



Numéro 4 (2) | décembre 2018

Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez:
un poemario entre dos aguas

**“Esto lo puedo contar, pero no cantar”
El tiempo y la posibilidad de la palabra en el *Diario de un
poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez**

Arturo SÁNCHEZ MERCADÉ
Univ. Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

Resumen

A partir de un poema de Juan Ramón Jiménez que interroga la dualidad en poesía entre lo que releva de lo narrativo y lo que releva de lo lírico, este artículo busca pensar el *Diario de un poeta recién casado* a través de esta misma dualidad, cuyos elementos a veces se oponen, a veces se complementan, y a veces se destruyen mutuamente para finalmente renacer juntos en una obra que se nutre de sus contradicciones, todo ello con el fin de producir un relato de la vida del canto. Jiménez inaugura la poesía española del siglo XX proponiendo un canto de la potencialidad infinita, una poética de lo posible.

Résumé

À partir d'un poème de Juan Ramón Jiménez qui interroge la dualité en poésie entre ce qui relève du narratif et ce qui relève du lyrique, cet article cherche à penser le *Diario de un poeta recién casado* autour de cette même dualité, dont les deux éléments parfois s'opposent, parfois se complètent, parfois se détruisent mutuellement pour enfin renaître ensemble dans une œuvre qui s'alimente de ses propres contradictions, et ce afin produire un récit de la vie du chant. Jiménez inaugure la poésie espagnole du XX^e siècle en proposant un chant de la potentialité infinie, une poétique du possible.

Plan

La posibilidad del contar

La estructura lineal
¿Presencia de poemas narrativos?
El “contar” marginal

¿La emergencia del canto?

Preponderancia del cantar
Un nuevo régimen de temporalidad
La palabra hacia el silencio

El canto posible y lo posible del canto

La evolución de la voz
La escritura del renacimiento
Lo que sí cuenta el Diario

Bibliographie

Es bien sabido que los archivos de la inabarcable Obra juanramoniana tienen la particularidad de seguir desvelando inéditos incluso décadas después de la publicación del volumen al cual deberían haber pertenecido en un primer tiempo. Así, en 1995, Arturo del Villar publica “El alma viajera de Juan Ramón Jiménez”¹, una colección de 54 poemas pertenecientes al *Diario de un poeta recién casado*, provenientes de los archivos de Madrid y Puerto Rico, que fueron sin embargo excluidos de la primera edición, así como de las ediciones que siguieron. Uno de ellos presenta un interés único, que casi podríamos leer con un asomo de indignación:

N.Y.

—¿Por qué no se queda usted aquí?

—Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar².

En boca de un poeta, y de un poeta lírico como Juan Ramón, uno esperaría leer todo lo contrario: le reclamamos al poeta no que nos *cuenta*, sino que *cante*. El hecho de que la voz poética diga que puede contar pero no cantar no solo supone una paradoja, sino que implica incluso un desafío a nuestro entendimiento de la lírica en general y, por supuesto, del *Diario* en particular. La idea del contar sugiere la narración, el relato coherente, y por tanto los géneros literarios narrativos en los que tales relatos existen. La idea del cantar, sin embargo, sugiere de forma tradicional la exploración lírica de un “yo” poético.

Sin embargo, el problema central que nos propone este breve poema no es solo la paradoja de que la voz poética parece elegir lo narrativo por encima de lo lírico: más grave aún, la voz poética sugiere que, por el hecho mismo de ser poeta, su palabra tiene la posibilidad de contar pero, por ese mismo hecho de ser poeta, no tiene la posibilidad de cantar. El desafío a nuestro entendimiento de la lírica no podría ser más completo. Podemos pensar sin embargo en los orígenes de la poesía en su vertiente épica, ya sea en la cultura occidental con la *Ilíada* o, de forma más particular, en la cultura hispánica con el *Cantar de mio Cid*: en estos dos grandes monumentos fundadores, el canto parece estar subordinado al cuento. ¿Estaríamos acaso frente a una revitalización de esa dimensión narrativa prioritaria por Juan Ramón Jiménez en el *Diario de un poeta recién casado*? Rápidamente nos damos cuenta de que la paradoja expuesta por el poema es todavía más exigente, puesto que no interroga simplemente la cuestión de la prioridad de la voz, sino la de la posibilidad de la palabra. Lo que Juan Ramón Jiménez propone en este brevísimo texto es un cuestionamiento fundamental de las capacidades del lenguaje poético.

Trataremos de explorar esta cuestión examinando la posibilidad del “contar” en el *Diario*, tras lo cual cuestionaremos la posibilidad de una emergencia del canto, para finalmente proponer un movimiento hacia una poética de lo posible.

