

El *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez: el impacto de la ciudad neoyorquina, fragmentación y mestizaje entre géneros

Juan Ramon Jimenez's Diario de un poeta recién casado: the impact of New York City, fragmentation and generic miscegenation

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Depto. de Literatura Española, Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
Plaza del campus, s/n. Valladolid, 47011
teresa@fyl.uva.es

RECIBIDO: 20 DE DICIEMBRE DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 5 DE FEBRERO DE 2014

Resumen: En este trabajo se pretende poner en relación el impacto provocado en la sensibilidad de Juan Ramón Jiménez por la modernidad neoyorquina con la novedosa configuración genérica del *Diario de un poeta recién casado*. Cuando Juan Ramón decide representar poéticamente la ciudad de Nueva York, y todo lo que ello significa en ese momento, opta por una novedosa ruptura de moldes formales tradicionalmente aceptados, por un desconcertante mestizaje entre géneros (poemas en verso, poemas en prosa, microrrelatos, aforismos, greguerías, textos extrapoéticos...) que, en parte, viene a simbolizar la fragmentación y caos propios de la gran urbe cosmopolita, de la ciudad que, como ninguna otra, se define por sus contrastes. Esta lectura del *Diario* quiere distanciarse de cierta corriente crítica que erróneamente ubica este libro juanramoniano en el contexto de la poesía modernista, incapaz todavía de entender y aceptar la poeticidad que alberga la ciudad moderna.

Palabras clave: Juan Ramón Jiménez. *Diario de un poeta recién casado*. Poesía urbana. Mestizaje genérico. Fragmentación.

Abstract: This paper relates the impact caused on the sensitivity of Juan Ramón Jiménez by New York modernity with the novel generic configuration of *Diario de un poeta recién casado*. When Juan Ramón decides to poetically represent the city of New York, and all that it means at that moment, opts for a novel break of traditionally accepted formal molds, for a bewildering mix between genres (verse poems, prose poems, micro-stories, aphorisms, greguerías, extrapoetic texts...) which, in part, symbolizes the great cosmopolitan city's fragmentation and chaos, of a city that, like any other, is defined by its contrasts. This reading of the *Diario* takes distance from a certain critical current which erroneously places this book in the context of modernist poetry, still unable to understand and accept the poeticity that modern city harbours.

Keywords: Juan Ramón Jiménez. *Diario de un poeta recién casado*. Urban poetry. Generic miscegenation. Fragmentation.

En 1916 Juan Ramón Jiménez viaja a los Estados Unidos para contraer matrimonio con Zenobia Camprubí y, en el transcurso de ese viaje, escribe el que para muchos es uno de sus mejores libros: el *Diario de un poeta recién casado*. El fuerte impacto que aquel país, y muy concretamente la ciudad de Nueva York, causó en la sensibilidad juanramoniana es el responsable de varios hallazgos estéticos de primer orden dentro de su obra y con importantísimas consecuencias en el devenir de la poesía española que viene a continuación. En un conocido trabajo, Juan Manuel Rozas señalaba que en el *Diario*, entre otras muchas aportaciones importantísimas, como es la aparición de la poesía hodiernista o la de un irracionalismo poético precursor del surrealismo lorquiano, cabría destacar también otras, como el hecho de que “la estructura material del libro sea un *supersignificante* al servicio de la poética interna” (151). Es sobre esta última cuestión, creo que apenas tratada por la crítica juanramoniana, sobre la que versará el presente trabajo. Creo que, en efecto, resulta especialmente significativo y relevante, respecto a una herencia poética que sabrán recoger generaciones poéticas posteriores, la arriesgada y sorprendente decisión que toma el autor a la hora de publicar el *Diario*, en el año 1917, de mezclar indiscriminadamente los poemas en prosa con los poemas en verso (representativos de su poesía “más pura”), algo que por el momento nunca había hecho; y, no solo eso, sino –lo que resulta todavía mucho más chocante y transgresor si tenemos en cuenta la fecha de publicación de este libro– la de mezclar ambas especies literarias con otros textos absolutamente inclasificables en cuanto a su género. Dicho de otra manera, creo que construir un libro en el que indiscriminadamente se combinan y alteran heterogéneos registros poéticos y textos –en principio, de dudosa literariedad– es su forma de representar poéticamente el caos y la extrañeza ciudadanos.

Sabido es que en el periodo de entreguerras, el tema de Nueva York va a estar muy presente en la literatura europea. En España va a ser sobre todo a partir de 1927 cuando empiezan aparecer numerosos títulos sobre este asunto (Juan Manuel Rozas 154). Recordemos, a modo de ejemplo, *Pruebas de Nueva York* (1927) de José Moreno Villa o el importantísimo *Poeta en Nueva York* (1929-30; publicado en 1940) de Federico García Lorca. A decir de una larga bibliografía crítica que ha abordado el tema, el *Diario de un poeta recién casado*, publicado en la temprana fecha de 1917, es el indiscutible precedente de todos ellos. No obstante, y a pesar de ese unánime reconocimiento del *Diario* como precursor, en muchas ocasiones se ha reiterado el tópico infundado de que

la exquisita y romántica sensibilidad juanramoniana no pudo sino reaccionar con rechazo ante la gran ciudad; es decir que Juan Ramón fue todavía incapaz de entender y aprehender la poeticidad que entraña la urbe moderna. Así, Dionisio Cañas en su estudio acerca de la ciudad y la moderna poesía hispana asegura que “el conjunto de los textos del *Diario* reflejan una personalidad hipersensible, más cercana a la naturaleza y a lo espiritual que a cualquier manifestación privativa de la ciudad industrial” (147-48). Dichas valoraciones sitúan el libro juanramoniano en la órbita de la poesía modernista y alejado aún de la poesía propiamente moderna.

