



Numéro 4 (2) | décembre 2018

---

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

---

**El viaje de la voz poética en *Diario de un poeta recién casado*  
de Juan Ramón Jiménez**

Marie-Claire ZIMMERMANN  
Sorbonne Université

**Resumen**

Este artículo propone una lectura novedosa de la obra de Juan Ramón Jiménez fundamentada en el estudio de las manifestaciones del yo poético y sus metamorfosis. Así se evidencia la experiencia íntima del locutor en su viaje entre dos continentes o entre dos aguas a través del análisis de los espacios, los colores y los ritmos.

**Résumé**

*Cet article propose une lecture novatrice de l'œuvre de Juan Ramón Jiménez fondée sur l'étude des manifestations du moi poétique et de ses métamorphoses. Ainsi met-on en évidence l'expérience intime du locuteur dans son voyage entre deux continents ou entre deux eaux à travers l'analyse des espaces, des couleurs et des rythmes.*

## **Plan**

### **El locutor en “I. Hacia el mar”**

*La amada: ella  
Signos negativos  
Espacios  
Escritura  
Poema, estrofa, verso, rima  
Síntesis*

### **El amor en el mar**

*El locutor  
Mar  
Cuadros, colores  
Prosopopeyas  
Estrofas, versos  
Sonoridades  
Interioridad  
Prosas*

### **“IV. Mar de retorno, CLVII-CXCVII”: volver y ser**

*El locutor  
Mar  
La escritura: poesía y prosa*

Antes de proponer una posible relectura es necesario comentar el título del libro de Juan Ramón Jiménez: *Diario de un poeta recién casado*<sup>1</sup>. Se trata aquí, pues, de un poeta, un autor definido como tal, pero no del poeta Juan Ramón Jiménez. Este poeta no tiene nombre ni apellido: es un poeta entre otros, de donde la instauración de una posible distancia, de un juego bastante fascinante, ya desde el título del libro. Aparece luego otra calificación: “recién casado”, palabra que confiere una identidad oficial, el hecho de situarse dentro de un contexto social, por haber contraído matrimonio, pero, hace poco tiempo que el poeta está casado: “recién”. Si nos referimos, pues, a la bibliografía relativa al *Diario de un poeta recién casado*, vemos que todos los críticos analizan muy detenidamente las circunstancias que acompañaron el viaje del locutor Juan Ramón Jiménez, su estancia en América y la vuelta a España. Siempre citan frases que figuran en el diario que redactó Zenobia Camprubí, la amada con quien se casó Juan Ramón Jiménez. Nos parece lícito, e incluso indispensable evocar el marco histórico de la creación poética, pero no queremos comentar la escritura del locutor en función de lo que dice Zenobia, ya que no se trata de explicar o justificar la existencia del poema a través de la experiencia personal que no es poesía, que no es literatura. Desde luego, no citaremos los “disgustos” del encuentro amoroso, ni tampoco las “reconciliaciones” de los dos amantes que coinciden, dicen los críticos, con tal o tal poema del *Diario*.

Además, otros signos nos incitan a limitar el impacto poético de la palabra “recienecasado”. Vemos que no se habla nunca de la boda del 2 de marzo, y sobre todo, que en los dos primeros movimientos del libro, “I. Hacia el mar” y “II. El amor en el mar”, el locutor, que es un poeta, no puede definirse como recién casado ya que se va a América para casarse, o, más exactamente, para reunirse con su amada. En cambio, en “IV. Mar de retorno” sí que está casado, y las palabras “recién casado” corresponden perfectamente con la realidad exterior. Nos llama la atención otro hecho: en este libro no figura nunca –en los textos– el nombre de Zenobia. El locutor se vale a veces del “tú”, o bien habla de “ella” en tercera persona. Omnipresente, la amada sugiere actos de adoración y también ciertas dudas y angustias. El locutor se aleja de diversos tipos de poesía amorosa: ni petrarquista, ni dantesca, ni romántica y el yo enamorado inventa un nuevo tú que consiste en imponer la paradoja como única verdad. Es decir que si lo negativo no es positivo en realidad, sí que es positivo.

La lectura del libro revela pronto que en él existen dos formas de escritura: la poesía (el poema) y la prosa. Si en el primer movimiento “I. Hacia el poema (veintiséis poemas), no hay más que un texto en prosa, y en el segundo “II. El amor en el mar” (treinta poemas) sólo cuatro, vemos que en el tercer movimiento, “América del Este (100 poemas), figuran 51 prosas. ¿Cómo analizar estas prosas? ¿Poemas en prosa como los de Baudelaire o bien textos nuevos que asocian diversas formas de escritura? ¿Y diremos, o no, que tienen el mismo significado las numerosas prosas del VI y las de los capítulos II, III, IV y V?

Tal diversidad sugiere otra reflexión sobre la palabra *Diario*. En 1916 –y todavía más tarde– esta noción sugiere a priori que un diario escrito por una persona está escrito en prosa y que es la prueba de un deseo individual, a veces secreto, como testimonio de experiencias exclusivas, tan esenciales que era indispensable consignarlas para no olvidarlas.

Por definición, el diario impone la irrecusable cronología de los comentarios, lo que ocurre en el libro de Juan Ramón Jiménez desde el 17 de enero hasta el 3 de octubre, es decir ocho meses y medio. Ya desde el primer texto, vemos que el locutor

<sup>1</sup> Juan RAMÓN JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién Casado* (1916), Michaël P. PREDMORE (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 7<sup>a</sup> edición ampliada, 2017.

señala las fechas exactas (día y mes), añadiendo a veces referencias al momento del día o de la noche, “A Cádiz anochecer guerra, 28 de enero”<sup>2</sup>.

En el segundo movimiento, “II. El amor en el mar” y en el “IV. Mar de retorno” ya que está en el barco, el yo no menciona otros espacios, pero en los ulteriores movimientos (III, V) vuelve a señalar el espacio terrestre en que se encuentra. Sin embargo, cabe consignar lo que es para el lector un juego, o cierta coquetería del autor-poeta: en efecto, antes del tercer momento, “III. América del Este”, figura una nota en itálica que introduce cierta ambigüedad y suscita la perplejidad del lector:

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

Espero que, como en las pinturas sinceras, esas notas se coloquen por sí mismas en su hora y en su día<sup>3</sup>.

Puede contestar el lector, también con cierto humor, que en el III están señalados, en la mayoría de los textos, los sitios y las fechas (así las ciudades de América). Pero es interesante ver que la intensidad de la experiencia americana y también sus enigmas (dudas, silencios) impiden la notificación por parte del autor, de un tiempo que le parece dudoso. Tal explicación por parte de Juan Ramón Jiménez crea también un contacto con el lector, dándole a éste una nueva orientación profunda y sutil a la vez hacia la escritura del *Diario*. Por fin, la proposición que empieza con “Espero que”, es un juego arbitrario y humorístico, ya que notifica la eventualidad de una reordenación del libro por el libro.

Es imposible, por cierto, que el texto pueda tener alguna iniciativa, pero el poeta sí que lo puede, lo que ocurrió cuando en diversas ocasiones, Juan Ramón Jiménez quiso dividir su libro en dos partes (el amor, América), y rectifica el título global (*Diario de poeta y mar*). Pero, finalmente, en 1953, se mantuvo la edición inicial que es un todo, creado en un momento dado, lo que explica claramente “Esta edición”<sup>4</sup>.

En este viaje del locutor, nos situamos en la continuidad temporal (17 de enero, 3 de octubre), pero frente a la alternancia de los espacios. Es imposible, entonces modificar el tiempo y el espacio. Los capítulos no ocupan el mismo número de páginas en el libro: esto no significa que el más breve sea el menos importante.