¹ Arturo DEL VILLAR, “El alma viajera de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542, julio-agosto 1995, p. 9-54.

² Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado* (1916) (1917), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 2009, p. 365. En adelante *Diario*.

La posibilidad del contar

La estructura lineal

Diario de un poeta recién casado: ya de por sí, la primera parte del título (“Diario”) parece sugerir una dimensión narrativa de la obra, estructurada día tras día en una cronología lineal sucesiva. En cuanto al complemento (“de un poeta recién casado”), sitúa al lector en el contexto que debería informar el principio o al menos parte de la narración, entendiéndose la boda. La dedicatoria a Rafael Calleja presenta además la obra como una “guía” que circula “por tierra, mar y cielo”³. Así, a la idea del diario se le añade la idea de la guía o del relato de viaje, lo cual casi podría sugerir una inscripción de la obra en el género de la literatura de viaje. En lo que se refiere a los títulos dados por el poeta a las distintas secciones, con excepción de la segunda (“El amor en el mar”, de corte claramente lírico), cabe afirmar que son de una sobriedad descriptiva que viene a reforzar las ideas de relato de viaje y de contenido narrativo: “Hacia el mar”; “América del Este”; “Mar de Retorno”; “España”; “Recuerdos de América del Este escritos en España”. Las secciones que estructuran la obra vehiculan pues la idea de continuidad y coherencia narrativa. Con todo, el *Diario* presenta una estabilidad estructural que contribuye a la creación de un horizonte de expectativas claro: el de una obra poética en la que impera ante todo el contenido narrativo que se desprende, por una parte, de su construcción como diario íntimo y, por otra parte, de su dimensión de relato de viaje. La coherencia estructural de la obra apuesta pues sin duda por la posibilidad del “contar” en una cronología estable, lineal, sucesiva.

¿Presencia de poemas narrativos?

Falta sin embargo saber si el texto realmente contiene una dimensión narrativa. En lo que a los poemas en sí se refiere, sorprende darse cuenta de que son sobre todo los elementos paratextuales los que aportan elementos “narrativos”, o por lo menos situacionales, que responden a la dimensión programática que el título y la estructura pretendían crear. Podemos recordar las recurrentes indicaciones paratextuales de este estilo: “Boston, Hotel Somerset, 14 de marzo, tarde, después de un día cansado”; “New York, en mi ventana a la calle 11, 27 de marzo, madrugada, con luna amarilla”; “New York, calle 10 y 5ª avenida, esperando el ómnibus”⁴. Curiosamente, estos elementos que la estructura general de la obra parecía programar como núcleo de su contenido se encuentran casi exclusivamente reservados a las anotaciones paratextuales, ausentándose por completo, salvo en raras excepciones, de los poemas en sí. En contadas ocasiones, el poema juanramoniano del *Diario* trata de ser estrictamente narrativo. Sin embargo, la voz se ve confrontada recurrentemente a una suerte de imposibilidad del narrar. Tomemos el ejemplo de “Día de primavera en New Jersey”⁵. Este poema en prosa parece tomar como objetivo la narración completa de un día. Así, se divide en nueve cortos segmentos que corresponden casi siempre a momentos del día en cuestión: “I.- La mañana”; “II.- Mariposa malva”; “III.- Mediodía”; “IV.- Insistencia”; “V.- Insistencia”; “VI.- La tarde”; “VII.- Sombras verdes”; “VIII.- La niña”; “IX.- En el tren, de vuelta”. Sin embargo, esta extrema fragmentación se convierte en factor revelador de una imposibilidad de narrar: el

³ *Diario*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, respectivamente p. 151, p. 164 y p. 176.

⁵ *Ibid.*, p. 192-195.

relato continuo, coherente y lógico de un día es irrealizable. El tiempo solo parece dejarse pensar en fragmentos, en instantes yuxtapuestos, no en sucesión coherente y lineal. Tan imposible es el asir el día en su conjunto que, al final del poema, la realidad parece desdibujarse y confundirse con el sueño en una suerte de idealidad que la cuestiona:

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. 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 primavera⁶.

Este fenómeno de fragmentación de una narración imposible es un mecanismo recurrente en el *Diario* que surge en otros poemas, como “Noche en Huntington”⁷ o “Día entre las azores”⁸. Tanto es así que la única forma de narración posible parece ser la fragmentación de la palabra (que es también fragmentación de tiempo): cualquier intento de narración coherente, fluida y lógicamente conectada se enfrenta de hecho a su propia imposibilidad. Todo sucede como si lo más parecido que la palabra pudiera producir al “contar” fuera una suerte de yuxtaposición de instantes fragmentados. Así, no hay narración que se desarrolle en una temporalidad lineal, sino mera exploración de instantes presentes yuxtapuestos.

