita la admiración del sujeto poético, pues parece erigirse como algo insólito en medio de la gran ciudad:

Blanca y amarilla como una margarita, de humilde madera y toda cerrada, ¡con qué paz recoge la vieja casa, en sus antiguas ventanas de empolvados y grandes cristales malvas, la suave puesta verde y rosa del sol primaveral, que enriquece un momento de luz y de colores su oscuro interior vacío con la imagen de la ribera! (Predmore ed. 2017: 168)

Para describir la casa se utilizan adjetivos referidos a ella –“blanca y amarilla”, “humilde”, “vieja”– o elementos de esta como por ejemplo: “antiguas ventanas”,

“empolvados y grandes cristales malvas”. De esta no sólo destaca la minuciosidad en la descripción, sino también la sencillez de las imágenes referidas a la casa. Una de las cosas que más llama la atención del viajero en esta composición es la convivencia de las casas coloniales con los rascacielos:

Se ha quedado sola en Riverside Drive, pequeña y sola, como un viejecito limpio entre las enormes casas pretenciosas y feas en que la han encerrado. Parece una camisilla que se ha quedado chica a la ciudad. Nadie la quiere. En su puerta dice: *To let*. (Predmore ed. 2017: 168)

La casa colonial resulta tan anacrónica como insólita en medio del paisaje moderno de Nueva York en el que aparecen ya los primeros rascacielos (Blasco ed. 2005: 292) y en ello radica su belleza. Los rascacielos aparecen aquí tratados negativamente. Esto se observa en la calificación de “enormes casas pretenciosas y feas”. En cambio, en lo que se refiere a la casa colonial que se presenta es una casa “pequeña y sola” que ya está cerrada y que se anuncia para alquilar. Esta no parece ser deseada por nadie para ser habitada. Pero el poeta-viajero la elogia a partir de los elementos naturales que la definen y es capaz de apreciar su hermosura solitaria. En lo que se refiere a los elementos naturales que caracterizan la casa colonial, cabe señalar que se utilizan como forma de contraposición frente a los elementos artificiales que definen la ciudad: lo natural, representado aún por esa casa que desde el inicio se compara con una “margarita”, se muestra asediado por el progreso de la gran ciudad. La casa se identifica con tres elementos que sirven para conferirle su singularidad en medio del tráfico urbano que la rodea: “viejecito limpio”, “una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad” y una imagen que remite a la colina que aparece al final del texto: “un perro fiel” (Blasco ed. 2005: 292). En el caso de la segunda imagen –“una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad”–, cabe señalar el uso del diminutivo “-illa” y el adjetivo “chica” que acentúan el tamaño de la casa, lo natural, frente a la enormidad de la ciudad, lo artificial. En el último párrafo del texto hay que mencionar otro aspecto característico de esta composición. Este es la superposición de la imagen de la casa creada por el poeta que sirve para reflejar la realidad invisible (Blasco ed. 2005: 292). La forma de acceder a esta realidad invisible, a esta belleza, es a partir de la primavera que se observa en la casa colonial:

Pero de su soledad sepulcral emana tal fuerza de vida que, en una superposición de líneas y colores, el campo suyo antiguo despinta, aleja y borra, en fin, las terribles moles de hierro y piedra que la ahogan; y hace en torno suyo una dulce, lejana y solitaria colonia, verde por una más anticipada primavera

agreste, echada blandamente a su lado, como un perro fiel, frente al río. (Predmore ed. 2017: 169)

Por tanto, lo que más llama la atención de esta casa es la belleza de lo singular que trasciende y que va más allá de lo aparente y la soledad en la que se encuentra esta casa colonial anacrónica en medio de la ciudad.

La segunda composición que alude a las casas coloniales aparece en la sección VI y es el último texto del *Diario*. Al pertenecer a la sección VI está no tiene ni ubicación ni fecha, ya que es un recuerdo. “Cristales morados y muselinas blancas” (CCXLIII) es un texto en el que ya desde el título se hace referencia implícita a las casas coloniales. No se alude directamente a ese elemento urbanístico, sino que se remite a ellas al mencionar un tipo de cristal típico de estas construcciones: los “cristales morados”. Estos no eran morados, sino que con el paso del tiempo tomaron ese color. Un elemento decorativo que también aparece en el título es el de las “muselinas blancas”. Este junto a los cristales morados muestran el cromatismo que caracteriza estas casas.

Este texto se inicia exclamando esto mismo: “¡Cristales morados!... Son como una ejecutoria de hidalguía”. Los cristales de estas casas, como se menciona en la misma composición, han sido observados en diversos lugares de América del Este: “Hay muchos en Boston y algunos en Nueva York, por el barrio viejo de Washington Square”. En lo que se refiere a los cristales morados que se observan en Boston, estos son bellos y están muy cuidados a pesar del paso del tiempo como se afirma al final del primer párrafo: “En la Ciudad-Eje especialmente, estos cristales bellos perduran y se cuidan con un altivo celo egoísta”. Por tanto, estos cristales, que representan por extensión las casas coloniales, son una de las grandezas de la ciudad según la valoración en el recuerdo del poeta-viajero.

Los cristales de las casas son del periodo de las colonias como se asegura al principio del segundo párrafo: “Son de la época colonial”. A continuación, se explica por qué estos han ido cambiando de color: “En su fabricación se emplearon sustancias que, con el sol de los años, han ido tornándolos del color de la amatista, del pensamiento, de la violeta”. Al final del texto se reitera esta misma idea –“Con ellos sí está mi corazón [...], América, como una violeta, una amatista o un pensamiento, envuelto en la nieve de las muselinas”– como forma de mostrar que el pensamiento poético es la única forma de defenderse del paso del tiempo. Seguidamente se sigue con la descripción de estos cristales de forma minuciosa: “Parece que por ello se viese, entre

las dulces muselinas blancas de sus mismas casas en paz, el alma fina y noble de aquellos días de plata y oro verdaderos, sin sonido material”. En este fragmento se evoca lo que transmiten estas casas: “paz”. La descripción también aparece en el párrafo siguiente:

Como las flores y las piedras que antes dije, los hay que tienen casi imperceptible el tono, y hay que hacer habilidades para vérselo; otros, lo dan vagamente, cuando los pasa el sol, las tardes de ocaso puro, en las muselinas blancas, sus hermanas; otros, en fin, son ya morados del tono, podridos [...] de nobleza. (Predmore ed. 2017: 305)

A partir de esta descripción de los cristales y de las muselinas se afirma que lo que se está relacionado con los cristales morados permanece en el corazón del yo poético: “Con ellos sí está mi corazón”. Por tanto, no sólo se transmite paz, sino también permanencia y nostalgia que el pensamiento poético acentúa mostrando que esta es la única forma de arraigo, de perdurar en el tiempo.