Existen numerosos estudios sobre la relación del poeta con la ciudad en las diferentes épocas. En términos generales, se suele argumentar que será durante el Romanticismo cuando el poeta comience a percibir con inquietud la existencia de las primeras ciudades industriales, frente a las cuales opone todavía su fuerte individualismo y su confianza en el descubrimiento de la naturaleza. Con la transición del Romanticismo a la Modernidad, y más concretamente con la pionera aportación de Baudelaire y *Las flores del mal* (1857), se crean las bases sobre las que se asentará toda la poesía urbana moderna. La ciudad ya no solo se convierte en inevitable y terrible conflicto para el escritor, sino que en ella descubre el artista su condición de hombre moderno. Pero, lo que es más importante, los poetas crearán nuevas formas de expresión susceptibles de transmitir la misma ambigüedad que se percibe en esta nueva forma de vida urbana (Versluys). No obstante, siempre habrá quien permanezca en una posición de carácter evasivo que rechaza la vida moderna para volver los ojos a la naturaleza. Y lo cierto es que se tiende a reconocer que en el ámbito de la poesía hispana, el Modernismo, en tantos aspectos continuador del Romanticismo, oculta de manera casi general su mirada hacia la ciudad y la vida modernas. Es más, se sostiene que en España “carecemos de un poeta modernista urbano”, y que “no será la poesía modernista la que incorporará el concepto de modernidad baudelairiana” (José Luis Rozas 458). En definitiva, es muy habitual reconocer que el salto a la modernidad, en lo que concierne al tratamiento de la ciudad, llegó con retraso a España. Postura crítica que tiende a minusvalorar la aportación de Juan Ramón Jiménez al respecto.

En cualquier caso, hemos de advertir que, desde un pionero trabajo de Ricardo Gullón (1969), han sido también muy numerosas las reivindicaciones críticas de la importancia y modernidad del testimonio juanramoniano de la realidad neoyorquina. Con el presente trabajo me gustaría contribuir a una correcta ubicación del *Diario* en una corriente poética moderna que, antes

que preocuparse por mostrar su aceptación o rechazo de la vida urbana, lo hace por representar poéticamente esa nueva realidad que supone la ciudad moderna, consistiendo concretamente la manera de hacerlo en la creación de un nuevo lenguaje. José Luis Rozas intenta demostrar en su lectura del *Diario* que es posible apreciar a lo largo de los poemas del libro una evolución que iría desde una no aceptación inicial de la ciudad, a partir de un conflicto no resuelto por el poeta entre Naturaleza e Historia, hasta una posterior aceptación que se va manifestando en algunos poemas de la parte central del libro (467). Otros trabajos posteriores han visto igualmente que el Juan Ramón del *Diario* abre las puertas a una mirada no solo moderna, sino incluso posmoderna de la gran ciudad (y a esa línea crítica me gustaría sumar esta contribución). Para Prado Biezma, es evidente que lo que le ofrece a Juan Ramón América del Este, y en especial Nueva York, “es su condición de espacio, diríamos hoy, posmoderno” (11). Este crítico advierte asimismo una evolución por parte de Juan Ramón en su manera de entender y aceptar la ciudad de Nueva York, hasta el punto de llegar a “convertirse en capaz de ir creyendo en el cosmos de ficción que la ciudad moderna nos ofrece” (Prado Biezma 21). Efectivamente creo que Juan Ramón descubrió en la ciudad de Nueva York un espacio y una realidad nuevos que no podrían ser expresados con los mismos códigos formales y genéricos que, por ejemplo, había empleado para recrear los nostálgicos recuerdos de su Moguer natal en *Platero y yo*.

POESÍA EN VERSO VS. POESÍA EN PROSA

Una de las más evidentes novedades del poemario juanramoniano, si lo comparamos con los anteriores libros publicados por el poeta,¹ es la mezcla de poesía en verso con poesía en prosa. Hasta la fecha de edición del *Diario*, Juan Ramón había publicado 19 libros de verso y un único libro de poesía en prosa: *Platero y yo*. Pero lo cierto es que a lo largo de esos veinte años de producción, Juan Ramón había escrito poemas en prosa y poemas en verso en una cantidad muy similar. Los planes editoriales de aquella época, conservados en sus archivos, nos demuestran que junto a los 19 libros de verso publicados, existían otros tantos libros de prosa que, con la excepción de *Platero*, el autor todavía no se había decidido a mostrar públicamente. Por ello, no deja de ser llamativo que en el momento de la publicación del *Diario*, el autor se decida por dar prosas y versos mezclados bajo el mismo título.

Pero, ¿a qué responde esa decisión? Reyes Cano ha llamado la atención acerca de la diferente utilización que el poeta hace en el libro del verso y la prosa: el primero, se destina por lo general a los poemas más líricos y referidos a la intimidad del poeta, mientras que la segunda se usa en poemas más descriptivos y referidos a la realidad contemplada (152). Por su parte, Prado Biezma hace un cómputo riguroso de los poemas en prosa y en verso en cada una de las secciones del libro, y concluye que aquellos predominan fundamentalmente en la sección tercera, dedicada a registrar su estancia en los Estados Unidos y especialmente en la ciudad de Nueva York:

El conjunto nos ofrece cincuenta y siete poemas en prosa (a veces largos, subdivididos en poemas menores –que no en estrofas–, a veces simples frases con una única anotación) frente a cuarenta y dos poemas en verso, observándose una cierta alternancia entre una forma y otra, como con voluntad compensatoria de paralelismo, aunque no de manera regular. (7)

Por otro lado, el conjunto del libro:

nos ofrece un total de 112 poemas en prosa, sobre un total de 243 poemas (casi la mitad); lo que contribuye, nuevamente, a ese equilibrio del que hablábamos. Pero cabe una primera observación al respecto: si la parte central, la referida a América, se instala de lleno (pero no de manera exclusiva) en el poema en prosa, dándonos a entender que la ciudad (moderna) es el espacio privilegiado de este tipo de escritura poética, tanto las tierras de España como el mar privilegian en su primera aparición (primera y segunda parte) el poema en verso. (8)