El “contar” marginal

Cabe destacar además la ausencia de elementos narrativos concretos, que resultan claramente programados en el horizonte de expectativas formulado por la estructura de la obra. El primero y más obvio es la ausencia absoluta de cualquier referencia a la boda del poeta, lo cual parece, como mínimo, sorprendente en un libro titulado *Diario de un poeta recién casado*. Resulta ensordecedor el absoluto silencio que la obra reserva no solo a la ceremonia, sino a la propia Zenobia. Sabemos que la boda de Juan Ramón y Zenobia se celebró el día 2 de marzo de 1916. En el *Diario* encontramos un poema fechado a día 1 de marzo (una elegía a la muerte de Rubén Darío), y el siguiente no llega hasta el 12 de marzo. Semejante silencio no es sino otro modo empleado por la obra para desmontar sin descanso el horizonte de expectativas creado por la estructura y por el título que, en última instancia, se revela de hecho como no programático. Resulta notable también observar cómo la gran mayoría de poemas de corte “narrativo”, que desarrollan un tono satírico y presentan incluso a personajes que recuerdan a la pluma irónica de prosistas como Balzac y Flaubert, parecen estar recluidos en la última parte, “Recuerdos de América del Este escritos en España”⁹. Los únicos poemas que realmente parecen “contar” algo se ven empujados al final de la obra, a una suerte de apéndice. Pensemos una vez más en el problemático poema con el que empezábamos nuestra reflexión: “¿Por qué no se queda usted aquí?” La voz poética responde: “Porque soy poeta y esto lo puedo contar, pero no cantar”. El sentido de esta respuesta puede empezar a esclarecerse si observamos que la última parte del poemario es la única en que la escritura no es contemporánea de la vivencia, sino que lleva sobre esta una mirada retrospectiva. El “contar” requiere un régimen temporal particular: la distancia y la memoria. Sin

⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁷ *Ibid.*, p. 203-205.

⁸ *Ibid.*, p. 239-241.

⁹ *Ibid.*, p. 275-299.

embargo, el “cantar” implica voz que se sitúa en un régimen temporal del instante, del presente absoluto. En otras palabras, se canta lo que sucede, pero se cuenta lo que ha sucedido. Así, la voz puede responder a la pregunta: “¿Por qué no se queda usted aquí?” Porque para poder “contar” se tiene que alejar, tanto temporalmente como espacialmente. Sin embargo, no deja de ser cierto que ese contar, producto del alejamiento, se ve relegado a la última parte: casi empujado a los márgenes del texto y de la palabra.

Pensemos de nuevo en los elementos textuales y paratextuales que inauguran el *Diario*. Si bien la dedicatoria habla de guía, el texto preliminar que sigue habla de un “viaje”, pero de un viaje “interior”. Añade también que el material de trabajo principal del poeta no es la diversidad, el cambio (lo que uno podría esperar en un relato de viaje), sino la repetición constante de lo idéntico:

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. [...] lo que da la belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo; la exactitud del latido. El corazón, si existe, es siempre igual¹⁰.

Estamos pues frente a una poética de la recurrencia idéntica, de la reiteración, que podemos ver claramente explorada, por ejemplo, en los grandes poemas del *Diario* sobre la experiencia del mar. De hecho resulta interesante aquí comparar la obra juanramoniana con el diario de los mismos días escrito por Zenobia, en particular a través de sus silencios: y es que durante el viaje de regreso a España (que en el *Diario* de Juan Ramón corresponde a la parte “Mar de retorno”)¹¹, Zenobia no cuenta absolutamente nada. Sin embargo Juan Ramón produce muchísimo. ¿Por qué esta diferencia? Zenobia no cuenta nada porque el espectáculo del mar es el espectáculo de la reiteración constante de lo mismo, de la identidad que regresa. Es decir que, en realidad, no hay nada que contar. Si lo que se percibe es la reiteración de lo mismo, en suerte de eterno retorno, de eternidad circular y sucesiva, el relato se vuelve rigurosamente imposible. Ya no puede haber cuento. Sin embargo, la voz poética habla. Cabe preguntarse pues si estamos frente a una emergencia del canto.

¿La emergencia del canto?