En lo que se refiere a esta composición cabe decir que este es el único texto del *Diario*, junto al título *–Diario de poeta y mar–*, que Juan Ramón modifica para la edición publicada el 1948 en Buenos Aires (Predmore ed. 2017: 305, n. 281). Esto es algo que llama la atención ya que en general todas las obras de Juan Ramón Jiménez están sometidas a una revisión constante por el autor. En esta composición en los dos últimos párrafos se observan los cambios que ha padecido el texto, aunque el más relevante es el “Aunque...” que se añade al final de la composición. Este “Aunque...” es añadido, tal como afirmó Juan Ramón (Gullón 1982: 84-90), por las dudas que con el tiempo le genera el puritanismo americano, tanto por la conciencia poética –la lectura de los poetas “falsos” de Nueva Inglaterra como Henr Wadsworth, James Russell Lowell, Thomas Bailay Aldrich entre otros, los cuales obviaron la realidad que se imponía y seguían escribiendo sobre temas y moldes ingleses (Predmore ed. 2017: 68)–, como por la conciencia histórica al conocer el papel que tiene América en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra Civil española. Por lo demás, no es casualidad que el último recuerdo del *Diario*, el último texto de la obra sea este. Esto le da un valor relevante, ya que el último recuerdo al que se alude es un recuerdo de esas casa coloniales que reciben un tratamiento de admiración por parte del poeta-viajero, pero con el paso del tiempo también de cuestionamiento en su significado.

Estas dos composiciones referidas a las casas coloniales pertenecen a dos secciones diferentes del *Diario* pero por ello no cambia el tratamiento recibido. En estas

la descripción es sencilla y minuciosa, se muestra el desgaste sufrido por el paso del tiempo. Y a pesar de ello se destaca su belleza en medio de la gran ciudad. También, se señala como estas casas son un elemento integrado y que llama la atención en la ciudad, en medio de los rascacielos y de otros edificios propios de la modernidad. Esto se observa en el primer texto al mostrar como la casa colonial es una forma de acceder a la belleza, a la realidad invisible, y en el segundo texto se presenta el pensamiento poético como forma de salvarse del paso del tiempo.

Otro elemento urbanístico que se analiza en este epígrafe y que aparece en el *Diario* son las escaleras de incendios. Este, como es sabido, es uno de los elementos más característicos de las grandes ciudades americanas y también uno de los que más sorprende a Juan Ramón a juzgar por el tratamiento humorístico que le otorga. La composición en la que aparecen las escaleras de incendios es la titulada “Fuego” (XCI). Este texto se ubica según la datación en Nueva York el 9 de abril. La atención recae desde el principio en la ciudad de Nueva York que parece que ha sido creada para salvarse del fuego como se menciona al inicio del texto: “Pero, ¿es, mi querido amigo, que han hecho ustedes New York expresamente para salvarla del fuego?” Y la forma de salvarla del fuego es a partir de las escaleras de incendios. En el segundo párrafo la imagen de la ciudad “enjaulada” por las escaleras de incendios muestra cómo están situadas las escaleras en los edificios: “Está enjaulada la ciudad en las escaleras de incendio, como un mueble viajero que fuese facturado en gran velocidad de aquí, al antro plutónico.” Esta alusión “al antro plutónico” remite al lugar de destino de las escaleras de incendios que es el infierno, el cual es un espacio también caracterizado por el fuego. A la vez, el yo poético menciona el deseo de que todo se queme y así poder volver a renacer y crear algo nuevo, ya que el fuego es lo único capaz de purificar la ciudad: “El fuego es lo único que hace, por la ley, parar estas calles que andan” pero, también, es lo que amenaza lo natural, la primavera y la belleza (Blasco ed. 2005: 296).

Finalmente en el tercer párrafo, íntimamente relacionada con el fuego, aparece la primavera. Esta está personificada mostrando su existencia en la ciudad:

La primavera asalta las escaleras de hierro, sin pensar que la pisaran todos los días huyendo en cueros, y que los cristales rotos a hachazos herirán, cada noche, su carne tierna. (Predmore 2017:177)

La primavera se presenta como alguien que está intentado escapar del fuego. De aquí que aparezca desnuda ya que el incendio la encuentra desprevenida. Además y debido al momento del incendio, la primavera va a ser herida por elementos como “los

cristales rotos”, que es lo que pasa cuando hay un incendio. A continuación el sujeto poético afirma que quiere que la primavera entre en su casa:

¡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 con su *Fire Escape*! Yo quiero tener en mi casa la primavera, sin posibilidad de salida. ¡Prefiero quemarme vivo, os lo aseguro! (Predmore 2017:177)

La voz poética ordena que le quiten todos estos elementos relacionados con el fuego de su edificio –“la escalera”, “la lanza”, “el hacha”, “la cuerda” y “la luz del anuncio del *Fire escape*”–, para que así la primavera pueda entrar. Finalmente acaba exclamando que si no consigue que esta primavera entre, prefiere quemarse: “Yo quiero tener en mi casa la primavera, sin posibilidad de salida. ¡Prefiero quemarme vivo, os lo aseguro!” Por tanto, la primavera es la forma de acceder a la realidad invisible: “incendio total de la imaginación”. A la primavera y a todo lo que esta conlleva consigo se oponen los elementos de la ciudad, en este caso las escaleras de incendios que dificultan al sujeto poético el acceso a la belleza, a lo eterno, a la realidad invisible. La imagen que se plantea en esta composición es imaginaria, no es real ya que el incendio en el que la primavera tiene que salvarse es figurado. Esto muestra como este texto recibe un tratamiento humorístico como la composición que se analiza a continuación.