En definitiva, será la ciudad, con su nueva realidad recién descubierta, la que exija a Juan Ramón la escritura del poema en prosa. En relación con ese uso diferenciado de prosa y verso en el *Diario*, Prado Biezma señala asimismo la proximidad del *Diario* con Baudelaire, quien también utilizó el poema en prosa como formato esencial de una poesía ciudadana y descriptiva (Prado Biezma 3; José Luis Rozas 465). Es decir, pudiera ser que al utilizar la prosa como vehículo casi exclusivo de la poesía urbana, Juan Ramón esté adscribiéndose a una tradición poética bien conocida de origen baudelaireano. Pero creo que también está deseando convertir la diferencia de registros poéticos en un *supersignificante* (en expresión de Juan Manuel Rozas) que se pone al

servicio de una poética interna. El contraste evidente que a lo largo del libro se establece entre un registro y otro adquiere en el conjunto del poemario un significado importante y totalmente premeditado por su autor. Así, frente a la expresión lírica en un verso desnudo de artificios retóricos y ornamentaciones superfluas de una experiencia íntima, en el poema LVII:

Birkendene, Caldwell,
20 de febrero.

Tè deshojé, como una rosa,
para verte tu alma,
y no la vi.

Mas todo en torno
–horizontes de tierras y de mares–,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia
inmensa y viva.

se impone la prosa poética para la descripción morosa de escenas contempladas a su paso por la gran ciudad. Estampas cargadas de poeticidad a ojos del poeta, como la que encontramos en el texto LXXXIX:

New York,
5 de abril.

LA NEGRA Y LA ROSA

A Pedro Henríquez Ureña

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

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

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

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

Es evidente que, al igual que el de “La negra y la rosa”, muchos otros de los textos escritos en prosa que contiene el *Diario* podrían ser clasificados sin problemas dentro de la categoría genérica del poema en prosa.² Algunos, incluso, mantienen el tono impresionista característico de los primeros libros de poesía en verso del autor. Se trata de textos en los que, todavía dentro del contexto poético del decadentismo finisecular, Juan Ramón calca los mismos recursos formales, ritmos, imágenes, etc., de su obra en verso. Piénsese, por ejemplo, en textos como el LIV, “Llegada ideal”; LXVII, “Fililí”; LXIX, “De Boston a Nueva York”; LXXVIII, “La casa colonial”; LXXXII, “Cementerio”; CIX, “El árbol tranquilo”; o CXXIV, “Día de primavera en New Jersey”.

En estos casos la mezcla de verso y prosa pudiera responder tan solo a las diferentes necesidades expresivas del autor marcadas por las diferencias en cuanto al referente del texto (intimidad/mundo externo). Pero lo cierto es que no todos los textos en prosa, que aparecen mezclados en el *Diario* junto a los poemas en verso, se prestan a una catalogación tan evidente como auténticos “poemas en prosa”.

¿POEMAS EN PROSA O MICRORRELATOS?

A la depuración formal de su poesía en verso, sobre todo a partir del *Diario*, con el uso casi sistemático del verso libre y la eliminación de toda una serie de “ropajes fastuosos” en libros como *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* (1917-1923) o *Belleza* (1917-1923), le corresponde en la obra en prosa también un proceso de desnudez formal que despoja a los poemas en prosa de la primera época de adornos considerados ahora innecesarios. Juan Ramón

reduce al máximo también en su prosa los excesos impresionistas de su primera época, las morosas descripciones del entorno o del personaje, la contextualización, en suma, para quedarse únicamente con la narración escueta de una pequeña anécdota. El resultado de ese proceso es la *prosa desnuda* (Gómez Trueba 2008, 7) o, lo que es lo mismo, una minúscula y concisa narración, que leída en nuestros días recuerda a esa especie narrativa, caracterizada por la precisión y la elipsis, y que la crítica ha dado en bautizar con el nombre de *microrrelato*.

La ya clásica antología del poema en prosa español, de Guillermo Díaz Plaja, contribuyó a consolidar la idea de que Juan Ramón era uno de los cultivadores más representativos del género poema en prosa, aunque también a convertir en tópico la casi exclusiva relación de sus poemas en prosa con una modalidad de ese género dentro de la tradición simbolista, inseparable del impresionismo pictórico, mucho menos espectacular que la vanguardista (61-63). Es decir, nuestras historias de la literatura han identificado generalmente a Juan Ramón con la escritura de cuadros estáticos en los que fundamentalmente se presenta una escena destinada a ser contemplada, antes que a ser seguida en su desarrollo. No obstante, creo que, sobre todo a partir del *Diario de un poeta recién casado*, las prosas de Juan Ramón se distancian del modelo Fin de Siglo, al tiempo que incorporan elementos expresivos característicos de las Vanguardias (humor, ironía, fragmentación, multiplicidad de puntos de vista) y se incrementa en ellas el elemento propiamente narrativo o, al menos, la inclusión en el texto de la anécdota, en algunos casos extremadamente nimia. Lo cierto es que uno de los lugares comunes en la crítica juanramoniana es la imposibilidad de clasificar genéricamente un libro como *Platero y yo* (Urrutia). Pero la dificultad de clasificación genérica se extiende, en realidad, a toda la prosa de Juan Ramón Jiménez. Por ejemplo, en libros como *Josefita Figuras*; *Piedras, flores, bestias de Moguer*; *Ala compasiva*; *Edad de oro*; *Cuentos largos* o, por supuesto, el *Diario de un poeta recién casado*, encontramos numerosos textos en prosa en los que la presencia de una anécdota o pequeña historia plantea el problema de la diferenciación entre cuento y poema en prosa, si tenemos cuenta que en principio debería de ser la trama, el argumento, lo que decide cuándo un texto en prosa breve pasa a convertirse de poema en prosa a cuento o microrrelato (Andres-Suárez 69-77; Lagmanovich 2006, 89-92).