Tengamos presente, antes de empezar el estudio del libro, la organización de los 243 textos repartidos en seis capítulos que podrían llamarse momentos, movimientos, o partes, o episodios. “I. Hacia el mar” consta de veintiséis poemas (I-XXVI). Estamos en España, entre [Sevilla], Madrid, Sevilla, Moguer y Cádiz. El elemento clave es desde luego, la tierra, pero hacia el mar (título + un poema “Rosales”). “II. El amor en el mar” (treinta poemas, XXVII-LVI) es la evocación del viaje por mar del locutor en el barco que le lleva a América. “III. América del Este” (cien poemas, LVII-CLVI) es el espacio terrestre, la tierra donde hay ciudades (Boston, New York, N. Jersey), donde vive la muchedumbre. “IV. Mar de retorno”, cuarenta y un poemas (CLVII-CXCVII). El yo y su amada vuelven a España. Es la tercera vez que la palabra “mar” figura en el título de un movimiento poético. Aquí predomina el entusiasmo del yo. “V. España es el espacio más reducido; consta de veinte poemas (CXCVIII-CCXVII). Aquí el espacio es exclusivamente terrestre. “VI. Recuerdos de América del Este” es una re-lectura y re-escritura terrestre de lo que

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 83-91.

ocurrió en América. En esta parte (veintiséis poemas) donde predominan las prosas, ya no hay fechas. Aquí se imponen el humor y la ironía crítica sobre lo que es América. Ya no hay textos sobre la historia de amor del locutor con su esposa: sería posible sacar esta parte del *Diario* pero, a pesar de todo, importan la memoria, el recuerdo de lo que escribió Juan Ramón Jiménez durante el viaje.

En todos estos poemas oímos la voz de un locutor omnipresente. Nos centraremos en sus mensajes y en las formas por las que pasa para evocar su viaje. En parte expresa su amor y podríamos decir que *Diario* es un Libro de amor pero es mucho más: el discurso poético no es sólo un relato, una evocación, sino la misteriosa expresión de sus conflictos interiores, de sus angustias, convirtiéndose entonces la escritura en búsqueda ontológica, la cual no es sólo una serie de interrogaciones o denegaciones, sino una exploración, el ser en movimiento, hacia una victoria final sobre lo que el yo llama su “locura” (“Todo”, en: “IV. Mar de retorno”)<sup>5</sup>.

Pero la creación poética no se realiza únicamente por medio del análisis y de la exposición de las contradicciones, ni tampoco a través de las intensas relaciones que existen entre los amantes, sino gracias a la poetización del cosmos, de los elementos y de los paisajes, es decir el mar, la tierra, el cielo: espacios más que materias o substancias. Acabamos de hablar del poema “Todo”; es esencial notar que antes del primer verso figura en itálica la siguiente mención: “Al mar y al amor” (“IV. Mar de retorno”)<sup>6</sup>.

Hemos intentado realizar una síntesis sobre los tres movimientos que comportan la palabra mar, “I. Hacia el mar”, “II. El amor en el mar”, “IV. Mar de retorno”. Aquí se trata pues del viaje de ida y vuelta. Propondremos después algunos resultados de nuestra reflexión sobre “III. América del Este”, “V. España” y “VI. Recuerdos de América del Este”, escritos en España, pero los vemos como puntos de partida para un ulterior trabajo sobre Juan Ramón Jiménez.

Abordaremos en seguida la lectura del capítulo inicial del *Diario*: “I. Hacia el mar.”

## El locutor en “I. Hacia el mar”

En esta primera etapa el locutor, por cierto presente en toda enunciación, adopta el uso de la primera persona verbal o pronominal de manera mayoritaria: es decir en diecisiete poemas de esta introducción que consta de veintiséis textos. A veces, en un mismo texto surgen diversos signos de esta primera persona, por ejemplo en el tercero “III Madrid, 18 de enero”, en que habla el omnipresente yo:

Mientras trabajo, en el anillo de oro  
puro me abrazas en la sangre  
de mi dedo, que luego sigue, en gozo,  
contigo, por toda mi carne<sup>7</sup>.

En los versos 5 y 9, leemos también “[...] mis fuertes venas”, “Mi corazón [...]”. Habría que citar todos los textos en que habla así el locutor: (III), (IV) “Alma mía”, “VII” “digo”, (VII) “me pareces, mis ojos”; (IX) “mi alma”, “pienso”, “siento”, “mi flor”, “mi pecho”; (X) “mi amor”, “mío”, mis ojos”; (XI) “mi encuentro”, “mi desvelo”,

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 110.

“mi alma”; (XIII) “estoy bien clavado”, (XVI) “me da a luz”, “estoy ahora naciendo”, “vuelvo”, “y torno”; (XVII) “mi sueño”, “ante mí”, “me dabas”; (XVIII) “le echo”, “te echo”, “Me parece”, “digo”, “digo”, “mía”; (XX) “yo”, “paso”, “mi tarde”; (XXII) “en mí”, “mis pensamientos”, (XXIII) “me parece”, “tras mí”; (XXVI) “me parece que estoy”.

El yo se sitúa aquí en diversos sitios de España, entre Madrid, Sevilla y Cádiz, es decir que predomina el espacio terrestre, pero en función del futuro mar donde está la amada. A través de estos diecisiete poemas que acabamos de citar, y en función de los verbos y pronombres, destaca la presencia de un locutor que refuerza su palabra, “digo”, que emite un juicio ante todo personal, “me parece”, que vive intensamente un amor, “amor mío”. Pero en este movimiento destaca también el uso de una palabra que es esencial en todo el *Diario*, es decir “alma”, sobre el que los investigadores tendrían que volver a emitir otras evaluaciones.

En el primer verso del primer poema surge, pues, este sustantivo:

¡Qué cerca ya del alma  
lo que está tan inmensamente lejos  
de las manos aún!<sup>8</sup>

Aquí el alma es la totalidad del ser del yo: designando algo que siente y es total y perfecto; las manos son las del cuerpo que todavía no puede estar en contacto con el otro cuerpo, pero en este terceto nace una dinámica del deseo. En el segundo poema, después de la noche se despierta el alma, –es decir el locutor que está en el tren– como si tuviera que renacer con infinita dulzura:

¡Alma mía  
salida ahora de tu sueño, nueva,  
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy [...]<sup>9</sup>

Otra vez, en el IX se armonizan el alma y el cuerpo, eso a través del amor, por medio del amor:

Toda mi alma, amor, por ti es conciencia,  
y todo corazón, por ti, mi cuerpo<sup>10</sup>.

Citaremos y analizaremos brevemente el poema XI en que el locutor se vale tres veces de la palabra “alma”. Aquí aparece una metonimia, –a la vez símbolo y elipsis–, que se refiere a la amada, cuya evocación mental lleva al alma del enamorado yo:

Primer almendro en flor, tierna blancura casta icuál sales a mi encuentro lo mismo que su alma! —...su alma, que venía, anoche, por La Mancha, velando mi desvelo con su hermosura blanca, en la nube caída	<i>(En voz alta)</i>
	<i>(En voz baja)</i>
	<i>(Ya no se dice)</i>

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 113.

en las rápidas aguas,  
en las rondas de humo,  
en la luna que daba  
en mi alma...<sup>11</sup>

En el poema XIV, el locutor celebra la impresión de paz y serenidad que invade su alma y que es el colmo de la intensidad:

... ¡Este instante  
De paz —sombra despierta—,  
en que el alma se sume  
hasta el nadir del cielo de su esfera!  
[...]  
—... Todo lo inunda el alma<sup>12</sup>,

En el penúltimo poema, que es el XXV, cuando el yo expresa su temor frente a una futura amenaza: “Se caerá, sin abrir, la primavera”, también formula un intenso elogio del alma de la amada:

Será su alma la más sana  
de las almas primeras.  
[...]  
—¡Y no tendrá la culpa  
ella!—<sup>13</sup>

¿Qué es el alma? El alma es, pues, una palabra que designa algo propiamente humano y a la vez absoluto, infinito. Valdrá la pena estudiar sur función en los capítulos del *Diario*, a la vez en poesía y en prosa (LXIII) (LXVI) (LXXXIV) (XC) (CXXIV) (CXCVII) y también el (CCXVII), último poema de “V. España”: “Sevilla”,

¡Sencillez pura,  
fuente del prado tierno de mi alma,  
olor del jardín grato de mi alma,  
canción del mar tranquilo de mi alma,  
luz del día sereno de mi alma!<sup>14</sup>

El primer poema que figura en el “VI. Recuerdos de América del Este” escrito en España, y que es una traducción de un texto de Emily Dickinson, es el siguiente:

El Alma que tiene Huésped  
rara vez sale de Sí<sup>15</sup>.