Preponderancia del cantar

En este sentido, resulta crucial pensar el tratamiento de la presencia del mar en la obra (huelga recordar el otro título que Juan Ramón quiso otorgarle más tarde a su colección, *Diario de poeta y mar*). Como ya hemos visto, el mar, elemento monótono, imposibilita el relato. Su sentido, su verdad y su belleza se hallan justamente en su repetición, en su reiteración constante. Pensemos por ejemplo en este poema de “Mar de retorno”:

Ya solo hay que pensar en lo que eres,
mar. Tu alma completa
en tu cuerpo completo;
todo tú, igual que un libro leído ya del todo, y muchas veces,

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ *Ibid.*, p. 223-258.

que con su fin ha puesto
fin a las fantasías¹².

El mar anula la posibilidad del relato: es libro leído y releído al mismo tiempo, es decir, es fenómeno que empieza y termina en el mismo instante. El mar está siempre empezando y terminando, en circularidad eterna que imposibilita el contar. Solo queda, pues, el cantar su circularidad, esto es, el fin de la fantasía en beneficio del pensar el ser. Y el pensar el ser (opuesto, naturalmente, al contar la ficción) se resuelve en canto lírico. Podemos pensar también en el poema “Golfo”, otro poema que anula completamente la dimensión de relato de viaje sugerida y en apariencia programada por los elementos paratextuales:

Estoy en todo, y nada es todavía
sino el puerto del sueño. [...]
A donde quiera
que llegue, desde aquí, será a aquí mismo.
Estoy ya en el centro
en donde lo que viene y lo que va
unen desilusiones
de llegada y partida¹³.

El poeta experimenta la totalidad, su absoluta existencia en el centro del ser, lo cual invalida cualquier idea de viaje, de desplazamiento, y por lo tanto, de cuento. El poeta es espejo del mar, o el mar es espejo del poeta: siempre llega donde ya está, no hay llegada ni partida, sino sucesión idéntica y reinternación permanente. O, como afirma el texto preliminar, belleza. No queda pues sino cantar esa belleza. Las ambiciones narrativas del *Diario* parecen pues frenarse para ceder su lugar al canto lírico, vinculado siempre a la experiencia del instante. Pensemos en el poema “Llegada ideal”, al final de la segunda parte¹⁴. Este poema comienza de forma más o menos narrativa, representando el barco que llega por fin a la costa atlántica de Estados Unidos. Sin embargo, muy rápidamente se abre terreno el canto, que se apropia de ese mismo instante (el subrayado es mío): “El momento parece una *canción* levantada de un sueño, y nosotros sus héroes. Sí, somos la verdad, la belleza, *la estrofa que perdura*, cogida con la rima, en el centro más bello y entrevisto de una *poesía eterna* [...]”¹⁵. Canto, estrofa, poesía: los elementos del cantar dominan la palabra, aliados a la experiencia de la totalidad temporal: se trata de la estrofa que perdura, la estrofa de una poesía eterna. La eternidad siendo naturalmente lo contrario del relato, el canto nace del instante, uno y total, para decirla.

Un nuevo régimen de temporalidad

El “contar”, tal como viene sugerido por el título y por la estructura de la obra, presupondría y requeriría una temporalidad lineal, sucesiva y estable. Sin embargo, la gran experiencia de la voz poética en el *Diario* es la experiencia de un nuevo régimen de temporalidad: la temporalidad del instante, del presente puro y, en ese instante, la experiencia de la eternidad. Eternidad e instante son sinónimos: son experimentados en un presente puro en el que el tiempo y su desarrollo, en rigor, no

¹² *Ibid.*, p. 233.

¹³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137-139.

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

existen. Por lo tanto, es imposible el “contar”, y la voz solo puede existir en el “cantar” del instante de presente absoluto. Recordemos una vez más el texto preliminar: “en este álbum de poeta copié [...] las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia”¹⁶. Podemos pensar de hecho también en el siguiente poema, excepcional por el contenido eminentemente metapoético que en él se expresa:

Todo dispuesto ya, en su punto,
para la eternidad.
—¡Qué bien! ¡Cuán bello!
¡Guirnalda cotidiana de mi vida,
reverdecida siempre por el método!
¡Qué trabajo tan fácil y tan dulce
para un estado eterno!
...¡Qué trabajo tan largo —dices tú—
para sólo un momento!¹⁷