El propio autor fue consciente de la distancia que mediaba entre una y otra modalidad de prosa y quizás también del hallazgo estético que suponían sus breves narraciones y, así, en torno a los años de publicación del *Diario* pro-

yecta un libro, formado por cuentos brevísimos (inferiores a una página), que irónicamente iba a titularse *Cuentos largos*. El libro nunca llegó a publicarse en vida del autor, pero a partir de las reconstrucciones póstumas que se han hecho de él (Jiménez 2005), conocemos muchos de sus textos, así como un interesante fragmento que parecía tener en el conjunto la función de prólogo:

CUENTOS LARGOS

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo! (Jiménez 2005, 873)

Antólogos y estudiosos del microrrelato contemporáneo han reproducido y citado este texto como modelo de auténtica poética del género en la temprana época de las vanguardias (Lagmanovich 2005, 52).³ En definitiva, creo que, no solo a través de la práctica de la escritura, sino también de la prolija reflexión estética que plasmó en numerosas declaraciones a favor de la desnudez y la brevedad del relato (Gómez Trueba 2008, 21-23), Juan Ramón, junto a otros escritores de la época de entreguerras (Ramón Gómez de la Serna, en España, Vicente Huidobro o Macedonio Fernández, en Hispanoamérica), propició la evolución del género poema en prosa hacia lo que hoy conocemos como microrrelato. Fue Juan Ramón, desde la época de creación del *Diario*, autor asiduo de brevísimas narraciones que daban una gran cabida al humor y el absurdo, como fórmula entonces más idónea para dar cuenta de un mundo y una sociedad nuevos y, a todas luces, asombrosos (Lagmanovich 2005, 18).⁴ Y una vez más hemos de reconocer que la sensación de extrañeza que la ciudad de Nueva York produce en Juan Ramón, así como su necesidad de plasmarla en el *Diario*, tiene mucho que ver con esa evolución y con la consolidación del microrrelato en la literatura española. Como evidencia de todo lo expuesto, piénsese, por ejemplo, en textos como CXVIII, “Alta noche”; CCXXXII, “Walt Whitman”, aquel otro, sin título, que describe a una sufragista en un vagón de metro (LXXXVI), o el LXXXIII, “El prusianito”, que sin duda no desentonaría en ninguna antología contemporánea de microrrelatos:

New York,
29 de marzo.

EL PRUSIANITO

–Es prusiano.

–¿Por cuánto lo ha comprado usted? (Los hay de diez, de doce y de quince dólares.)

En los redondos hombros desnudos de la madre nueva, que parece una vaca rosa con su choto, el niño, con el sol de la vida en los ojos que han tenido, sin verlo, el sol de la muerte –el verdadero, no el de Balzac–, me mira agudamente y me tiende los brazos blancos como la leche. Aunque no puedo evitar que me parezca un soldadito de juguete, me lo traigo desde el trasplantado jardín de su inocencia a mi corazón. Se sonríe, se ríe, se le hacen hoyuelos en las mejillas y le brillan los dientes. Como un ángel sin patria baja, se viene de golpe, en un abrazo brusco, a España y me saluda en su inglés con camisa aún de alemán.

Por la ventanilla de la madre pobre y romántica, en donde unos tulipanes, aun con su amarillo del día, se casan con libros de poetas que ya tienen, dentro, el oro suave de la lámpara, el sol, en una rica parodia de ideales, muere sobre los tejados de New York, camino, por Asia, de Europa. Abajo, muy abajo, como en el fondo de un gran pozo de nieve, los anuncios de luces de colores hablan de la guerra. Yo me despido del niño rosado y completo, y le beso las manos, recordando la noticia de la prensa de ayer, según la cual, tres niños belgas, comprados por señoras de Boston, les habían llegado con las manos cortadas...

Sobre todo el final sorpresivo –la *epifanía* del cierre, en términos de Lagmanovich (2006, 116-22)– aproxima este texto a la poética del microrrelato, mientras que lo aleja del estatismo característicos del poema en prosa.

LA MEZCLA CON OTROS TEXTOS DE DIFÍCIL CLASIFICACIÓN GENÉRICA

Ricardo Gullón advirtió que la mezcla de verso y prosa en este libro es explicable, si nos fijamos en fragmentos como “La negra y la rosa”, a la que considera pura y admirable poesía. Pero llama la atención, en cambio, sobre la extraña combinación de estos fragmentos, verdaderamente poéticos, con

la frecuente presencia en el libro “de anécdotas, chistes, caricaturas costumbristas” y otros textos que Gullón califica de “chascarrillos y cuentecillos”: “Frente a los poemas en verso y los poemas en prosa, disuenan los otros textos, reportajes, anécdotas y cosas así, ni siquiera remotamente relacionados con la poesía” (Gullón 1981, 5). Y, efectivamente, el mestizaje formal de que hace gala el *Diario* no termina con la mezcla de poemas, en verso o prosa, y microrrelatos, pues lo más sorprendente es que Juan Ramón intercala entre aquellos textos de indiscutible entidad literaria, brevísimas anotaciones, de carácter aforístico, en algunos casos, o sumamente enigmáticas, en otros, que parecen haber surgido al tenor de una circunstancia o vivencia íntima muy precisa y que resultan difíciles de interpretar para el lector. Así, en el texto CV, leemos:

New York,
19 de abril.

TARJETA EN LA PRIMAVERA
DE UN AMIGO BIBLIÓFILO

¿Bretano's? ¿Scribner's? ¡Horror!
No muchos *tantos libros*. Muchos –¿dónde?– *un libro*.

En el CXX el poeta tan solo anota enigmáticamente:

New York,
28 de abril.

Sí. Aprenden de nuestro sueño a ver la vida.
Basta.

Otros, como el CXLIV, parecen más bien notas o aforismos inspirados por una vivencia concreta:

20 de mayo
por la pradera del obelisco de Washington
con sol poniente.

NOTA A MISS RÁPIDA

Si corres, el tiempo volará ante ti, como una mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno.