## ***La amada: ella***

En “Hacia el mar”, el locutor que está a punto de viajar hacia la amada celebra de diversos modos la belleza y la gracia de la mujer ausente. No se vale de una señal ya que Juan Ramón Jiménez no es el heredero de los trovadores ni se entrega a la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 114-115.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 283.

melancólica evocación de una *Loindahn Amor*, tal como la evoca Jaufré Rudel. La amada no va a tener apelación, porque ella es más que un nombre: “Esta gracia sin nombre ni apellido / es la que tienes tú”<sup>16</sup> pero su belleza física, expresada de manera literal, tiene que ver con la luz de su provincia, Andalucía:

Las confusiones  
celestes, y de oro de tus risas,  
tus ojos, tus cabellos,  
son la rubia belleza  
de este enredo de cielo limpio y sol alegre  
que lo traspasa todo  
con su sola gracia<sup>17</sup>.

En “Madrigal” (X) el enamorado acaba su elogio con esta exclamación: “¡andaluza del cielo!”<sup>18</sup> y en otro poema: (VIII), “¡Giralda!”, el locutor construye con mucha destreza el doble elogio del monumento sevillano y de la hermosa amada:

Giralda, ¡qué bonita  
me pareces, Giralda –igual que ella,  
alegre, fina y rubia–  
mirada por mis ojos negros –como ella–,  
apasionadamente!<sup>19</sup>

Se leerán del mismo modo los poemas (XVII) “Duermevela”<sup>20</sup>, “Tú y Sevilla” (XVIII)<sup>21</sup>.

## **Signos negativos**

Sin embargo, y aquí se tratará de una habitual técnica de composición en los cuatro primeros movimientos, alternan los textos sin que haya similitud entre los temas abordados, y sobre todo, después de una serie de poemas que celebran la alegría y el fervor del yo, surge un texto totalmente negativo, difícil de entender, que se refiere a un personaje desconocido, a un sueño, a una situación que desmiente todo lo anterior. Así, después del tercer poema (III) que es tan alegre, ¿Cómo se explica el IV, un cuarteto rimado, que alude quizás a un recuerdo muy negativo o a un proverbio que dice lo inevitable? Después del tercer poema donde es manifiesta la creación poética, ya que tres tercetos rimados celebran el triunfo de la pasión, pasamos a una cuarteta, también rimada (ABAB), pero que se acaba con una lamentable caída:

Clavo débil, clavo fuerte...  
Alma mía, ¡qué más da!  
Fuera cual fuera la suerte,  
el cuadro se caerá<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, “Gracia XII”, p. 115.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 110.

Otra pregunta: ¿Por qué la aparición del Cementerio de Moguer en el poema XV? ¿Por qué “Amanecer”, que termina con “solos, solo...” (XVI)<sup>23</sup>. No explicamos estos poemas únicamente en función de Moguer, de la infancia y de la madre, aunque el poema “XIII. Moguer”, implica la inmovilización: “¡Aquí morir es sano!”. ¿Por qué el niño del poema VI, “Soñando”? Este personaje volverá a aparecer en otros capítulos del libro y simboliza todas las angustias de la niñez. Pero vemos en este método el hecho de ser el yo el locutor de un diario, es decir alguien que no quiere explicar ciertas cosas, ciertas circunstancias y que sólo consigna las consecuencias más íntimas de algo inesperado. Faltan nexos; cualquier poema es algo nuevo, el reflejo de una sensación o de una impresión. A pesar de todo el *Diario* es un libro y exige, entonces, que el locutor que es poeta invente una escritura apropiada, un estilo o diversos estilos, pero sobre todo que el *Diario*, sea poesía, es decir arte y no una serie de relatos.

## Espacios

Pero ¿en qué espacio está viajando el enamorado locutor? No sólo entre Madrid, Sevilla y Cádiz, sino a través de una visión global del mundo que se crea gracias a la palabra poética, y sobre todo por medio de tres sustantivos: “cielo”, “tierra” y “mar”. El yo se refiere a diversos sitios que él conoce (La Mancha) pero hay poemas en que por una parte, habla de las bellezas del cosmos, de la alegría que le inspiran los árboles y las flores, y, por otra parte, se sirve de tales palabras para abordar el tema de la pasión y para definir su propia intimidad, o mejor dicho, para definirse en función de lo que son y significan simbólicamente: el elemento y espacio: “tierra”, el espacio “cielo” –sin aire poco viento–, el espacio mar –sin agua– que es primordial.

Si nos referimos al número de ocurrencias de estos tres términos, notamos que “tierra”, el espacio donde camina y se expresa el locutor, porque todavía no está en el mar, es un sustantivo que está mencionado en cuatro poemas (I, VII, XV, XX), dando lugar a cinco ocurrencias.

Si ahora analizamos el sustantivo “cielo”, vemos que figura en seis poemas (VIII, “el cielo”, tres ocurrencias; IX, tres ocurrencias, “un”, “al”, “el”; X “el cielo”; XIV “cielo bajo”, dos ocurrencias; XIX “cielo azul”; XII “cielo”. Está mencionada diecinueve veces la palabra “cielo”.

Por fin aparece la palabra “mar”, en ocho poemas del episodio que consta de veintiséis textos y el sustantivo da lugar a trece ocurrencias. (I el mar; VII, cuatro ocurrencias, “el mar”, “mar de amor”; XXI “mar”; XXIV “mares”; XXVI “el mar”.

La frecuencia y este uso de las tres palabras, “tierra”, “cielo” y “mar”, permite entender que la tierra es un espacio que está a punto de desaparecer ya que va a empezar el viaje, también vemos que el cielo es ante todo el hermoso cielo andaluz (VIII, IX y X), que está por encima de la tierra andaluza y no el cielo que está por encima del mar. Lo que destaca, entonces, en este primer canto (I) que se titula “Hacia el mar” es la esencial alusión al mar que es un proyecto, un deseo, pero también un espacio problemático, complejo, a la vez soñado e imaginado. “Mar” no es aquí una prosopopeya, ya que el locutor habla del mar, pero asociado con el amor, da lugar a algunas asociaciones entre mar y amor, como si fuera el mar un símbolo de la pasión amorosa, o bien se borra la imagen del mar cuando se impone la de la tierra

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 118.

(XX “Naufragué, en tierra, en mar de amor”; XXI “cae / hacia el mar ya, inefable [...] de aquí, la tarde, amor, imi tarde!”).

No es posible analizar más detenidamente los poemas en que surge la palabra entonces asociada con diversas experiencias del enamorado que está a punto de irse por el mar. Nos referiremos sólo a dos poemas en que el mar es el del deseo y del futuro, un espacio en sí, una proyección todavía, es decir pura palabra poética. Primero leeremos el VII, “Los rosales”<sup>24</sup>, y luego el último texto, el XXVI<sup>25</sup>.

### Los rosales

Es el mar, en la tierra.  
Los colores del sur, al sol de invierno,  
tienen las ruidosas variedades  
del mar y de las costas...  
¡Oh mañana en el mar! –digo, ien la tierra  
que va ya al mar!