Los anuncios luminosos son otro elemento característico de la ciudad de Nueva York que aparece en el *Diario*. El texto más representativo a este respecto es “La luna” (CXI). Esta composición, como se observa en el título, alude a uno de los motivos temáticos recurrentes de la tradición poética en general y en Juan Ramón Jiménez en particular como es la luna. La actividad contemplativa de observar la luna, propia de los románticos y de los modernistas, parece ser en este texto una acción imposible de llevar a cabo. El interés de la civilización, como aparece de manera crítica y humorística, en la composición, se proyecta hacia lo moderno, en concreto, hacia la publicidad, la producción masiva de productos y la venta de ellos, según del Prado Biezma (2009) y D’Ors (1987: 288). Por tanto, en la modernidad la publicidad parece sustituir la realidad natural, lo telúrico, que ha sido cantado por tanto tiempo por los poetas. La luna se diluye; no se encuentra entre una irrealidad, una falsedad iluminada no obstante por las luces que muestran los anuncios publicitarios.

La composición, según la datación, se ubica en Nueva York, en concreto en Broadway, el 23 de abril, por tanto, en primavera. Esta se localiza en el atardecer como se afirma desde el principio del texto –“La tarde”–. Esta composición se divide en dos

partes. La primera parte es descriptiva ya que se describe Nueva York, en concreto Broadway. Y la segunda parte es la de reflexión. En esta, a partir del diálogo interior, el yo poético se cuestiona lo descrito anteriormente.

En la primera parte se describen los anuncios publicitarios como “anuncios luminosos” que se identifican con “constelaciones nuevas” por la modernidad, ya que la gran cantidad de anuncios que brillan recuerdan a las estrellas: “Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo”. Los anuncios que aparecen son:

El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. 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, de aguas malvas y naranjas, por cuyo chorro pasan, como en una culebra, prominencias y valles ondulantes de sol y luto, eslabones de oro y hierro (que trenza un chorro de luz y otro de sombra...). El Libro, que ilumina y apaga las imbecilidades sucesivas de su dueño. El Navío que, a cada instante, al encenderse, parte cabeceando, hacia su misma cárcel, para encallar al instante en la sombra... (Predmore ed. 2017: 188)

Estos se presentan en mayúscula no por marcar el inicio de la oración, sino porque remiten a las marcas de los luminosos. Un rasgo característico de la descripción de estos anuncios es la abundancia de adjetivos: “mareantes”, “eléctrica”, “malvas”, y oraciones adjetivas paralelísticas: “que despide, en muda detonación”, “que baila sola y loca” etc. En lo que se refiere a las acciones de los anuncios que se llevan a cabo en la composición aparecen subordinadas a las descripciones: “La Fuente, de aguas malvas y naranjas, por cuyo chorro pasan, como una culebra, prominencias y valles ondulantes [...]”.

Otro aspecto característico de esta descripción es la yuxtaposición con ausencia de formas verbales para así crear una acumulación de sintagmas con una visión superpuesta, de *collage* (Tejada, 2008: 561): “Broadway. La tarde. Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas; El Cerdo, que baila, [...]”. Esta yuxtaposición sucede también al describir los anuncios publicitarios. Estas son descripciones que parecen espontáneas, impresiones voluntariamente inconexas acumuladas como un *collage* en el que se superponen imágenes de distintos anuncios que venden y simbolizan mercancías (D’Ors 1987: 289).

Estos anuncios luminosos están dificultando ver lo relevante, lo verdadero, lo natural como es la luna (Blasco ed. 1900). Por tanto, Nueva York se convierte en un escaparate en el que se observan distintas marcas publicitarias: El Cerdo, La Botella, La

Pantorrilla eléctrica, El Escocés, La Fuente, El Libro y El Navío. No se sabe a qué remiten ni cuáles son sus referentes. El único que tiene referente real es la luna. Por tanto, los anuncios sirven para crear la duda entre la realidad y la ilusión comercial. Los anuncios aparecen superponiéndose unos a otros, a modo de fotogramas, que pasan rápido. Pero ya no sólo son los anuncios los que se yuxtaponen, sino que también se yuxtaponen los sintagmas que se utilizan para describir los anuncios, así como las aposiciones que sirven de explicación y para relacionar los elementos clave de la descripción:

La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. 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. (Predmore ed. 2017: 188)

El lenguaje que el consumismo usa es un lenguaje aparentemente espontáneo que sirve para reflejar y tratar con humor el mundo americano. Este tipo de lenguaje junto a la técnica del *collage* y la yuxtaposición sirve para presentar la configuración del espacio en Nueva York.

La segunda parte de este texto, las dos últimas líneas, es donde se lleva a cabo el diálogo interior.

–¡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? (Predmore ed. 2017: 189)

Este diálogo es un monólogo interior: la voz que monologa afirma y refuta en el mismo discurso. Esto se observa gracias a los signos de puntuación propios del estilo directo como los guiones, los verbos en presente que expresan una declaración o una opinión –“¿A ver?”, “¿no la ves?”– o a los imperativos –“Deja”, “mírala”–. También se utilizan las exclamaciones –“¡La luna!”– e interrogaciones –“¿A ver?”–. Estos elementos provocan la combinación de distintos tonos. Para realzar la función emotiva se utilizan los marcadores de admiración, las interrogaciones y los periodos de puntos suspensivos que aparece en esta parte final: “¿no la ves...? “No...” A partir de la duda –“¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?”–, se suscita el tratamiento humorístico de la composición y se plantea la confrontación entre lo artificial –las luces de neón, el lenguaje publicitario–, frente a lo telúrico: la luna.

Los recursos retóricos que aparecen en este texto también enfatizan este tipo de tratamiento. Se puede observar el uso de repeticiones como el paralelismo. Por ejemplo

cuando se describen los anuncios luminosos: “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”. Otro recurso que llama la atención es el uso de palabras comunes utilizadas en contextos sorprendidos como por ejemplo: un “Cerdo” o un “Escocés” en un ámbito publicitario. A través de todos los elementos mencionados, y mediante el humor y la ironía, se denuncia el consumismo.

Las iglesias también tienen una presencia digna de mención en el *Diario*, no sólo porque sirven para criticar esos espacios destinados al culto, sino también porque la crítica se dirige además hacia la religión en general. Por tanto, el tratamiento que reciben es crítico. Para ello se lleva a cabo la descripción de estos espacios tanto físicamente como en lo que respecta a las actividades que se desarrollan en ellos. Y en algún caso, como se observará en “Un imitador de Billy Sunday”, el protagonismo lo adquiere un pastor anabaptista. La finalidad de todas las composiciones es crítica, aunque se puede observar como esta aparece aún más enfatizada en los textos de la sección VI. Las iglesias es el segundo elemento urbanístico al que se alude en singular en la segunda cita de la composición CCXXXVIII que abre el epígrafe.