Y aun los hay, como el CCXXII, que nos recuerdan a las greguerías

EL MEJOR BOSTON

CALLES *Marlborough*, *Commonwealth* y *Newberry*: tres tijeras paralelas de casas de chocolate, que el día alarga y encoje la noche.

Junto a estos, son muchos otros los textos de difícil clasificación genérica en el *Diario*: XIX, “De la *Guía celeste*” (comentario a unos versos de Villсандino); LXXI, “Felicidad”; LXXIII, “La muerte”; XC, “Epitafio ideal de una mujer muerta en una novela”; XCVIII; CVII, “¿Primavera?”; el CXXV, “Epitafio de una reina de corazones muerta en una música, pues que es ida para mí”; CXXXII; CXXXVII; el aforismo del texto CXLI; CXLIII, “Rectificación con el sol”; CXLV, “Paisaje de Constable”; numerosos en la última sección “Recuerdos de América del este escritos en España”, como el enigmático CCXXXII; o el *collage* textual del CCXL, “Un imitador de Billy Sunday”. En fin, encontramos en el *Diario* un muestrario de textos breves, que van desde el apunte íntimo, hasta el aforismo, pasando por la ocurrencia humorística o greguería.

Pero aún debemos señalar otra innovación técnica en relación con la escritura del *Diario* que sin duda sorprendió a sus contemporáneos y que tiene mucho que ver con lo dicho hasta ahora. Como el auténtico autor de Vanguardia, Juan Ramón tomaba de la realidad –y en el caso concreto del *Diario*, de la realidad de la ciudad cosmopolita– fragmentos diversos de origen extra-poético que encuentra especialmente significativos, para, una vez arrancados de su medio original, reordenarlos artísticamente de manera diferente, dotándolos de otro significado. Piénsese, por ejemplo, en el desconcertante “Un imitador de Billy Sunday” (CCXL), donde lo que significativamente inserta Juan Ramón son anuncios publicitarios entresacados del escenario neoyorquino que habían llamado especialmente su atención. En un intuitivo trabajo de 1972, Aurora de Albornoz ya estudió el uso que Juan Ramón hace en este libro de la técnica del *collage-anuncio* para construir sus textos, consistente en añadir o pegar a un poema algo que no fue escrito con fines estéticos.⁵

Precisamente, uno de los elementos más impactantes de Nueva York para el visitante europeo era la presencia masiva de la publicidad en sus calles, inundadas de anuncios luminosos que de alguna manera –como bien ha sabido ver el discurso literario y poético de la posmodernidad (del que Juan Ramón en este punto se muestra un precursor)– hacen del espacio urbano una suerte de escenario ficticio (de *simulacro*) que acentúa la sensación de irrealidad y extrañamiento del mundo en el espectador que lo contempla.⁶ Ante ese nuevo espectáculo la poesía moderna se planteó el reto de representarlo adecuada y convincentemente en el poema. Como bien supo ver Aurora de Albornoz, Juan Ramón acertó al incorporar la técnica del *collage* a su poesía; a partir de ésta “nace un poema que, basado en la vieja técnica del contraste [entre el habitual y reconocible discurso juanramoniano y el texto publicitario que ahora se incorpora en él], quiere captar una sociedad [la neoyorquina] bastante llena de contradicciones” (Albornoz 295). De esta manera, “entre el sentido –el contenido, digamos para entendernos– de los poemas, y la forma de transmitirlos, hay una perfecta concordancia” (Albornoz 298). Pero, a mi modo de ver, la técnica del *collage* no se limita a un procedimiento compositivo dentro de algunos poemas, sino que también inspira el modelo constructivo de todo el libro. Y, sin duda, esa nueva manera de escritura poética que inaugura Juan Ramón en el *Diario* –fragmentaria y favorable a la mezcla indiscriminada de modelos genéricos, pero también dispuesta a incluir textos ajenos y extrapoéticos–, tiene mucho que ver con la experiencia neoyorquina.

FRAGMENTACIÓN Y MESTIZAJE ENTRE GÉNEROS

Llegados a este punto es necesario recordar que pasados algunos años de su primera edición, Juan Ramón se arrepintió de este libro y cambió de decisión en cuanto a su contenido. En el año 1948 decidió volver a publicar el libro bajo el nuevo título de *Diario de poeta y mar*, extrayendo de él todos los textos en prosa. El resultado es un libro muy diferente, formado únicamente de poemas escritos en verso libre (clara representación de lo que por aquel entonces el poeta denominaba “poesía pura”), comparable en tono y contenido a otros muchos de los libros juanramonianos de aquellos años, como *Estío* (1916), *Eternidades* (1917), *Piedra y cielo* (1918), etc. Entre los planes editoriales del poeta guardados en sus archivos se conservan asimismo numerosas indicaciones respecto a la decisión de trasladar los poemas en prosa del *Diario de un*

poeta recién casado al interior de otros libros, como por ejemplo el ambicioso proyecto *Viajes y sueños*, en el que trabajó durante muchos años aunque lo dejara inédito a su muerte (Blasco/Gómez Trueba 93). Ahora bien, sabido es que las decisiones que Juan Ramón tomaba respecto a la constitución interna de sus libros nunca eran definitivas, y que muchas veces volvía a una idea inicial temporalmente abandonada. Así, en los planes editoriales que Juan Ramón diseñó en los últimos años de su vida, comprobamos cómo en ocasiones volvió a considerar el *Diario* en su forma original de 1917. Lo cierto es que, a mi modo de ver, dicha forma, con todo su aire de provisionalidad y de reunión abigarrada de textos de carácter heterogéneo, conlleva, precisamente por ello, una innovación formal difícilmente encontrable en la edición expurgada de 1948. A este respecto comparto plenamente la preferencia de Prado Biezma por la primera edición del libro sobre la segunda:

Como lector no puedo estar de acuerdo con la decisión (transitoria) del poeta, y no lo puedo por dos razones. Una, la más superficial, obedece a mi condición de historiador o de crítico de la poesía del siglo XX: tal como está redactado *Diario de un poeta recién casado*, es un libro único en la poesía de Occidente; único, en la dialéctica que se establece entre el poema en prosa y el poema en verso –en su dialéctica, digo, no en su contigüidad accidental *Diario, poeta y mar* no podría ser nunca ese libro único. (Prado Biezma 24)