(heptasílabo –3 / 6)  
(endecasílabo –3 / 6 / 8 / 10)  
(decasílabo –1 / 5)  
(heptasílabo –2 / 6)  
(endecasílabo –3 / 6 / 7 / 10)  
(hexasílabo – 2 / 3 / 5)

Ya que el poeta está en el tren (21 de enero) entre Madrid y Sevilla, el mar no es más que una imagen, un recuerdo “digo”. Alternan dos heptasílabos y dos endecasílabos, destinado a traducir las “variedades” del mar y un hexasílabo que marca el inicio de una trayectoria. En cuatro sílabas de estos monosílabos figura la “a” tónica de mar: que “va / ya / al / mar!”.

En el XXVI, con que se acaba “Hacia el mar”, se manifiesta, como en el título, el deseo del amante que está a punto de irse, pensando que ya se está realizando el encuentro:

Aun cuando el mar es grande,  
como es lo mismo todo,  
me parece que estoy ya a tu lado...  
Ya sólo el agua nos separa,  
el agua que se mueve sin descanso,  
iel agua, sólo, el agua!<sup>26</sup>

heptasílabo  
heptasílabo  
endecasílabo      a  
eneasílabo      b  
endecasílabo      a  
heptasílabo      b

No se trata tampoco aquí, con estos seis versos, de una sextilla o sextina o sextetolira. Los dos primeros versos no tienen rima, mientras que en los cuatro versos ulteriores se crea un sistema a b a b (a – o; a – a; a – o; a – a). El poema es propiamente juanramoniano, con ecos del pasado pero en un marco libremente moderno.

Si el primer verso alude a la inmensidad de la superficie del mar, es decir, a su extensión, en cambio aparece, por primera vez, la noción de agua, el elemento mismo como materia, dificultad y problema, pero ya sin la noción de extensión. Veremos lo que ocurre después en el segundo canto o episodio.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 124.

## **Escritura**

Aludimos constantemente al papel de las palabras, pero hay que hablar ahora del lenguaje poético tal como lo practica Juan Ramón Jiménez, o sea cabe definir el estilo, sus distintos componentes en el *Diario*. Una de las figuras de predilección del locutor es la prosopopeya, la personificación de lo inanimado, el hecho de interpelar las cosas y los sentimientos, a la vez de manera familiar y para transcribir la intensidad de una emoción. Ya hemos dicho que en este canto I, el poeta no se vale de la prosopopeya para hablar del mar. Esto será distinto en el capítulo II, cuando el locutor esté en el barco sobre el mar, pero aquí el amante está todavía en España.

Entonces ¿cuáles son las palabras que forman parte en el I, de las prosopopeyas y a qué se refieren? Juan Ramón interpela esencialmente los sentimientos y ciertos elementos del paisaje que le entusiasman: “¡Alma mía! (IV, V), “Toda mi alma, amor, por ti es conciencia IX”<sup>27</sup>, “gracia” (XII), “Giralda, ¡qué bonita / me pareces, Giralda” (VIII), “¡Sevilla, ciudad tuya, / ciudad mía!” (XVIII), “¡Olivos y pinares! / ¡Ponientes de oro grande! / ¡Qué bien, qué bien estabais! / ... ¡Qué bien, qué bien estáis!” (XXI).

Pero esta práctica forma parte de algo más vasto y amplio que es la afición al canto, el lirismo de Juan Ramón Jiménez manifiesto aquí a través del permanente uso de la exclamación. A veces, el poema entero es una exclamación, y en la mayoría de los casos, algunos versos, iniciales o finales, marcan una evolución de las tonalidades, el paso a otro registro en el cual culmina la intensidad de la vida subjetiva: entusiasmo, sorpresa, éxtasis, rechazo, alegría. Si la exclamación puede ocupar cuatro, seis, o más versos, también ocurre que conste sólo de palabras. Tenemos aquí la lista detallada de las formas y también de los sitios que ocupa la exclamación en los textos. Sólo podemos señalar algunos ejemplos, pero notaremos ya que veintidós poemas contienen exclamaciones. Es fundamental en un conjunto de veintiséis textos: I. tres versos “¡Qué cerca ya del alma (verso 5) / III “¡Qué bienestar!” (verso 5) / IV “¡Qué más da! (verso 2) / V “¡Alma mía” (11 versos) / VI “–¡No, no!” (dos versos) “–¡No, no!” / VII “Los rosales” (dos versos) / VIII “¡Giralda!” (doce versos) / X “¡andaluza del cielo!” (un verso, el último) / XI dos versos “¡cuál sales a mi encuentro” / XII “¡Gracia, enredo divino” (cinco versos) / XIII “Moguer” “¡Qué sol” (v. 3 y 4 ), v. 10, v. 11, v. 12, 13, 14, 15, 16) / XV v. 2, 3 y 4 / XVI v. 1-4 / XVII cuatro versos finales / XVIII 2v. + 2 v. finales / XX v. 2, v. 5, v. 6 “¡Dos hermanas!” / XXI v. 5, 6, 7, v. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, v. 19 “¡mi tarde!” / XXIII ¡Adiós! v. 1, “¡una lágrima! v. 3 / XXIV 3 versos iniciales, dos versos finales / XXV 2 v., 2 v. antepífora “–¡Y no tendrá la culpa / ella!–” / XXVI v. 6 “¡el agua, sólo el agua!”.

Habría que analizar la función de estas exclamaciones en cada poema: observamos que es corriente la posición final de los puntos de admiración, como si el locutor quisiera valorar todo lo que precede (I; VIII, “giralda”) con la repetición de algunas palabras que suscitan el placer del amante que está hablando: “¡Oh, qué dulce, qué dulce / verdad sin realidad aún, qué dulce!”<sup>28</sup>,

XII  
Gracia

[...]

¡Gracia, enredo divino

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 109.

sin cabo y sin salida; luz,  
gracia, del color; gracia, alegría  
de la luz; color, gracia,  
de la alegría!<sup>29</sup>

Tal práctica traduce el deseo de que el poema se convierta en canto del locutor, con una particular insistencia en lo que podría ser un estribillo, pero sin que se imponga el uso de la anáfora. Se trata de repeticiones pero siempre enriquecidas con otras palabras, nuevas estructuras sintácticas. Es patente en la dimensión oral de esta escritura poética: habría que comentar las referencias a la voz en el poema XI (“En voz alta”, “En voz baja”, “Ya no se dice”)<sup>30</sup> y sobre todo en el XX “Dos hermanas” en que tres exclamaciones están transcritas fónicamente, es decir a la andaluza: “*iDo jermaaaaana!*” v. 2, “*iVioleeetaa!*” v. 5, “*iAgüiiiita frejca!*” v. 5.

También habría que valorar el significado poético de los numerosos puntos suspensivos que figuran en muchos poemas, en diversas partes bastante variables de los textos. Tal signo de puntuación implica que sería posible decir mucho más pero que en realidad no es indispensable porque lo que precede le permite al lector ir más allá, imaginar, o inventar, concebir otras imágenes. También crea un silencio, es decir el que necesita el locutor para decir el poema.

### **Poema, estrofa, verso, rima**

Hasta ahora, hemos hablado de los textos como entidades, como conjuntos –el poema es un todo– pero no hemos visto cómo está organizado el espacio textual. Predomina aquí la variedad estrófica. El modelo dominante es el poema que tiene dos, tres o cuatro estrofas: de desigual extensión I, V, XII, XIII. Figuran también: el IX que consta de tres cuartetos isométricos (“Amanecer dichoso”), el XV que es un cuarteto, el XX que tiene cinco dísticos, el III que tiene tres cuartetos disímétricos, y también figuran poemas que se componen de una sola cuarteta (IV) o de un sexteto (VII, XXVI).