El primer texto en que aparecen las iglesias, aunque tan sólo de forma tangencial, se encuentra en la sección III. Este es el texto LXIII que no tiene título. En él se remite a las iglesias a partir de la alusión a la “vidriera de la iglesia de Phillips Brooks”, la cual se ubica en Boston según la acotación del texto. Esa iglesia en concreto no adquiere el protagonismo, pero sus vidrieras sirven para contemplar una realidad que se transforma por el cambio de luz. Esto se observa cuando la sombra de un pájaro se refleja en las vidrieras y el vuelo de este se convierte en “vuelo de oro”:

La sombra fugaz del pájaro de esta mañana por colores calientes –color y sol– de la vidriera de la iglesia de Phillips Brooks, se ha trocado en vuelo de oro – como se trueca en sombra el sol que se mira mucho– por la sombra de mi alma. (Predmore ed. 2017: 156)

Esta transformación que sufre la sombra del pájaro es interiorizada en la sombra del alma del yo poético. El resultado es el que se formula en el arranque del texto: “Todo el día atravesado mi pecho por esta sola luz, puñal de la primavera –luz que era una sombra portadora de la vida–”. El hecho de que en este texto la mención a una iglesia concreta y a un elemento tan sólo –“la vidriera”– sea algo tangencial, pero que determina la transformación mencionada, explica que el tratamiento crítico desaparezca.

Otra composición de la sección III en la que aparecen las iglesias es “Iglesias” (LXXX). En esta sí aparecen como elemento urbanístico principal. La datación del texto ubica estas iglesias en Nueva York el 28 de marzo. A partir de la imagen de las iglesias que se presenta desde el inicio de la composición se lleva a cabo la crítica hacia distintos aspectos relacionados con este elemento urbanístico:

En la baraúnda de las calles enormes, las iglesias, teatrales, livianas, acechan echadas –la puerta abierta de par en par y encendidos los ojos–, como pequeños y mansos monstruos medievales caricaturizados mal por un arquitecto catalanista. El raudo mirar sorprende, desde el tumulto, vagos colores de entrañas tristes. (Predmore ed. 2017: 169)

En primer lugar se critica el mal gusto de la arquitectura de estos edificios. Esto se lleva a cabo a partir de la degradación. Estas iglesias al principio son comparadas con “monstruos medievales caricaturizados mal por un arquitecto catalanista” y terminan siendo “juguetes” al final del texto: “¿Cómo, siendo mayores que un juguete, entrar en él? Y son juguetes, las iglesias, de un gran escaparate”.

Seguidamente, en medio de la descripción de la iglesia, se intercalan algunas invitaciones de índole espiritual que acentúan aún más la crítica, centrándose en este caso en la crítica hacia la religión: “«*Hablamos de Cristo crucificado.*» «*Entra a descansar a un punto, olvidado del bullicio mundanal –como dicen los Jesuitas–. «Te abro esta puerta para que entres en la paz...»*”. Al final, se da también la crítica hacia el mercantilismo vinculado a la religión. Esto se observa al aludir a los anuncios publicitarios de las iglesias:

Así rezan, con cristales de colores encendidos de la noche, cual los demás anuncios, largos letreros en las frentes de sus complicadas arquitecturas, de colores, sectas y pretensiones diferentes. (Predmore ed. 2017: 170)

Los anuncios publicitarios se presentan en dos ocasiones dentro del texto. La primera es antes de las invitaciones de índole espiritual: “El raudo mirar sorprende, desde el tumulto, vagos colores de entrañas tristes”, en donde se comparan los colores que se desprenden de la iglesia con los luminosos, con los anuncios publicitarios. Y la segunda es la que se acaba de señalar. En ambos casos se equipara la iglesia con algo artificioso en que lo espiritual se anuncia como mercancía mediante los luminosos. Este mercantilismo aparece acentuado al referirse a las iglesias como a un escaparate: “Pero no es posible entrar. ¿Cómo, siendo mayores que un juguete, entrar en él? Y son

juguetes, las iglesias, de un gran escaparate.” La crítica también se agudiza al final, como se ha explicado, al comparar las iglesias con juguetes.

En la composición CCXXXVIII, intitulada, también se alude a las iglesias. Esta, aunque pertenezca a la sección VI del *Diario* y sea escrita por el poeta-viajero desde el recuerdo, tiene acotación, se ubica en Filadelfia. Este texto se inicia con la ubicación espacial y la descripción de una iglesia que se localiza en Broad Street, calle principal localizada en el centro de Filadelfia (Predmore ed. 2017: 299, n. 265). La descripción que se lleva a cabo a partir de las imágenes de todos sus elementos es negativa: su tamaño, su color y el estado en que se encuentra:

Una iglesia pequeña e indigna, de esta piedra verdosa, blanducha, viscosa y desagradable como jabón malo, que por aquí tanto usan; y sucia y desconchada, y como tirada a la basura, descompuesto ¡más todavía! Con roturas y estallidos, el desconcierto de colores crudos de las vidrieras de loros y de lagartos celestiales. (Predmore ed. 2017: 299)

Otro elemento que contribuye a que la descripción de la iglesia sea negativa es el uso de adjetivos valorativos como por ejemplo “indigna”, “blanducha”, “viscosa” o “desagradable”. Un aspecto en que se hace hincapié en esta descripción negativa es el uso de la comparación. La primera comparación que aparece alude al color verde, desgastado y jabonoso de la piedra de la iglesia –“como jabón malo, que por aquí tanto usan”– y la segunda hace referencia al mal estado de esta que se identifica con la basura: “como tirada a la basura, descompuesto ¡más todavía!” También hay que señalar la imagen última en la que se alude a las vidrieras rotas de esta iglesia, ya que en estas hay dibujados loros y lagartos celestiales. Esta imagen en la que aparecen loros y lagartos, a los que se les asigna la sorpresiva cualidad de “celestiales”, sirve para ridiculizar el aspecto físico de este edificio y así acentuar la crítica. Al terminar la descripción física de la iglesia se señala un cartel que está colgado en la puerta de la iglesia. Es necesario decir que este, igual que todos los elementos físicos destacados del edificio, está en mal estado: “torcido rechinante y descolgado”. Se introduce, a modo de *collage*, un cartel que comunica que este espacio se vende o alquila:

SE VENDE O ALQUILA

78 × 92 PIES

SAMUEL W. LEVIS

RAZÓN: EDIFICIO DE COMPRA Y VENTA DE FINCAS. (Predmore ed. 2017: 299)

De nuevo este espacio que debería estar destinado a lo espiritual se convierte en una mercancía muy deteriorada que además, con mucha ironía, se pretende vender o alquilar como si pudiera servir para algo. Este tratamiento crítico hacia las iglesias y hacia la religión se mantiene hasta el último texto en que una iglesia y su pastor se convierten en protagonistas: “Un imitador de Billy Sunday” (CCXL), composición que aparece en la sección VI.

“Un imitador de Billy Sunday” (CCXL) es una composición en la que aparece una iglesia pero, como se ha dicho, también se presenta una figura íntimamente relacionada con ese espacio: un pastor anabaptista, un predicador. En este caso, la iglesia se ubica según la acotación en Nueva York, en concreto en Washignton Square. Billy Sunday (1862-1935), al que se alude en el título, fue un jugador profesional de béisbol que se hizo pastor anabaptista en 1903. A partir de todos sus conocimientos aprendidos en el béisbol se convirtió en el evangelista más popular de su tiempo. En el primer párrafo del texto se presenta a ese imitador de Billy Sunday que va a adquirir el protagonismo: el Pastor A. Ray Petty de la Iglesia Anabaptista de Washington Square:

Billy Sunday, el terrible predicador, no se atreve a venir a esta «Ciudad de incrédulos». Pero tiene discípulos de una «fuerza» relativa. Así este Pastor A. Ray Petty, de la Iglesia Anabaptista de Washington Square. He aquí dos de sus anuncios (Predmore ed. 2017: 300).

El pastor que imita a Billy Sunday no sólo aparece en el primer párrafo al aludir a su nombre, sino que seguidamente se presentan dos disparatados anuncios firmados por él y de los que, por tanto, parece sentirse orgulloso. Esto muestra la parodia del texto. Estos anuncios son: el “Anuncio en C”, que es un anuncio publicitario en el que todos los mensajes religiosos empiezan por C: “CHRIST AND THE CROWD”, “CRIST AND THE COWARDS”, “CHRIST AND THE CROSS”, etc. El siguiente anuncio, “Anuncio en SPORTSMAN” titulado “BASEBALL SERMONS”, es un anuncio publicitario de los sermones imitando el lenguaje de los comentaristas de béisbol que refuerza el humor en el texto. Un ejemplo de ello es la alusión al bateador al utilizar “«EL PALA»”. Ambos tienen la estructura prototípica de un anuncio: título, tipografía diferente, alternancia de números y letras, y de mayúsculas y minúsculas, y distribución clara. Esto se observa por ejemplo en los dos anuncios mencionados:

Anuncio en C:

THE CRISES OF THE CRIST

Organ recital 7. 45 P. M.
Preaching 8 P. M.

SPECIAL SUNDAY EVENING SERVICES

A. RAY PETTY

APRIL 2D. CHRIST AND THE CROWD
9TH. CHRIST AND THE COWARDS [...]

Es decir:

CRISIS DEL CRISTO Recital de órgano a las 7. 45 de la tarde
Sermón a las 8 de la tarde.

FUNCIONES ESPECIALES EL DOMINGO POR LA NOCHE

A. RAY PETTY

ABRIL 2 CRISTO Y LA CATERVA
9 CRISTO Y EL COBARDE [...]
(Predmore ed. 2017: 300-301)

Anuncio en SPORTSMAN:

BASEBALL SERMONS
SUNDAY EVENING AT 8 P. M.

A. RAY PETTY, PASTOR

MAY 14 TH. THE PINCH HITTER
TOPICS MAY 21 ST. THE SACRIFICE HIT [...]

Es decir:

SERMONES DE BASEBALL
LOS DOMINGOS POR LA NOCHE, A LAS 8

A. RAY PETTY, PASTOR

MAYO 14 «EL PALA» EN APRIETO
TEMAS MAYO 21 GOLPE SACRIFICADO [...]
(Predmore ed. 2017: 301)

Tanto por los temas como por los títulos y la forma, en esta composición, al referirse a los anuncios en relación a lo espiritual, se sigue una estructura prototípica de anuncio publicitario que enfatiza la finalidad del texto, la crítica. En el último párrafo el sujeto poético sale al exterior de la iglesia y se describen todos los elementos que caracterizan la “noche de primavera” en la que se ubica la escena: “la plaza, verde; el cielo, un poco dorado”, “la luna, como un pájaro de luz”, “el aire, húmedo”. La belleza

de esa noche de primavera se opone al ambiente humano sórdido que se menciona a continuación: “en los bancos, gente sórdida, borrachos hablando con niños”. Al final de la composición se concluye con la descripción de la iglesia mediante una escena satírica protagonizada por el pastor “semiterrible”, un adjetivo que acentúa aún más la sátira:

La iglesia también está de par en par. Entran en ella los gritos de los niños y salen de ella los gritos del pastor semiterrible que, sin cuello, desgañita en su sermón –sudor y gestos– de frontón. (Predmore ed. 2017: 303)

Por tanto, con independencia de si las composiciones referidas a las iglesias aparecen en la sección III o en la VI, estas reciben un tratamiento crítico exceptuando el primer texto LXIII. Ello es debido, como se ha explicado, a que ese elemento urbanístico no es el tema principal de la composición.