A ojos del observador exterior, la actividad poética requiere un largo trabajo para algo que finalmente no dura sino un instante: tal es la percepción del trabajo poético en una temporalidad lineal. Sin embargo, para el locutor poético, ese instante es eternidad, es el instante en el que la temporalidad lineal se encuentra abolida a favor de un presente puro y absoluto que permite —exige acaso— la emergencia del canto. Así, la poesía se convierte en “método”: el carácter excepcionalmente metapoético de estos versos define el trabajo poético como método de acceso a la eternidad, o mejor dicho, como método de preparación para recibir la vivencia del instante de presente absoluto a través del poema, lo cual permite la experiencia de la eternidad. No olvidemos la omnipresencia en la obra de la reiteración circular del mar, que es también imagen de la eternidad, pues la definición misma de la eternidad es aquello que, como el mar, comienza y termina al mismo tiempo. Así, los poemas del *Diario* no forman relato, “cuento”, sino que existen como constelación de eternidades, yuxtaposición sucesiva de instantes completos, cantados por un locutor que se sitúa en una temporalidad nueva.

La palabra hacia el silencio

“No lo puedo cantar”, dice sin embargo la voz poética en el poema que ha azuzado nuestra reflexión. Además de interrogar la posibilidad del “contar”, nos vemos obligados a cuestionar también la posibilidad del “cantar”. El *Diario* parece de hecho poner en escena constantemente una palabra que tiende hacia el silencio, y lo hace a través de distintos mecanismos. En ocasiones, la referencia a la desaparición de la palabra puede ser explícita y literal, y venir acompañada de marcas tipográficas. Es el caso, una vez más, de “Llegada ideal”, poema en el que la voz, tras haber pasado del “contar” al “cantar”, debe concluir: “El papel se me cae... Ya no sé escribir...”¹⁸. A su vez, pasamos del cantar al silencio. En segundo lugar, podemos recordar algunos poemas misteriosos repartidos aquí y allí por el *Diario*, y que en el manuscrito van acompañados de la acotación: “enigma”. El primero es el poema titulado simplemente: “¿...?” (el silencio y la imposibilidad de decir gobiernan explícitamente el título), que describe un fenómeno sensorial sin nombre, y concluye preguntándose:

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

“¿Qué era?”¹⁹. El segundo enigma describe el mismo fenómeno sensorial desconocido, una suerte de éxtasis, del cual el locutor dice: “Cosa nuestra fue, mas nosotros lo ignoramos, / y nadie nos dirá nunca qué era”²⁰. Existe también un tercer enigma, cuyo título hace referencia al primero, pero condenándolo a un silencio todavía más gráfico, inequívocamente visual: “¿ ?”²¹. Desaparecen incluso los puntos suspensivos que encontrábamos antes para sugerir la más radical ausencia, no solo de la palabra, sino de cualquier signo productor de sentido. En este último poema se describe una vez más un fenómeno de éxtasis en el instante de presente absoluto, y la voz poética afirma sobre tal vivencia: “Es verdad y mentira / hija tan solo del instante único, / pero es verdad”. Pero, precisamente por el hecho de ser experiencia extática en el instante, en el presente absoluto, tal experiencia parece en su fugacidad rehusarse siempre a su aprehensión por la palabra.

Todo funciona como si la experiencia extática en el instante de presente absoluto no solo rindiera imposible el cuento, sino también el canto, y todo el lenguaje: la experiencia del instante se construye como experiencia de lo inefable. Merece la pena ver lo que le sucede no solo al mar en la obra, sino a su equivalente y reflejo aéreo, el cielo. En el primer poema sobre el cielo, la voz afirma (el subrayado es mío): “Se me ha quedado el cielo / en la tierra, con todo lo aprendido, / *cantando* allí”²². El cielo se queda en España, y con el cielo se queda el canto. Más tarde, en la sección “América del Este”, encontramos otro poema que sigue explorando tal cuestión, salvo que no se llama ya “Cielo”, sino “Sky”²³, significante en lengua extranjera, es decir, signo opaco y ajeno que por su propia extrañeza enajena el referente: “Sin cielo, ¡oh cielo! estoy, / pues estoy aprendiendo / tu nombre, todavía...”. A la voz, de repente, le falta el nombre (y, por lo tanto, el objeto, la realidad), es decir que se está enfrentando a la ausencia del lenguaje. La voz, enfrentada a la lengua extranjera, queda desprovista de lenguaje, en cierta manera desprovista de sí misma. Solo le queda aproximarse al silencio, en un intento de canto imposible, una suerte de puesta en escena de la voz poética en reiterado fracaso órfico. En efecto, diríase que la voz no hace sino repetir el error de Orfeo: tratar de volver la mirada hacia Eurídice significa tratar de nombrar las cosas, de encontrar el nombre del cielo. Semejante ansia es una imperdonable transgresión: Eurídice vuelve al inframundo, inaccesible, es decir que el locutor poético se queda sin lenguaje, no puede ya nombrar las cosas, y el canto se vuelve imposible.