Pero si el poeta adopta constantemente estrofas de tipo clásico (dístico, cuarteta), lo que teme es la monotonía, la reproducción de formas tradicionales, de donde el hecho de que pasamos de un poema breve a otro más largo, de un dístico a una serie de cuartetos etc. Y muy a menudo, antes de un cuarteto o de una cuarteta, añade una palabra o dos (XVIII, XXI) y, otras veces, se vale de un verso muy breve después de una serie compacta de versos, XXV: “Pero le cerrarán, justos, / la puerta”<sup>31</sup>.

Es visible el uso de la disimetría estructural del libro, lo cual coincide con la complejidad de la experiencia del locutor, pero al mismo tiempo, cada poema tiene su centro, su unidad: podemos hablar de una perfecta tensión, a la vez del significante y del significado en el poema.

Si examinamos ahora los versos de que se sirve el poeta, vemos que se impone una riquísima polimetría, o sea el hecho de que en un mismo texto haya de manera alternativa, una serie de heptasílabos y luego un endecasílabo, o un alejandrino: así en el XII “Gracia” y en el XXV. A Juan Ramón Jiménez le gusta especialmente la asociación entre endecasílabo y heptasílabo propio de la silva: I, V, (“los olivares de la

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 115.

madrugada” 4-10). En algunos poemas predomina el heptasílabo (XIII XVII, XXI). El eneasílabo es puntual (III) como el alejandrino. Valdrá la pena analizar la sucesión de de diversos tipos de verso en el XVI, “Amanecer”<sup>32</sup> y, en particular la variedad de los últimos versos<sup>33</sup>.

Si nos referimos a la métrica, otra vez predominan la diversidad y la variedad de las formas poéticas. Pero falta algo que tiene que ver con la dimensión musical de los textos, con la sonoridad del lenguaje, es decir la rima. En “I. Hacia el mar” un poco más de catorce poemas tienen rimas, o sea la mitad de los veintiséis. En ciertos casos todo el texto tiene rima o rimas, en otros hay rimas en una parte sólo del poema, pero en otra parte de este mismo texto aparecen nuevas rimas. Si examinamos esta primera parte del *Diario*, vemos globalmente que ocho poemas iniciales no tienen rima (I, II, V, VI, VII, VIII, X, XII). De vez en cuando, de modo alternativo, surgen rimas puntuales en III, IV, IX, XI, XIII, XIV, XV, XVII, desaparecen las rimas en XVI, XVIII. Pero después del XIX que es la única prosa de “I. Hacia el mar”, fuera del XXII, todos los poemas tienen rimas: XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI. ¿Cuál puede ser la causa de esa vuelta a la rima? Proponemos una explicación pero habrá seguramente otros factores decisivos. En el XIX “De la Guía Celeste” (prosa) Juan Ramón Jiménez, para intensificar el elogio de Sevilla, cita versos de una cantiga de Villasandino, también el apellido del autor en cuestión, (“Autor citado”), y vemos que riman: “‘briosa ciadat extraña’” y “‘claridat è luz de España’”. Tal prosa constituye un acto de confirmación de la poesía pasada y presente, una alegre celebración de la práctica poética de donde los brillantes juegos con la rima en los textos que siguen: XX, dísticos, asonancias a-a, a-o, e-a, i-a, o. XXI muchas rimas: a-e, a-e, a-e, a-e, ar-al-ar, a-e, a-e, ais-ais; seis versos a-e. XXIII, cuarteta: e-e, 4 versos. XXIV, diez versos, asonancia a-e. XXV, cuatro estrofas, e-a. XXVI, sexteto, versos 3 y 5: asonancia a-o, versos 4 y 5, asonancia a-a.

## Síntesis

En “I. Hacia el mar” el locutor está a punto de irse de su país, sin nombrar por lo tanto el sitio a donde ha de llegar. Definido por su Amor, por la existencia de la amada, objeto de su celebración, el yo lírico percibe, sólo en algunos poemas, diversos signos de dolor y de inquietud –“XVI Amanecer”–, como si estuviera entre dos eventualidades, así en el XXIII,

¡Adiós...!

Y me parece  
que la tarde iuna lágrima! se tiende  
desnuda, inmensamente,  
tras mí, por retenerme<sup>34</sup>...

El yo es ante todo aquí un poeta solitario, un locutor frente a la soledad y “I. Hacia el mar” demuestra su independencia a la vez filosófica y poética, entregándose a un encuentro decisivo en su interioridad. El viaje por mar implicará aún más soledad en el segundo capítulo “II. El amor en el mar”. Antes de pasar al segundo capítulo, notemos que en el primero no hay ninguna dedicatoria, como si no hubiera eventuales lectores. En el segundo hay 2 dedicatorias “A Luis Bello” (p. 140), a J.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 122.

Sorolla (p. 143), pero en “III. América del Este” hay diecinueve dedicatorias, cinco en “IV. Mar de retorno” y ocho en el quinto capítulo, “V. España”. En el VI, hay dos pero el texto tiene otras perspectivas con el predominio de las prosas.

## El amor en el mar

El segundo episodio del viaje, “II. El amor en el mar”, consta de treinta textos, es decir veintiséis poemas y cuatro prosas (XXXI “Venus”; XLII “Sensaciones desagradables”; XLVII “Fiesta natural; LIV “Llegada ideal”). ¿Cuáles son aquí los fundamentos de la escritura? Lejos de la tierra, el locutor se encuentra en un único espacio, lo que acentúa la sensación de soledad y aislamiento, pero el mar es también un inmenso espacio, una imagen del infinito. Entonces, en este movimiento predominan la fascinación y la angustia frente al mar, mientras que viene a ser más compleja y hasta bastante problemática la noción de Amor, con A mayúscula. Todo esto lo dice claramente el título: “El amor en el mar”.

## El locutor

No va a hablar el enamorado locutor que está en el barco, como lo hacía en “I. Hacia el mar”. Analicemos, pues, su lenguaje.

Observamos en seguida que no surgen aquí tantos signos verbales y pronominales referentes a la primera persona de singular. Si el discurso en los treinta textos es claramente la palabra del enamorado, sólo en diecisiete textos –un poco más de la mitad del capítulo– están mencionados el yo, ciertos posesivos y verbos conjugados, es decir un poco menos que en “I. Hacia el mar” (diecisiete sobre veintiséis): XXVII (“amor mío, me la muestras”); XXIX (“mi frente, ispensamientos”); XXXI “sólomío”; XXXII (“no te he visto, mi sueño, decirme, mi despertar”); XXXIII (“yo”, “voy”, “voy”, “me abren”, “yo”); XXXIV (“se me ha”, “he salido”, “mío”, “entré”, “mía”, “mía, dejé”, “mi cuarto”, “yo”); XXXV (“Me acuerdo”, “me acuerdo”); XXXVI (“mas yo”, “escapo”); XXXVII (“para mí”); XXXVIII (“vistiéndome”); XXXIX (“mi imaginación”, “mi alma”, “estoy”, “yo”, “yo”); XLI (“yo”, “yo”); XLII (“me ha echado”, “No sé, mis ojos, mi cabeza, digo”); XLV (“No sé”, “no sé”, “yo no sé”); XLVI (“que esté yo vivo”).

Es frecuente el pronombre yo, como si fuera necesario confirmar y mantener la identidad del hablante. Se alude a la vida interior, a la invisible subjetividad –sueños, pensamientos, recuerdos–, también a cosas ignoradas “No sé”.