El último elemento urbanístico que se analiza en este epígrafe y que aparece en el *Diario* es la Quinta Avenida de noche que se observa en “Alta noche” (CXVIII). Este es un texto que pertenece a la sección III y que tiene un tratamiento diferente a todos los analizados, ya que es una composición en la que se trata una visión casi alucinada del yo poético. Según la datación, se ubica en Nueva York el 27 de abril. En este texto la visión nocturna de la ciudad hace que aparezca vacía y deshumanizada (Blasco ed. 2005: 303). Esta se localiza en un escenario nocturno tanto por el título, “Alta noche”, como por lo desierto y deshabitado del espacio urbano con que se caracteriza Nueva York desde el inicio del texto:

New York solitario ¡sin un cuerpo!... Y voy despacio Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. (Predmore ed. 2017: 194)

Esta idea de oquedad se observa al mostrar la Quinta Avenida, un espacio tan concurrido de Nueva York, vacía, con los bancos y los escaparates cerrados. Esto se enfatiza a partir de la alusión a “este eco”, ya que sólo puede oírse un silencio total. La soledad del yo poético se acentúa al afirmar que este no ve nada a su alrededor: “son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada.” Este paseo solitario del protagonista por la ciudad de noche provoca una visión alucinada, una extrañeza en el yo poético, ya que no alcanza a entender que está ocurriendo. Y es en este momento de extrañeza, cuando el sujeto poético se encuentra con un personaje, con un negro que le

saluda. La aparición de este personaje enfatiza aún más la alucinación y el extrañamiento de la composición:

Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el resto, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío [...]. (Predmore ed. 2017: 194)

Este es un personaje misterioso que sorprende al yo poético en el trayecto que realiza por la ciudad, por la Quinta Avenida, durante la noche. Este aparece descrito a partir de una mirada misteriosa y enigmática: “con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él” y como un hombre mayor, cojo con una vestimenta peculiar: con un paletó y un sombrero. Llama mucho la atención no sólo por su ropa, sino porque es la única persona, como el sujeto poético, que pasea de noche por la ciudad vacía. Este escalofrío al que se alude remite a esa sensación de alivio que tiene el protagonista al ver como el negro sigue su camino. Esta imagen provoca intriga y expectación ya que no se sabe quién es este personaje ni cómo ni de dónde aparece.

Esta imagen se opone a la visión diurna de la ciudad que aparece definida a partir del ajetreo, ya que en este itinerario que realiza el sujeto poético no existe nada más que él observando la ciudad dormida –“Cierres de los bancos, los escaparates en transformación”– en la que sólo se encuentra con un habitante un tanto misterioso. Por tanto, el tratamiento de este texto es de extrañamiento, visionario y alucinado, ante semejante encuentro producido en el paseo solitario del sujeto poético por la Quinta Avenida de noche.

En definitiva, los elementos urbanísticos que aparecen en estos textos se dan a partir de la descripción. Estos elementos reciben un tratamiento u otro dependiendo de la valoración que hace el protagonista poético durante el viaje por América –sección III– o desde su recuerdo –sección VI–. El tratamiento de estos elementos urbanísticos no varía de una sección a otra, ya que si el tratamiento presentado en la sección III es de admiración, como el caso de las casas coloniales, o de crítica, en el caso de las iglesias, se mantiene igual en la sección VI.

Las casas coloniales reciben un tratamiento de admiración, pues se valora su belleza solitaria, su permanencia y la nostalgia por un esplendor perdido relacionada con el paso del tiempo para trascender y alcanzar la realidad invisible. El tratamiento humorístico concierne a las escaleras de incendios y los anuncios luminosos. Es

destacable que en ambos casos se remite en el título de las composiciones a dos elementos naturales –“Fuego” (XCI) y “La luna” (CXI)– en contraste con lo artificioso de la gran ciudad de la modernidad. En el caso de las escaleras de incendios se trata con humor la dificultad de que la primavera huya del fuego y en el caso de los luminosos se presenta, también mediante el humor, la oposición que existe entre el mundo artificial, comercial, de los anuncios luminosos frente a lo telúrico que impide el acceso a lo sustancial como es la luna. El elemento urbanístico que recibe un tratamiento crítico es el de las iglesias. La crítica se dirige tanto contra los edificios como contra la religión en general. El elemento que se diferencia de todos los anteriores debido a su tratamiento particular es la Quinta Avenida de noche. Esta se presenta a partir del extrañamiento y de la alucinación del sujeto poético en su inquietante paseo nocturno.

Los distintos tratamientos de admiración, de humor, de crítica o visionario determinan cómo se describen los elementos urbanísticos. Las casas coloniales están descritas mediante la sencillez de imágenes, la minuciosidad en la descripción, la belleza, lo natural y el cromatismo. Los luminosos y las escaleras de incendios se caracterizan por una descripción basada en la abundancia de adjetivos, en la yuxtaposición, en la acumulación y superposición de imágenes, en la personificación y la figuración y en lo imaginario. En cambio, las iglesias se representan mediante imágenes que aluden al mal gusto arquitectónico y a partir de mensajes espirituales de contenido disparatado. Se utiliza la cosificación, la ironía y la sátira. En el texto que alude a la Quinta Avenida se realiza una descripción de ella totalmente contraria a lo esperable. Se muestra un escenario vacío e inquietante. Los distintos tipos de tratamiento acentúan una vez más una de las ideas principales de este trabajo que es que muchos de los espacios urbanos que aparecen en el *Diario* atraen al poeta-viajero, independientemente si aluden a elementos observados durante el viaje –sección III– o desde el recuerdo –sección VI– y condicionan su valoración.

Conclusión.

El objeto de estudio de este trabajo ha sido la configuración del espacio urbano en el *Diario de un poeta recién casado* (1917). El espacio urbano es, en el *Diario* y en la trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez, una excepción. En referencia a este tema y para poder contextualizar el estudio, aunque de forma somera, se han tenido en cuenta cuestiones relativas a la escritura y la publicación, a la estructura y al género de la obra y a la ciudad de Nueva York como *topos* en Juan Ramón Jiménez y en otros poetas contemporáneos. El núcleo de este estudio lo constituye el análisis de los espacios urbanos del *Diario* y de sus elementos, que se concentran en las secciones III y VI. En ellas como libro de viajes que es el libro y como diario, el poeta-viajero va registrando el día a día de su periplo por distintas grandes ciudades de América del Este. Al frente, Nueva York.