Pero independientemente de lo que nos parezca a nosotros, lectores del siglo XXI, me interesa ahora saber si el libro de 1917 es fruto de una decisión provisional (quizás motivada por urgencias editoriales) por parte del poeta, o si, por el contrario, responde a una propuesta estética meditada. Juan Ramón pasa por ser el poeta español más obsesionado por la perfección, dedicado hasta la extenuación a una titánica labor de revisión y corrección de sus libros, antes y después de darlos a la imprenta, en aras de encontrar la forma más “perfecta” para su Obra. ¿A qué responde, entonces, esta, en apariencia, apresurada y momentánea decisión de publicar un libro con ese aire de provisionalidad, constituido a partir de una mezcla de fragmentos de muy desigual configuración genérica?

Gullón explica esta abigarrada reunión aludiendo a las cualidades inherentes al género literario que da título al libro: el *diario* (Gullón 1981). En el mismo año, Miguel Ángel Pérez Priego escribe un importante trabajo en el

que también intenta explicar la novedosa configuración formal de este libro de Juan Ramón a partir de su adscripción al género literario del diario.⁷

El *Diario* a pesar de su intenso lirismo y sus abstracciones poéticas, no es portador de un mundo ficticio e ilusorio, sino que, por tratarse como tal diario de un escrito referencial –o más propiamente, autorreferencial–, remite a una realidad externa al texto –el estado de ánimo del poeta y la propia realidad objetiva– de manera que de ordinario las impresiones registradas por el autor vienen suscitadas al contacto vivencial con los fenómenos y acontecimientos del mundo exterior. Ello comporta, así, un “pacto referencial” que, en nuestro caso, el poeta cuida de explicar significativamente por medio de las indicaciones temporales y espaciales que encabezan –incluso con marca gráfica distinta– los diversos poemas y fragmentos en prosa. (Pérez Priego 108)

En apoyo de la tesis de Pérez Priego hemos de reconocer en primer lugar que cuando Juan Ramón Jiménez escribe esta obra tiene tras de sí consolidada una tradición intimista, que impregna ya también el ambiente literario español (Pérez Priego 106). Pero sea como fuere lo que me interesa destacar ahora es que la elección por parte de Juan Ramón de la perspectiva diarística como punto de partida para la escritura y construcción de este libro tiene consecuencias importantes con relación al tema que ahora nos ocupa. Como es sabido, en el diario, y a diferencia de otros géneros afines, como puede ser la autobiografía, el escritor adopta voluntariamente una perspectiva de presente, no retrospectiva; es decir, la experiencia personal va a ser relatada en el momento inmediato a su devenir y no filtrada por el recuerdo o la meditación (Pérez Priego 103). Es decir, a la hora de escribir el *Diario*, Juan Ramón no selecciona ni organiza previamente sus vivencias o recuerdos (al menos esa es la sensación que quiere dar), sino que los anota de forma inmediata y espontánea sin que hayan sido previamente jerarquizados. En ello está la clave de la poesía hodiernista que, a decir de Juan Manuel Rozas, se inaugura con el *Diario*, dejando importantes huellas en varios poetas de la generación del 27 –Guillén y Salinas en primer lugar–. La nueva trascendencia de los textos que Juan Ramón escribe para el *Diario* radica en ese cambio de punto de vista, a partir del cual no hay un mensaje buscado *a priori* por el poeta antes de la escritura, sino que el tema lo da el momento vivido (Juan Manuel Rozas 162). El *Diario* no es, por tanto, la expresión juanramoniana de su rechazo de

la gran ciudad moderna o, al menos, no es solo eso, sino mucho más. Decía más arriba que no comparto esa tópica lectura del *Diario* que insiste en una supuesta imposibilidad de la exquisita y delicada sensibilidad juanramoniana para entender la modernidad de la ciudad neoyorquina. Creo, con José Luis Rozas, que de la lectura del *Diario* no se deduce que Juan Ramón esbozara ninguna teoría sobre la gran ciudad, ni positiva ni negativa. En esta misma línea, Prado Biezma ha señalado que en su retrato de Nueva York, Juan Ramón presta especial atención al detalle, de tal forma que la ciudad es recreada en sus elementos fragmentarios, ruidos, colores, olores, sin que se describa un paisaje propiamente dicho: “En definitiva, la ciudad no como totalidad, pero como suma completa de elementos heteróclitos y singulares” (Prado Biezma 3). Personalmente creo que a Juan Ramón no le interesa tanto en este libro expresar los beneficios o defectos de la ciudad moderna, sino la posibilidad de recrearla, en todos sus contrastes, poéticamente.

El resultado, en cualquier caso, es un libro cuyo único orden constructivo o estructural es el meramente cronológico, futo de su evidente relación con el género diario (Pérez Priego 103) y, más concretamente, con el diario de un viaje.⁸ El carácter provisional, no meditado, de su estructura, fue advertido por el propio Juan Ramón, quien escribe en una “Nota final” que cierra el libro:

Este diario, más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional [...]. Sé que, hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo, no sé si boceto de más o menos, que me quiero quitar de encima o de debajo, para libertarme, por este lado del alma y del cuerpo, del mí reciente, molesto y sin revisión por ahora, de hace solo un año. (Jiménez 1917, 281)

Es indiscutible que algunas de las prosas del *Diario* parecen ser meros apuntes ocasionales, anotados al tenor de una vivencia concreta. En realidad, creo que Juan Ramón trabajaba muchas veces, y no solo en el momento de la escritura del *Diario de un poeta recién casado*, como el diarista que toma notas de continuo de todo aquello que a su alrededor llama su atención. Pero lo interesante, y ahí radica su modernidad, es que terminó por conferir a ese *apunte* momentáneo la misma categoría poética (o incluso más) que a la obra extensa y supuestamente premeditada. Como bien se sabe, uno de los rasgos más destacados del arte de Vanguardia es su esencial naturaleza fragmentaria, relacionada por la crítica con un rechazo del paradigma orgánico y de la representación

mimética, y ello en un intento de dar respuesta a las nuevas condiciones de vida propias de la urbe cosmopolita. Como explica José M. del Pino:

El organicismo de tradición romántica, por el cual las partes solo adquieren su significado en cuanto están relacionadas y subordinadas a un todo originario y anterior, es sustituido por el modelo fragmentario, cuya base filosófica se asienta en la crisis del sujeto moderno y en el abandono de un centro y principio ordenador. (3)

En multitud de ocasiones, sobre todo cuando se entretenía en diseñar planes editoriales –nunca llevados a término– para la publicación de sus *Obras completas*, Juan Ramón manifestó su deseo de trascender las artificiosas fronteras del libro que, en su opinión, simulan una inexistente unidad y acabamiento del texto. Recuérdese al respecto la “Nota” con la que Juan Ramón cierra el libro que nos ocupa, citada más arriba, aludiendo a la provisionalidad del mismo, así como la voluntad manifestada en varias ocasiones de extraer textos de esta obra para formar otras diferentes. Pero, a este respecto, en uno de sus aforismos, escribió también:

Este problemita del libro... Porque la poesía, Paul Valéry y los más suyos, no se hace para un libro (ni la pintura para un museo, ni la música para un palco...).

Y ¿cómo aislar cuadro, fuga y poema? ¿Dónde, cómo, cuándo ese necesario libro sin libro? (Jiménez 1990, 529)

Junto a la destrucción del texto orgánico y unitario y a la dotación del fragmento de un significado superior, se produce también el cuestionamiento del tradicional respeto a las barreras genéricas. Creo que esa utópica aspiración juanramoniana al “libro sin libro” hay que ponerla en relación con una paralela aspiración al “texto sin género”, que si tiene su origen en el *Diario*, quizás culmine en esa magnífica obra, absolutamente inclasificable, que es *Espacio*.

Hay que reconocerle a Juan Ramón la valentía al publicar en 1917 un libro, supuestamente poético, con tal extraña configuración formal. Lo que hoy casi ha terminado por convertirse en moda –libros híbridos que juegan al despiste a partir de una absoluta ruptura de fronteras genéricas (Gómez Trueba 2009)– era por aquel entonces, en el panorama de las letras españolas, una auténtica revolución. Si, en realidad, ya los orígenes del poema en prosa,

que se remontan al Romanticismo europeo, reflejan claramente los comienzos de una conciencia crítica sobre la permeabilidad de los géneros literarios, creo que es en ese mismo proceso de trascender barreras genéricas, reivindicando un hibridismo formal llevado a sus últimas consecuencias, donde hay que ubicar un libro tan fascinante y heterogéneo como es el *Diario de un poeta recién casado*. Fue sobre todo a partir del *Diario* –y como hemos visto la ciudad de Nueva York tuvo bastante que ver en ello–, cuando se acentúa en Juan Ramón Jiménez la atracción por ese hibridismo o mestizaje entre géneros que caracteriza a tantas obras de la Posmodernidad. No casualmente, fue también por aquellos años, concretamente desde 1925 hasta 1935, cuando Juan Ramón dio a la imprenta sus famosos *Cuadernos*, entregas provisionales de su *Obra*, formados por un heterogéneo conjunto de textos poéticos y críticos, cuyas formas iban desde el poema en verso, hasta el poema en prosa, pasando por el microrrelato, la caricatura lírica, el aforismo o la breve prosa ensayística. Y no olvidemos tampoco que Juan Ramón llegó a proyectar otros libros, en los que trabajó durante mucho tiempo aunque no se decidiera nunca a publicarlos, que mantienen esa afición a la mezcla de textos diversos desde el punto de vista formal: *Viajes y sueños*, *Vida y muerte de mamá Pura*, *Vida o Isla de la Simpatía* (Blasco/Gómez Trueba 90-100).

Creo que con esta obra Juan Ramón contribuye a una tendencia, hoy muy extendida y que tiene su origen en el arte de Vanguardia, a construir obras a partir del ensamblaje de fragmentos aparentemente autónomos e inconexos, para constituir una unidad superior, y proponer así la estructura fragmentaria del libro como metáfora de la fragmentación o heterogeneidad del mundo contemporáneo. Poco tiempo después de 1917 empezaron a aparecer libros híbridos, donde se mezclaban breves cuentos con otras especies literarias también breves, como poemas en prosa, aforismos o reducidas prosas ensayísticas (Noguerol). En el contexto de la literatura española, podríamos citar como ejemplo paradigmático de esta tendencia a Ramón Gómez de la Serna, pionero en la publicación de libros misceláneos que albergaban textos muy breves y de imposible clasificación genérica, “susceptibles como las greguerías de ser leídos aisladamente, en cualquier orden y sin necesidad de referirlos a una unidad superior de sentido” (López Molina 34). A Ramón Gómez de la Serna se le atribuye en realidad la invención de un género o espacio literario nuevo, absolutamente inclasificable, para el que no se ha encontrado un término más adecuado que el de “ramonismo”. Con él se hace referencia a ese tipo de libros en los que se mezclan con

anarquía pequeñas observaciones, apuntes imaginativos, relatos brevísimos o microrrelatos, etc.⁹ Pues bien, en este contexto de atracción por el libro raro y misceláneo, constituido por fragmentos heterogéneos y discordantes, quiero destacar el importante papel que desempeñó Juan Ramón Jiménez con su *Diario de un poeta recién casado*.