## Mar

Aquí lo que predomina es el mar, omnipresente en veinticuatro poemas de este capítulo que consta de treinta textos. La contemplación del mar por el yo, es, en realidad, una verdadera confrontación, la base de la meditación, ya desde el primer poema, XXVII, hasta el último, LVI. Se trata, pues de los siguientes poemas: XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII, “Llegada ideal, LIV, LVI. Además, si leemos los seis poemas en que no aparece la palabra “mar”, se mencionan a pesar de todo, las olas, el agua y el barco (XXXI, XXXII, XXXVIII, XLIII, XLV; el penúltimo texto (4 versos breves), LV, tiene otra función antes del “¡Sí!”, LVI, cuando el yo va a desembarcar! ¿Cómo poetizar, entonces, el obsesivo espacio marino? Se está alejando

el barco de la tierra pero en el poema XXXV, frente al mar, se siente invadido el locutor por la nostalgia, de donde un largo poema que consta de cuatro desiguales estrofas, en que el yo habla de la tierra madre, evocando paisajes que le inspiraban un verdadero amor:

... Me acuerdo de la tierra,  
que, ajena, era de uno,  
[...]  
—Madre lejana,  
tierra dormida  
de brazos firmes y constantes,  
de igual regazo quieto,  
[...]  
... Me acuerdo de la tierra  
—los olivares a la madrugada—<sup>35</sup>

Es el único texto referente a la tierra pero para el poeta era indispensable evocar esa apasionada melancolía porque lo reclamaba, lo exigía el mar o, mejor dicho, la poetización del mar, de un mar lleno de sombra, de ruido, de violencia y de sofocante belleza.

Pasa también lo mismo con el cielo, pero con otro lenguaje. En el poema XXXIV, titulado “Cielo”, el yo afirma que su cielo se quedó allá en su tierra y que el actual cielo que está encima del mar no le concierne,

Se me ha quedado el cielo  
en la tierra, con todo aprendido,  
cantando, allí.  
Por el mar este  
he salido a otro cielo, más vacío  
e ilimitado como el mar, con otro  
nombre que todavía  
no es mío como es suyo<sup>36</sup>...

En el XLII, que es una prosa, dice el yo: “Mar y cielo se me funden en un solo blanco crudo”, deplorando así lo que él teme por encima de todo: el riesgo de confusión. Después de la tormenta, le gusta descubrir otra vez el cielo, pero lo que predomina es el olvido del cielo, mencionado en dos poemas, en el XXVIII,

## XXVIII

### Cielo

Cielo, palabra  
del tamaño del mar  
que vamos olvidando tras nosotros<sup>37</sup>.

y, en el XLIII, después de confirmar su olvido del cielo el yo descubre, de manera armoniosa, una coincidencia entre el cielo y la idea que tenía él del nombre del cielo.

Te tenía olvidado,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 143.

cielo, y no eras  
más que un vago existir de luz<sup>38</sup>,

Estos poemas confirman el indiscutible predominio del mar sobre el cielo, el cual representa la calma o la paz, mientras que el mar es el movimiento perpetuo, y si van asociados mar y cielo, predomina siempre el mar.

El irresistible mar que es el espacio céntrico de este capítulo II, inspira, pues, toda la escritura poética, suscitando impresiones contradictorias: tristeza, angustia y celebración. Aquí el mar no es un símbolo de amor, es el cosmos mismo que el locutor está interrogando, el objeto de la contemplación, el tema de una intensa meditación que tiene que existir por medio de los poemas, a través de la escritura poética. El yo, intenta definir la esencia del mar, su existencia, es decir su ser, de donde, como clave de la escritura, el uso de la contradicción y de la paradoja.

El mar es un conjunto de contrastes que a la vez son y no son, pero para formular tal definición, el locutor tiene que establecer una relación entre el propio yo y el mar. Son comparables entonces la soledad del mar y la soledad del amante. Lo que sorprende al lector en el XXIX es que se define al mar antes de que el locutor se refiera a su propia vida interior. El poeta se dirige tres veces al mar (tres prosopopeyas) pero se sobreentiende el peso de la soledad, fruto exclusivo de la poesía y título del poema:

## XXIX

### Soledad

En ti estás todo, mar, y sin embargo,  
iqué sin ti estás, qué solo,  
qué lejos, siempre, de ti mismo!

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

Eres tú, y no lo sabes,  
tu corazón te late y no lo siente...  
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!<sup>39</sup>

Cabe citar también otro poema, el XXXIX, “Menos”, en que el yo yuxtapone los conceptos de mar y amor, situándose él mismo en una situación paradójica, y llegando por fin a una especie de complejo de inferioridad:

Más fuera estoy  
de todo, estando más adentro  
de todo. ¡Yo era solo, yo era solo  
—ioh mar, oh amor!— lo más!<sup>40</sup>

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 135.

## Cuadros, colores

Se funda todo este segundo episodio en la alternancia entre calma y movimiento del mar, entre tormenta y luz. Cuentan aquí la visión de un espectáculo, el juego de los colores, la sorpresa frente a lo imprevisto, la decepción, el entusiasmo también. Es esencial el papel de las sensaciones, y de las impresiones visuales, (XXXVII) “Los nubarrones tristes / le dan sombras al mar”<sup>41</sup>, el placer estético frente al mar como cuadro (XLIX) “¡Estela verde y blanca, / memoria de la mar!”<sup>42</sup>, (L) “Mar llano. Cielo liso / —No parece un día... / ¡Ni falta que hace!”<sup>43</sup>, (LI).

En el poema LII, el verde “relámpago violento” implica la victoria íntima sobre “el mar que ruge”, de donde la aparición totalmente inexplicable del “niño en el mar” que es la dulce imagen de un sueño o de un recuerdo que simboliza, para el yo, la vuelta a la serenidad, e incluso a la felicidad, de donde la final yuxtaposición de las tres palabras esenciales mar, alma, amor:

¡Oh mar, mar verdadero;  
por ti es por donde voy —igracias, alma!—  
al amor!<sup>44</sup>

## Prosopopeyas

En este segundo episodio, Juan Ramón Jiménez se vale más que nunca, (más que en el primer canto) de una indispensable figura de retórica para dirigirse al mar, es decir la prosopopeya. O bien introduce el sustantivo “mar”, o bien se sirve de la exclamación: “ioh mar”. Se trata en efecto aquí de un intenso diálogo entre el locutor y el mar. Lo que cuenta es calificar, describir, y solicitar una respuesta del mar:

XXIX “Soledad”<sup>45</sup>, XXXV “Nocturno” “Oh mar sin olas conocidas,”<sup>46</sup>, XXXIX “—ioh mar, oh amor!— lo más!”<sup>47</sup>, XL “Sí, mar, quién fuera, / cual tú, diverso cada instante,”<sup>48</sup>, XLI “Parece, mar, que luchas,”<sup>49</sup>, XLVIII “Oh mar, azogue sin cristal; / mar, espejo picado de la nada!”<sup>50</sup>, “LII “¡Oh mar, mar verdadero; / por ti es por donde voy —igracias, alma!— / al amor!”<sup>51</sup>.

En algunos poemas, Juan Ramón Jiménez no se vale de la prosopopeya “imar！”, cuando se sirve de la tercera persona, “el mar”, pero es una opción minoritaria, que se refiere al pensamiento más que a la subjetividad: XLI “según te diga el mar o la mar—, XLIV “El mar dice un momento / que sí, pasando yo.” XLVI –peso de mar o tierra—, [...] como el cielo y el mar;”<sup>52</sup>.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 139.

## **Estrofas, versos**

En este canto, “II. El amor en el mar”, los poemas constan de 2, 3 o 4 estrofas, como “Hacia el mar”, y el poeta se vale también de la polimetría, con un claro predominio de versos breves (heptasílabo, octosílabo) e irrupciones puntuales del endecasílabo. El hecho de poetizar el mar genera mucha libertad en la organización de los textos. Aquí se trata de celebrar la versatilidad del mar, sus contrastes, el movimiento de las olas. Juan Ramón Jiménez consigue escribir un poema titulado “Monotonía” (XXX), creando un verdadero vértigo en el lector, por medio de sustantivos y adjetivos que se repiten pero variando siempre su posición en los versos, desde luego sugiriendo el permanente cambio de ritmo:

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

Todo está igual –al norte,  
al este, al sur, al oeste, cielo y agua–,  
gris y duro,  
seco y blanco.