Sabiendo que la bibliografía sobre Juan Ramón Jiménez y, en especial, sobre el *Diario* es abundantísima, se ha dado prioridad en este trabajo a una metodología basada en el análisis textual. Para llevar a cabo este análisis se han organizado los textos y los elementos urbanísticos en torno a dos grandes ejes que vienen dados por la valoración contradictoria de la gran ciudad del protagonista poético del *Diario*: “¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!” y “New York, el marimacho de las uñas sucias”. Estos ejes han sido los que han facilitado la distribución de los elementos de la configuración urbana según la percepción del viajero entre la fascinación y el rechazo. Los elementos urbanos de las grandes ciudades que atraen al poeta-viajero son Nueva York en primavera; los cementerios; los ríos; algunos espacios culturales como las librerías, el Museo Metropolitano, un estadio de deportes, el Lewishon del City College de Nueva York, en donde se acoge alguna representación artística; las casas de poetas como Withman y Poe y las casas coloniales. En cambio, los elementos urbanos por los que el protagonista del *Diario* parece sentir aversión son los medios de transporte, los barrios, los tipos urbanos, los clubs culturales o sociales y las iglesias.

A partir de esos elementos, se han estudiado las recurrencias a los temas que de ellos se derivan; la diversidad de los tratamientos de que son objeto dichos elementos, desde la gravedad a la crítica, pasando por el humor y la parodia; la indagación en los sentimientos que suscitan y, desde luego, asociado a todo ello, el riquísimo repertorio de recursos estilísticos del que hace gala Jiménez. Referido a ello, hay que señalar que en

algunas de las composiciones de las secciones III y VI del *Diario* sólo se da la contemplación del espacio urbano. Pero, en otras ocasiones y muy frecuentemente, la contemplación se utiliza para proceder a la reflexión sobre distintos temas que preocupan e interesan al poeta: la oposición entre lo natural y lo urbano, la realidad invisible, la belleza, el tema de la muerte y la existencia, el mito del eterno retorno, la permanencia, lo eterno o la conciencia de la temporalidad. Para la reflexión sobre estos temas se utilizan descripciones e imágenes sencillas y bellas en muchos de los casos, a pesar de que requieren del lector un esfuerzo conceptual importante. La contemplación de los elementos urbanos por parte del poeta-viajero también da como resultado una configuración poliédrica de la gran ciudad para la que se utilizan tratamientos muy diversos: humorístico, crítico, paródico o visionario.

Así, por ejemplo, el tratamiento humorístico se utiliza en dos textos que aluden a las escaleras de incendios y a los anuncios luminosos. En el caso de las escaleras de incendios, la anécdota viene dada por la figuración de un incendio en el que la protagonista –la primavera personificada– tiene que salvarse de esa gran jaula de escaleras de hierro en que se convierte Nueva York. Por su parte, en la composición dedicada a los anuncios publicitarios se plantea el enfrentamiento entre lo artificial y la ilusión comercial –las luces de neón, el lenguaje publicitario– y lo telúrico: la luna, una luna que ya ni siquiera se sabe si es la luna o el anuncio de la luna.

El tratamiento crítico se da en diversos textos de las dos secciones. En la sección en que esta parece más acentuada es en la última, en la sección VI, ya que es la parte en que la perspectiva temporal está más alejada de las vivencias del poeta-viajero. La crítica aparece enfocada de distinta forma, social o moral, dependiendo del elemento que se denuncia. Ejemplos de ello son la crítica hacia la marginalidad migracional y la explotación, la crítica hacia la alta burguesía, hacia el alarde, la ostentación y el mal gusto o la hipocresía. También se lanza la denuncia contra el negocio de compra y venta de niños tras la Primera Guerra Mundial, contra la radicalidad de alguna representante del movimiento sufragista o contra la iglesia y la religión en general. Algún recurso estilístico íntimamente relacionado con este tratamiento crítico es la yuxtaposición y sucesión de imágenes, voluntariamente inconexas o el abigarramiento barroquista y expresionista de las mismas.

Un tratamiento distinto, visionario o alucinado, se presenta al aludir a la Quinta Avenida de noche. El extrañamiento viene dado porque el protagonista recorre la Quinta Avenida de Nueva York y durante su trayecto la observa completamente vacía, cuando

es una de las calles más concurridas de la ciudad. Este tratamiento como de alucinación se construye sobre imágenes intrigantes que provocan expectación o desasosiego en el sujeto poético y en el lector.

De la misma forma, la contemplación se aprovecha para el análisis del sentimiento. Estos sentimientos son tanto de calma, paz, tranquilidad, felicidad, alegría, agrado, ilusión, sugestión o ensoñación como de angustia, soledad, tristeza, desagrado e indiferencia. Ello contribuye también a la configuración del espacio urbano en lo que concierne a esa percepción poliédrica de la gran ciudad por parte del sujeto poético y los efectos que en él suscita, mostrando asimismo la conflictividad contradictoria de la ciudad de la modernidad.

Finalmente, cabe decir que en este trabajo se han encontrado dificultades de índole distinta. En primer lugar, el mismo autor, Juan Ramón Jiménez, es una personalidad y un poeta complejo. En segundo lugar, la obra, el *Diario de un poeta recién casado*, es una obra extraordinariamente rica y exigente que implica una atención máxima para su entendimiento. Otra dificultad que ha habido que afrontar para la realización de este trabajo ha sido la abundancia bibliográfica sobre el autor y la obra pero, paradójicamente y por sorpresa, se han encontrado muy pocos estudios que analicen las composiciones del *Diario*, su tejido textual, en profundidad. Ello es así a pesar de que la ciudad de Nueva York sea el máximo exponente de la gran ciudad de la modernidad y uno de los *topos* recurrentes en la literatura española contemporánea. Y esto es, precisamente, lo que más me ha interesado a mí y es el esfuerzo que he querido hacer en este trabajo.

Bibliografía.

Ediciones:

- ALBORNOZ, Aurora (ed.) (1973). *Juan Ramón Jiménez. Nueva Antología*. Península, Barcelona.
- ALEGRE HEITZMANN, Alfonso (ed.) (2012). *Epistolario II, 1916- 1936*. Residencia de Estudiantes de Madrid, Madrid.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (ed.) (1990). *Diario de un poeta recién casado*. Espasa Calpe, Madrid.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (ed.) (2005). *Diario de un poeta recién casado*. En *Obra poética* (coord. por Francisco Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba). Vol. I, tomo 2, Espasa-Calpe, BLU, Madrid.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (ed.) (2008). *Antología poética*. Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ, Ángel (pról.) (2006). *Rimas: 1900-1902* (ed. Javier Blasco). Visor, Madrid: 7-28.
- LUQUE, Aurora (pról.) (2010). *Arias tristes* (ed. Carmen Morán). Visor, Madrid: 7-34.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.) (1999). *La realidad invisible*. Cátedra, Madrid.
- MUÑOZ, Luís (pról.) (2011). *Diario de un poeta recién casado (1916-1917)* (ed. Javier Blasco). Visor, Madrid: 5-25.
- PREDMORE, Michael P. (ed.) (2017). *Diario de un poeta recién casado (1916)*. Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (ed.) (1970). *Diario de un poeta recién casado*. Labor, Barcelona.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.) (1983). *La realidad invisible (1917-1920-1924)* *Libro inédito*. Tamesis Books Ld., London.