El canto posible y lo posible del canto

La evolución de la voz

Existe, sin embargo, una evolución de la voz a lo largo del *Diario* que parece, al menos en parte, solventar esta condena del canto al silencio. En primer lugar, cabe destacar la apropiación por parte de la voz poética de esta misma lengua extranjera que le quitaba al cielo su nombre y lo volvía innombrable. Recordemos el poema “Me siento azul”, en el que la voz expresa su feliz apropiación de la expresión inglesa “*to feel blue*”, que le parece una forma excepcional de designar una realidad hasta ahora

¹⁹ *Ibid.*, p. 180.

²⁰ *Ibid.*, p. 208-209.

²¹ *Ibid.*, p. 249.

²² *Ibid.*, p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 147.

sin nombre, y que la voz misma había ya designado de esa misma manera en castellano: “¡Qué gusto poderlo decir sin que a nadie le extrañe!”²⁴. La lengua extranjera pasa pues a nutrir la lengua del locutor: de una sustracción inicial en el encuentro con la alteridad lingüística, pasamos a una suma. Podemos pensar también en la evolución del tratamiento del mar, que sufría un problema similar al del cielo. En las primeras partes de la obra, se representaba un mar que era “menos”²⁵, pues era percibido como un mar claramente inferior al que el locutor había imaginado, a través de libros y pintura, antes de experimentarlo de verdad. De la decepción inicial en el encuentro entre fantasía y realidad, la voz pasa a ser capaz de recibir la realidad y, sobre todo, de nombrarla, es decir, de llenarla de sentido verdadero, de colmarla de una verdad que es, en sus límites, infinitamente más rica que la ilimitada fantasía. Como afirma en el poema “El mar acierta”: “Mar, hoy te llamas por vez primera. Te has inventado tú mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar”²⁶.

Por supuesto, tenemos que seguir pensando también en el cambio experimentado por el cielo. Hemos visto cómo del poema “Cielo” pasamos al poema “Sky”. Pero de “Sky” pasamos luego al poema “New Sky”²⁷, en el que de repente ese cielo nuevo, irreconocible, innombrable, se convierte no ya en la imposibilidad de decir, sino en el terreno fértil de una posibilidad nueva. El viejo cielo que antes se había quedado cantando en España es visto ahora como un cielo de borrascas, opaco y tapiado por todas las incontables palabras de todos los poetas y las innumerables representaciones de todos los pintores que lo han cantado durante el paso de los siglos. En cambio, este cielo nuevo de América, este *new sky*, es como un lienzo virgen, es fuente de nueva posibilidad poética: “¡Oh qué cielo más nuevo – ¡qué alegría!–, / más sin nombres... [...] una edad media / del cielo – ¡qué alegría!– sin historia / –y salto y palmo–, sin historias”. Todo lo que antes dificultaba el canto, sumía a la palabra en un silencio impuesto, se convierte ahora en fértil terreno virgen para el surgimiento de una nueva palabra, enriquecida, que puede por primera vez nombrar la realidad.

La escritura del renacimiento

El lenguaje encuentra de nuevo su condición de posibilidad en el presente. Algo sucede que le permite, de forma efectiva, nombrar la realidad: el presente absoluto no es ya sufrido como el régimen temporal de lo fugaz, o de lo que huye siempre del lenguaje, sino que es experimentado como pertenencia a una totalidad estable de sustancia compartida. La eternidad, declinada como pertenencia a la totalidad, se opone natural y diametralmente al régimen de la fugacidad. Estamos pues ante un renacimiento de la voz, que va a conducir a una escritura del renacimiento. Pensemos una vez más en la sección “Mar de retorno”, y particularmente en el poema “Oro mío”, que Jiménez dedica a Manuel Machado. En este poema, la voz experimenta un oro que la “eterniza”, que le dilata el corazón “hasta la plenitud de lo increado”. Y concluye: “¡Ay, que torno a la llama, / que soy ya otra vez la lengua viva!”²⁸. Puede la voz en este último verso usar la fórmula “lengua viva” para referirse justamente a la llama, a la forma del fuego, similar a una lengua, y que se contorsiona como poseída

²⁴ *Ibid.*, p. 199.

²⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶ *Ibid.*, p. 230.

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 246.

por un impulso vital. Pero sobre todo, evidentemente, volver a ser “la lengua viva” significa la recuperación del lenguaje vivo, de la lengua poética, que una vez más habita la palabra, por oposición a la lengua muerta, incapaz, estéril, que había sido la del locutor al principio.