[...]

Las horas son de igual medida  
que todo el mar y todo el cielo  
gris y blanco, seco y duro;  
cada una es un mar, y gris y seco,  
y un cielo, y duro y blanco<sup>53</sup>.

[...]

Hacia cualquiera parte –al oeste,  
al sur, al este, al norte–,  
un mar de zinc y yeso,  
un cielo, igual que el mar, de yeso y zinc,  
–ingastables tesoros de tristeza–,  
sin naciente ni ocaso<sup>54</sup>...

En algunos poemas, el yo se vale de la anáfora, pero es un procedimiento muy puntual, así en el XXXVIII:

¡Amor, juventud sola!  
¡Amor, fuerza en su origen!  
¡Amor, mano dispuesta  
a todo azar difícil!  
¡Amor, mirar abierto,  
voluntad indecible!<sup>55</sup>

En efecto, si se repite una palabra en el texto, suele colocarse en distintos sitios asimétricos, así en XLVI:

¡Qué pero aquí en el corazón inquieto  
–peso de mar o tierra–,  
[...]  
¡Qué peso aquí en el corazón inmenso  
[...]

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 135.

oh, qué peso hondo y alto!<sup>56</sup>

Importa que la palabra obsesiva se oiga en todo el texto; así en el XLI titulado “¡No!” la negación va acompañada de puntos de admiración y sobre todo se repite 10 veces en un verso que consigue ser un endecasílabo; por fin el monosílabo “¡No!” es la única palabra del último verso:

XLIV

¡No!

No, ino!, iino!!, iino!!!, cada vez más  
Fuerte, con la noche...  
Se van uniendo  
las negaciones suyas, como olas,  
—ino, no, no, no, no, no, no, no, no, no! —  
[...]  
ino!<sup>57</sup>

## Sonoridades

El papel fundamental que tiene el mar en este segundo episodio explica también que no haya tantas rimas como en el primer canto. Aunque se define el mar como mar, como infinita repetición, el locutor que está fascinado se dedica a consignar lo variable, la variación a través de lo idéntico.

Sólo dos poemas tienen rimas: el XXXVIII, “Sol en el camarote” que es un texto muy optimista, porque brilla el sol de manera fulgurante. Aparece aquí una misma asonancia en los versos pares: i-e, abrirte, invencible, triste, indecible<sup>58</sup>. El XLV, “Hastío” dice todo lo contrario, ya que aquí culmina la tristeza del locutor; la asonancia e-a, cerca, ellas, reina, ... se explica por la presencia en el primer verso y en el último de la palabra “ciegas” que impone la desaparición del mundo ambiente, la anulación de las horas: “Un ejército gris de ciegas horas”, “sin nada que mirar y ciegas...”<sup>59</sup>.

## Interioridad

En los poemas de este segundo episodio, se efectúa una verdadera sintetización de todas las experiencias íntimas del locutor. Siempre estamos a punto de abordar un último límite y, entonces, dice el yo que todo se anula o se convierte en dolor o en sueño. Llega el texto a una verdadera perfección formal pero sólo existe para decir lo indecible. Así, en el XXXVII, cuando parece que el mar no es más que ruinas, si el poeta consigue resumir lo que ocurre, con una sola palabra final: “¡Nada！”, también afirma que esta palabra ya no ha muerto:

¡Nada! La palabra, aquí, encuentra  
hoy, para mí, su sitio,

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 139.

como un cadáver de palabra  
que se tendiera en su sepulcro  
natural.

¡Nada!<sup>60</sup>

En los poemas existe cierta realidad, perceptible por los ojos del locutor, pero lo que genera esta visión, los sentimientos que le procura al yo aparecen como indiscutibles postulados insertos entre silencios o vacilaciones, dudas, fuera de toda explicitación o aclaración. Un poema del segundo episodio nos parece a la vez totalmente comprensible y enigmático: es el XXXIII “¡Estrellas!”<sup>61</sup>. Asistimos primero a esa “metamorfosis” de las estrellas en tierra, que es más bien una relación de causa a efecto. Esto se debe al mar, según lo que afirma el locutor: “¡En el mar sí que lucen las estrellas!”.

Pero, transcrita en itálica, una voz desconocida deja entender que existe otra tierra y que las estrellas de que ha hablado son más estrellas que en la otra tierra. Entonces aparece el mar como camino o vía. No se entiende, entonces, porque no ven los ojos y porque el yo se dice ciego. No se explica el grito de cien voces: “¡Tierra!”, ni lo que es el grito final del yo: “¡Estrellas!”.

Este poema suscita la perplejidad de los lectores, pero sugiere diversas hipótesis, también algunas interpretaciones. Proponemos una lectura, que insiste esencialmente en el total desconcierto del yo. Se inscribe primero un paisaje que suscita el optimismo del locutor porque consistiría en una única vía triunfante, una certeza, una totalidad, una opción casi definitiva. Pero se trata de una deducción que se convierte en exclusiva interioridad y cuando el yo abre los ojos del cuerpo, no ve nada : “y no ven”; entonces ya “ciego”, le queda la única posibilidad de volver a la palabra inicial, “estrellas”, lo que él pudo ver, “Yo, ciego: ¡Estrellas!”<sup>62</sup>, fuera de toda asimilación entre estrellas y tierra, renunciando a la interpretación, a toda forma de simbolismo, para atenerse sólo al poder de la palabra inicial, es decir al sentido literal de “¡Estrellas!”.

## Prosas

Es innegable que la meditación poética sobre el amor y el mar está siempre oscilando entre deseo y fracaso. Cuatro textos –que son prosas, algo nuevo ya que no figuraba más que una prosa en “I. Hacia el mar”–, le sirven al poeta para contar de otra manera, por medio de la descripción y de la anécdota, lo que ocurre a la vez en el barco y en el mar, (a la vez), poniendo de realce la belleza cromática del espacio y también las circunstancias cotidianas del viaje, todo lo negativo, todo lo que le parece muy molesto al enamorado poeta. A veces, la obsesiva realidad material es un obstáculo al ejercicio de la poesía, pero el escritor puede valerse del humor para burlarse de sí mismo y de todo lo que ocurre en el barco y en el mar. El yo demuestra aquí sus capacidades estilísticas, permitiendo también otras lecturas de su *Diario*, es decir otros placeres del lector, frente a la persona del poeta.

El XXXI, “Venus”, sirve para desmitificar un intento o un proyecto de poetización mitológica que no puede funcionar en ese barco y ese mar. Titulado “Sensaciones

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 131.

desagradables”, el XLII pone en escena al poeta que tiene frío, que no ve nada, que oye el trueno, prisionero entonces del mar y de la lluvia, es decir incapaz de hablar de “amor en el mar”. En el XLVII, “Fiesta natural”, Juan Ramón Jiménez se burla de la palabra “domingo”, impropia en ese barco<sup>63</sup>.

Pero el texto más largo, LIV, “Llegada ideal”<sup>64</sup> es el más inventivo ya que, por una parte, es un verdadero cuadro (dedicado a Joaquín Sorolla) que tiene todos los colores del cielo y del mar, lo que suscita el entusiasmo del poeta hasta tal punto que el paisaje se convierte para él en poesía, es decir en belleza poética, lo que demuestra el uso de palabras que pertenecen al exclusivo dominio de la poesía:

Sí, somos la verdad, la belleza, la estrofa eterna que perdura, cogida con la rima, en el centro más bello y entrevisto de una poesía eterna que conocemos siempre, y que siempre estamos esperando, nueva, conocer –del segundo cuarteto de un puro soneto marino?<sup>65</sup>

Pero, por otra parte, cuando vuelven la niebla y la lluvia, es decir el mundo real, en ese barco “pesadote”, como dice Juan Ramón Jiménez el yo confiesa que le parece imposible seguir escribiendo: en efecto, si se impone el realismo, no puede existir la poesía. Se formula aquí un postulado sobre la creación de la escritura, sobre la relación entre el sentido literal y el sentido figurado: “El papel se me cae... Ya no sé escribir...”<sup>66</sup>.