Estudios:

- AGUAYO, Carmen (1991). "Xanadú como símbolo material del ciudadano Kane". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), nº 4: 279-292. [.<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=635694>](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=635694).
- AMIGO, M^a Luisa (1987). *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Deusto, I Publicaciones de Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Bilbao.
- AZAM, Gilbert (1983). *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Editora Nacional, Madrid.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1982). *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2002). “Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*”. *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), nº 15: 139-154. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7302> [9/04/2018].
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (2008). *Biografía de Juan Ramón Jiménez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?pagina=autor2.jsp [27/03/2018].
- CAMPOAMOR, Antonio (1976). *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*. Sedmay, Madrid.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1998). *Obra crítica (Tomo I)* (ed. Alberto González Troyano). Diputación de Sevilla, Sevilla.
- CASARES, Julio (1962). “*Diario de un poeta recién casado*, por J. R. Jiménez”, *Crítica efímera*, Espasa-Calpe, Madrid: 37-41.
- CRESPO, Ángel (2002). *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- D’ORS, Miguel (1987). “Los Estados Unidos en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez”. *Bulletin Hispanique*, vol. 89, nº 1-4: 275-302. http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1987_num_89_1_4620 [2/12/2017].
- DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena (2009). *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez. Desde el Modernismo hasta los orígenes de las poéticas posmodernas*. Renacimiento, Sevilla.
- DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena (2015). “Los contornos del *Diario de un poeta recién casado* de JRJ”. *Ínsula*, nº 828: 10-14.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier (2009). “Juan Ramón en New York. Lectura itinerante de *Diario de un poeta recién casado*”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad-como espacio plural*, vol. 1, nº 2: 1-28. <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE0909330002A/6120> [2/12/2017].
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. y QUINTANA PEÑUELA, Alberto. (1984). *Juan Marsé: Ciudad y Novela “Últimas tardes con Teresa”: Organización del espacio y producción de imagen*. Universitat de Palma de Mallorca: Palma de Mallorca.
- DÍAZ, Eva (2017). “Juan Ramón Jiménez, el pasajero cabreado. El poeta emprendió hace un siglo una batalla legal contra una naviera tras su viaje de recién casados con Zenobia Camprubí”. *El País*.

https://elpais.com/cultura/2017/04/18/actualidad/1492505888_756233.html>

[3/3/2018].

DÍEZ CANEDO, Enrique (1944). *Juan Ramón Jiménez en su obra*. El Colegio de México, México.

DÍEZ REVENGA, Francisco Javier y PACO, Mariano de (2007). *Pasión de mi vida: estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Fundación Cajamurcia, Murcia.

GARFIAS, Francisco (1958). *Juan Ramon Jiménez*. Taurus, Madrid.

GÓMEZ, Teresa (2016). “El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez: el impacto de la ciudad neoyorquina, fragmentación y mestizaje entre géneros”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, nº 2: 342-363. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5425493> [9/07/2018].

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2005). *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lectura y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

GULLÓN, Ricardo (1982). *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Taurus, Madrid.

GULLÓN, Ricardo (1969). “Juan Ramón y Norteamérica”, *La invención del 98 y otros ensayos*. Gredos, Madrid: 41-51.

JULIÁ, Mercedes (2001). “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”. *Hispanic Review*, vol. 69, nº 68: 53-71.

NEIRA, Julio. (2012). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Cátedra, Madrid.

PALAU DE NEMES, Graciela (1974). *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Gredos, Madrid (2 vols.).

PÉREZ ROMERO, Carmen (1992). *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*. Universidad de Extremadura, Extremadura. [Segunda edición, corregida y ampliada, (pról. de Howard T. Young)].

PÉREZ-PRIEGO, Miguel Ángel (1981). “El género literario del *Diario de un poeta recién casado*”. *Actas del Congreso: Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Universidad de Extremadura, Cáceres: 101-120.

PREDMORE, Michael P (1966). *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Gredos, Madrid.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981). *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*. Cátedra, Madrid.

TEJADA, José Luis (2008). *Una visión del mar o del poeta en el Diario... de Juan Ramón Jiménez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-visin-del-mar-o-del-poeta-en-el-diario-de-juan-ramn-jimnez-0/>](http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-visin-del-mar-o-del-poeta-en-el-diario-de-juan-ramn-jimnez-0/) [2/12/2017].

YOUNG, Howard T. (1992). “Dimensiones historicistas del *Diario* de Juan Ramón Jiménez: un sondeo”. *Actas de la AIH*, XI, nº 4: 119-125. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1957817>](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1957817) [5/08/2018].

Otros recursos:

Hans Holbein – La danza de la muerte. Carmen Marqués (n. d.). El país de las letras. [<http://carmenmarques.blogspot.com/2010/11/las-danzas-de-la-muerte.html>](http://carmenmarques.blogspot.com/2010/11/las-danzas-de-la-muerte.html) [22/7/2018].

James Ensor – La intriga. Helena Celdrán (29 de marzo de 2014). 20 minutos. [<https://www.20minutos.com.mx/noticia/12858/0/james-ensor/pintura-mascaras/muestra/>](https://www.20minutos.com.mx/noticia/12858/0/james-ensor/pintura-mascaras/muestra/) [22/7/2018].

Joseph Mallord William Turner – Yacht Approaching the Coast (n.d.). Tate Gallery. [<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-yacht-approaching-the-coast-n04662>](http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-yacht-approaching-the-coast-n04662) [28/4/2018].

RAE (2017). Diccionario de la Real Academia Española. [<www.rae.es>](http://www.rae.es) [10/07/2018].