El de sobras conocido poema que precede a “Oro mío”, titulado “Amanecer”, concluye así tras describir la visión espectacular del nacimiento del día: “... con este amanecer, hemos tornado, mar y cielo con el cielo y el mar, a las cosas, en un nuevo arreglo del universo”²⁹. El hecho de tornar a las cosas revela que el locutor se integra en los seres, es decir, en el Ser, uno y total, con el que comparte su sustancia. La totalidad de todos los seres es experimentada aquí por la voz poética, que encuentra en esa totalidad un nuevo terreno de fertilidad. En cuanto a la idea de “un nuevo arreglo del universo”, cabe señalar que el renacimiento de la voz poética corresponde a la toma de conciencia de una nueva configuración de la realidad. El presente absoluto no es ya vivido como lo fugaz que escapa a la palabra, sino como una ordenación nueva de las cosas que va a permitir, justamente, el canto de lo presente. La voz encuentra pues su lugar en una configuración en la que ya no observa las cosas, ya no cuenta las cosas, sino que entra en las cosas: la pertenencia a una forma de totalidad nueva, recién nacida, se dibuja en este nuevo amanecer. El renacimiento de la voz es pues también renacimiento de la realidad: el nuevo arreglo del universo implica una pertenencia a la totalidad de las cosas, lo cual implica la experiencia de la eternidad. Así, del presente fugaz e inasible pasamos pues a la pertenencia a lo eterno. Esta escritura del renacimiento viene explicitada en el poema “Washington”, que Juan Ramón decidió no incluir en las diversas ediciones del *Diario*, acaso por aportar claves de lectura de forma demasiado evidente: “He nacido dos veces, una de mi madre. Otra de mí mismo. ¡Qué lucha, qué oscuridad, qué escribir, hasta haber podido, ya nacido, nacer otra vez y de mí mismo! [...] He cortado el cordón de mi memoria del ombligo del pasado”³⁰. Segundo nacimiento pues, que la voz se impone a sí misma, y que marca el abandono del pasado para una existencia en el puro presente. Podemos pensar también en la nota final del *Diario*, que funciona como reverso de la nota preliminar. Si en la primera nota se insistía, como hemos visto, en la recurrencia y el eterno retorno de lo mismo como fuente de belleza, la nota final, en cambio, cobra todo su sentido a través de la idea de cambio, de metamorfosis: “Hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo [...], que me quiero quitar de encima o de debajo, para libertarme, por este lado del alma y del cuerpo, del mí reciente”³¹. Todo el *Diario* dibuja pues una transformación del yo, acompañada y posibilitada por una escritura del renacimiento.

Lo que sí cuenta el Diario

De tal transformación debemos deducir una posibilidad nueva: si hay renacimiento, y si la nota final insiste en la idea de transformación, contrariamente a la nota preliminar que se construía alrededor de la reiteración de lo idéntico, tenemos que volver a plantearnos la posibilidad del relato, la capacidad de la voz para contar. Recordemos una vez más el poema “Amanecer” que hemos comentado más arriba: el nuevo arreglo del universo que ha sido anunciado parece sugerir un nuevo cosmos abierto a nuevas posibilidades del contar. Recordemos también el poema “New Sky” y

²⁹ *Ibid.*, p. 245.

³⁰ *Ibid.*, p. 351-352.

³¹ *Ibid.*, p. 300.

la felicidad de la voz al experimentar ese cielo “sin historia, sin historias”: dicha alegría puede corresponder a la alegría de un lienzo blanco cuyas historias están aún por contarse. En otras palabras, la voz poética parece sugerir la llegada de una nueva historia. ¿Acaso un regreso del “contar”? Hemos visto cómo la voz pasa de una tendencia hacia el silencio debido a la incapacidad del lenguaje para nombrar las cosas, hasta su metamorfosis y renacimiento en un nuevo arreglo del universo en el que el locutor habita de nuevo el lenguaje, lo cual le permite habitar de nuevo las cosas, esta vez de forma eficaz. Poco a poco y casi insensiblemente, parece que el canto nos ha contado algo, hasta el punto en que podríamos decir que lo que tenemos en el *Diario* es un contar de cantares. ¿Qué ha contado el *Diario de un poeta recién casado*? Sí ha contado algo, salvo que, evidentemente, no ha contado lo que creíamos que iba a contar. Es esta una obra que instala sólidamente un horizonte de expectativas al que no responde en ningún momento. Sí cuenta, sin embargo, un recorrido poético, desde el enfrentamiento del lenguaje con el vacío y la ausencia, hasta el renacer del mismo lenguaje en una reconfiguración propia que abre de nuevo todos los avatares de lo posible. Claramente, el *Diario* sí cuenta, aunque no cuente lo que el lector espera, puesto que lo que cuenta, es la vida del canto. Si de la *Ilíada* o del *Cantar de mio Cid* se puede decir que cantaban el cuento, del *Diario de un poeta recién casado* hay que decir que cuenta el canto.