#### **“IV. Mar de retorno, CLVII-CXCVII”: volver y ser**

El tercer movimiento del *Diario*, “III. América del Este” es el más largo, ya que contiene cien poemas. Es a la vez la expresión de las posibles disensiones, preguntas, dudas y celebraciones amorosas, y la visión que tiene el locutor de su estancia en América (U.S.A). EL último texto (CLVI) se titula: “Despedida sin adiós”<sup>67</sup>: se trata de una prosa cuya primera palabra es “Mar amarilloso” y cuya última palabra es “... La mar”.

Luego empieza “IV. Mar de retorno” (41 poemas), cuarta parte del *Diario*, que consiste en la evocación del retorno por mar a España. El locutor se sitúa frente al mar que es en realidad el tema central, el amor no es el tema predominante porque lo que cuenta es el trayecto íntimo del yo, y el único interlocutor es el mar. Hablaremos entonces: del yo (locutor), del objeto o materia poética (el mar), de la escritura a la vez en verso y en prosa (nueve textos en prosa).

#### ***El locutor***

Presente en veintiséis textos, se manifiesta el yo, aludiendo a su vida interior, a sus sentimientos (alma, corazón), a su cuerpo, (ojos). Durante el viaje, se enriquece poco a poco el lenguaje que se refiere a la vida, al vivir, (CLX, “Ya no hay más que vivir”)<sup>68</sup>. Se impone la belleza de los colores y van desapareciendo las amenazas e incertezas

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 143-145.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 233.

del yo (CLXI)<sup>69</sup>. A pesar de todo, no se instaura tampoco una total eliminación de lo negativo, porque casi hasta el final el yo menciona sus últimas dudas, así en el poema titulado: “Ciego”, CLXXXIX<sup>70</sup> y en el CXC. Tres poemas nos parecen decisivos: el CLXXXVIII, “Niño en el mar”<sup>71</sup> que es una fábula, una alegoría que le permite al yo vencer los temores de la infancia.

El poema más intenso es “Todo” (CXCI)<sup>72</sup> que está dedicado “Al mar y al amor”. El poeta dice claramente que ya está sano, y se vale de la palabra “locura” para deshacerse de modo definitivo de un pasado destructor.

Pero antes, ya en el CLXXXII, la contemplación del sol en el mar había suscitado la celebración del “Oro mío”<sup>73</sup>, es decir por medio de una metáfora que implicaba el triunfo del lenguaje: “que soy otra vez ya la lengua viva!”<sup>74</sup>. En estos poemas es esencial el uso de la repetición o reiteración de una palabra clave.

## Mar

En este episodio (cuarenta y un textos) figura el mar en 34 textos: el mar es aquí el espacio predilecto, un cuadro, una suma de signos temporales, una palabra obsesiva, la belleza que lleva al yo a una verdadera revelación del propio ser. En este movimiento del *Diario* el locutor descubre y consigue formular lo que es el mar, el ser del mar, el cual le permite acceder al propio ser. La palabra mar figura en muchos títulos de poemas, “Mar de pintor”, “Mar” (CLXI), “El mar” (CLXIII), “Mar de pintor ¿De músico?” (CLV), “¡El mar acierta!” (CLXVI), “Mar despierto” (LXXIII), “Niño en el mar” (CLXXXVIII). A veces el mar es el sujeto del verbo, en tercera persona, pero en la mayoría de los casos, es una prosopopeya, es decir el interlocutor tuteado por el yo. Sobre la prosopopeya juanramoniana habría que ir mucho más lejos y redactar nuevos textos de investigación.

Hoy eres tú, mar de retorno,  
ihoy te digo  
eres tú, mar! (CLVIII)<sup>75</sup>

Ya sólo hay que pensar en lo que eres,  
mar. Tu alma completa  
en tu cuerpo completo;  
todo tú, igual que un libro  
leído ya del todo, y muchas veces,  
que con su *fin* ha puesto  
*fin* a las fantasías. (CLXIX)<sup>76</sup>

Se trata de una operación filosófica, ontológica, que se realiza a través de la estética: la visión del mar, su belleza es el instrumento de la liberación del yo. Pero si los poemas en verso son los que proclaman una victoria interior del yo, cuentan también las nueve prosas que figuran en “IV. Mar de retorno”.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 257-258.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 239.

En el CLXVI, “¡El mar acierta!” el yo viene a afirmar que coincide el mar con su identidad y desde luego con su nombre, pero, asumiendo plenamente la paradoja, dice que sólo el mar se ha definido como tal, y no la escritura del poeta: “Pero sé que el mar, hoy, es el mar [...] Mar, hoy te llamas mar por vez primera. Te has inventado tu mismo y te has ganado tú solo tu nombre, mar”<sup>77</sup>.

Todos los textos en prosa están dedicados al mar: CLXXXI “Amanecer” en que se exalta la belleza de los colores y de la materia agua<sup>78</sup>. Estos textos son cuadros: CLXII “Al fresco”, CLXXI “Agua total”, CLXXVI “Día entre las Azores”, CLXXIX “Iris de la tarde”, CLXXXI “Amanecer”, CLXXXII “Oro mío”, CLXXXIV “Mediodía”, CXCVI “Despedida matinal”.

En el poema en prosa, el locutor que es un poeta, se convierte en viajero, a la vez libre y entusiasmado: el espectáculo que él evoca queda como confirmado y amplificado por el poema en verso que sigue; se podría decir que se crea una doble iluminación del mar y que el locutor tiene dos voces poemáticas, primero en el poema en verso, luego en el poema en prosa.

## ***La escritura: poesía y prosa***

Notamos que no surgen tantas paradojas como antes: CLXXIV, CLXXXVI, y cuando surgen se presentan finalmente como verdades. Ya señalamos el uso muy frecuente de la prosopopeya que no es sólo un procedimiento retórico sino el postulado que es la base del diálogo entre el locutor y el mar. Hay pocas rimas (6 textos sólo). Sigue esencial la exclamación, que traduce la explosión de la alegría, así en el poema: CLXXXII “Oro mío”, en que el poeta se vale también de la recurrencia de una palabra en el verso:

¡Oro, oro, oro, oro, oro,  
sólo oro y todo oro, no más que oro  
de música, de luz y de alegría<sup>79</sup>.

Dos poemas están dedicados a España, al espacio terrestre a donde vuelve el poeta “Iberia” (CXCIII) y “Dentro” (CXCVII). Se imponen la sucesión de frases exclamativas, la frecuencia de los puntos de admiración, el uso de los topónimos España, Iberia, en los poemas finales del episodio.

Pero cabría insistir también en la vuelta de la palabra “alma”, tan presente en los anteriores episodios. Alma es una clave del *Diario*, y aquí va asociada a la patria.

¡Patria y alma!  
Y el alma también es como la patria<sup>80</sup>.

La búsqueda inicial era de tipo ontológico y se realiza, después del viaje en el espacio natal. Se acaba el discurso sobre el mar, imponiéndose la palabra tierra, desde luego la clara afirmación del ser por parte del poeta, a la vez colectiva e individual:

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 264.

¡Oh la tierra nos ve, nos ve... y nos piensa!  
Sí ¡Ya somos! ¡Yo soy! (CXCII)<sup>81</sup>

Tierra, otra vez. La última,  
la primera, la mía,  
¡la tierra! (CXCV)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 262.