En esta piedra angular de la Obra juanramoniana, la voz experimenta la destrucción de una temporalidad lineal que impide el contar, para verse enfrentada luego a un presente puro que, a su vez, imposibilita el cantar, hasta llegar a la comprensión de un nuevo arreglo del universo en el que el presente puro se convierte en eternidad, en pertenencia a la totalidad, lo cual le abre un nuevo terreno de canto: el de la poética de lo posible, o el canto de la potencialidad infinita. Juan Ramón Jiménez inaugura el siglo XX no ya cantando el cuento, sino contando el canto. En cierta manera, y sin querer abusar de los juegos de palabras, podemos ir hasta decir que el canto es lo que cuenta, en el sentido en que narra su propia historia, pero es también lo cuenta en el sentido en que es lo que más valor posee. Terminemos pues este intolerable trabalenguas proponiendo lo siguiente: nada cuenta más que el canto.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, Carole Walter (trad.), *La fin du poème* (1996), Clamecy, Circé, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), París, Gallimard, Folio Essais, 2014.
- BLASCO, Francisco Javier (ed.), Juan Ramón Jiménez, *Cartas. Primera selección*, Madrid, Aguilar, Colección Literaria, 1962.
- , *Y para recordar por qué he venido*, Valencia, Pre-Textos, 1990.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia de la eternidad* (1995), Barcelona, Debolsillo, Contemporánea, 2011.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier, “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, nº2, 2009. Consultable en línea: <http://www.ucm.es/info/volumen/Volumen01-2/articulos01.htm>, consultado el 25/02/2018.
- DEL VILLAR, Arturo, “El alma viajera de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542, julio-agosto 1995, p. 9-54.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, París, Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 2002.
- DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUELVA (ed.), *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez, celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdzoq6>, consultado el 25/02/2018.
- GARCÍA, Miguel Ángel, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Maillot amarillo, 2002.
- GARFIAS, Francisco, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, Ensayistas de hoy, 1958.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958
- , *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado* (1916) (1917), Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 2009.
- , *El trabajo gustoso: conferencias (1881-1958)*, Francisco GARFIAS (ed.), Madrid, Aguilar, 1961.
- , *El modernismo: apuntes de curso* (1953) (1962), Madrid, Visor libros, 2010.
- , *Eternidades (1916-1917)* (1918), Madrid, Visor libros, 2007.

- , *La estación total, con Las canciones de la nueva luz* (1946), Barcelona, Tusquets, Nuevos textos sagrados, 1994.
- , *Por obra del instante. Entrevistas*, Soledad GONZÁLEZ RÓDENAS(ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.
- , *Vida (proyecto inacabado). Volumen 1: Días de mi vida*, Pre-Textos, Biblioteca de clásicos contemporáneos, Valencia, Madrid, 2014.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, “La huida hacia delante. Leer a Juan Ramón Jiménez después de *Diario de un poeta recién casado*”, *Ocnos: revista de Estudios sobre Lectura*, Universidad de Castilla-La Mancha, 5, 2009, consultable en línea: http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2009.05.01, consultado el 25/02/2016.

- MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème* (1975), París, NRF Gallimard, Colección Le Chemin, 1980.

- PABLOS, Basilio de, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1965.

- PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1974.

- RODRÍGUEZ HERRERA, José Luis, “Nuevas claves de lectura del *Diario* juanramoniano”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 1993. Consultable en línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91797>, consultado el 25/02/2018.

- SANZ MANZANO, María Ángeles, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez*, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la universidad de Alcalá, 2003.

- TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique* (1994), Paris, Gallimard, Tel, 2012.

- TAGORE, Rabindranath, A. Tougard de Boismilon (trad.), *La religion du poète*, Paris, Payot, 1924

- TEJADA, José Luis, “Una visión del mar o del poeta en el *Diario...* de Juan Ramón Jiménez”, *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. Consultable en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp5628>, consultado el 25/02/2018

- VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu* (1971), Barcelona, Tusquets, Marginales, 2002.

- ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007.
- , *Filosofía y poesía*, (1939), Fondo de cultura económica, col. Sombras del origen, Madrid, 1987.