NOTAS

1. Entre los libros inéditos que Juan Ramón proyectó por aquellos años hubo algún otro que también mezclaba la poesía en verso con los poemas en prosa. Es el caso, por ejemplo, de *Viajes y sueños* o *Vida y muerte de Mamá Pura* (Blasco/Gómez Trueba 90-98).
2. No en vano, a estos textos en prosa que escribe con voluntad poética, el mismo Juan Ramón los denomina en muchas ocasiones *poemas en prosa* e, incluso, utilizó este término para el título de alguno de los libros donde pensaba publicarlos (Blasco/Gómez Trueba 68).
3. Adviértase que incluso la famosa antología de Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la bormiga: los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, toma prestada una expresión juanramoniana para el título.
4. En relación con esta situación, Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas señalan “la relación ambivalente que el poema en prosa norteamericano entabla con el modelo francófono. Un rechazo que llevó a los primeros practicantes, ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, a sospechar del marbete *poema en prosa*, término excesivamente connotado para ellos por un perfume *fin de siècle*” (16).
5. Los poemas del *Diario* que Albornoz pone como ejemplos indiscutibles de esta técnica son estos: LXXX, CCXXXII, CCXXXVIII, CCXL y CCXLII. Por su parte, Manuel Ángel Vázquez Medel vuelve a retomar el tema y, con una mayor precisión terminológica y conceptual (a partir de las aportaciones críticas realizadas desde el ámbito de los estudios transtextuales), analiza de nuevo el precursor procedimiento juanramoniano en relación con la inclusión de la publicidad en sus textos.
6. Quizás ningún otro texto del libro, como la magnífica prosa titulada “La luna” (CXI), ubicado en New York, el 23 de abril de 1916, dé cuenta de la sensación de extrañamiento que el poeta se propone trasladar a sus textos. Aquí queda patente que, ante una realidad que se muestra desconcertante por su condición de simulacro, de ficción construida por la “ci-

vilización” en las entrañas del mundo real, el poeta debe optar también por un libro absolutamente desconcertante en relación con su inusual configuración genérica.

7. Juan Manuel Rozas señaló una “perfecta adecuación entre el hábitat, los temas, el punto de vista y el género literario de *Diario*” (159). Por su parte, Reyes Cano señala que “el libro participa de dos referencias genéricas que aquí se imbrican y complementan: el diario y el libro de viaje” (142).
8. Adviértase de la importancia en el *Diario* de los paratextos que acompañan a tantos fragmentos, refiriéndose a la ubicación espacial y/o temporal de la vivencia anotada. Hay que advertir, no obstante, que el desorden constructivo propio de todo diario, no se corresponde a la totalidad del libro. Recordemos que la última sección lleva por título “Recuerdos de América del Este escritos en España”, lo que rompe con el espíritu del género diario, para acercarse más al del género autobiográfico.
9. Nogueroles ha estudiado el éxito de este tipo de libros en las letras hispanoamericanas, detectando su origen ya desde las últimas décadas del siglo XIX, y con adeptos tan importantes como Julio Torri, Alfonso Reyes, Carlos Díaz Dufoo Jr., Salvador Novo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Jaime García Terrés, etc.

OBRAS CITADAS

- Agudo, Marta, y Carlos Jiménez Arribas. “Introducción”. *Campo abierto: antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Eds. Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas. Barcelona: DVD Ediciones, 2007. 11-32.
- Albornoz, Aurora de. “El «Collage-anuncio» en Juan Ramón Jiménez”. 1972. *Juan Ramón Jiménez*. Ed. Aurora de Albornoz. Madrid: Taurus, 1980. 292-98.
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Blasco, Javier, y Teresa Gómez Trueba. *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*. Valladolid: Grammalea, 1994.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Díaz Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España: estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.

- Fernández Ferrer, Antonio, ed. *La mano de la hormiga: los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz, 1990.
- Gómez Trueba, Teresa. "Introducción". Juan Ramón Jiménez. *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Palencia: Menoscuarto, 2008. 7-38.
- Gómez Trueba, Teresa, coord. *Ínsula. Monográfico: novelas híbridas 754* (octubre 2009).
- Gullón, Ricardo. "Juan Ramón Jiménez y Norteamérica". *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.
- Gullón, Ricardo. "Un cambio en la poesía de Juan Ramón: el *Diario de un poeta recién casado*". *Ínsula* 416-417 (julio-agosto 1981): 5.
- Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Calleja, 1917.
- Jiménez, Juan Ramón. *Diario de poeta y mar*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Jiménez, Juan Ramón. *Ideología*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Jiménez, Juan Ramón. *Cuentos largos*. Ed. de Antonio Piedra. *Obra poética, II*. Vol. 4. Eds. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005. 855-936.
- Lagmanovich, David, ed. *La otra mirada: antología del microrrelato hispano*. Palencia: Menoscuarto, 2005.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- López Molina, Luis. "Introducción". Ramón Gómez de la Serna. *Disparates y otros caprichos*. Ed. Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto, 2005. 7-38.
- Noguerol, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *Rilce* 15.1 (1999): 239-50.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "El género literario de *Diario de un poeta recién casado*". *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Editorial Extremadura, 1981. 101-20.
- Pino, José M. del. "Novela y Vanguardia artística (1923-1934)". *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004. 1-29.
- Prado Biezma, Javier del. "Juan Ramón en Nueva York: lectura itinerante de *Diario de un poeta recién casado*". *Ángulo recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 1. 2 (2009). 1 de marzo de 2014. <<http://www.ucm.es/info/angulo/>>.

- Reyes Cano, Rogelio. "El *Diario de un poeta recién casado* como libro de viaje". *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1991. 141-62.
- Rozas, José Luis. "Poesía y modernidad: Juan Ramón en las ciudades". *Anuario de estudios filológicos* 19 (1996): 457-74.
- Rozas, Juan Manuel. "Juan Ramón y el 27: hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*". *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Editorial Extremadura, 1981. 149-69.
- Urrutia, Jorge. "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*". *Cuadernos hispanoamericanos* 376-378 (octubre-diciembre 1981): 716-30.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. "Poeticidad y publicidad en Juan Ramón Jiménez". *Unidad* 2 (febrero 2000): 37-51.
- Versluys, Kristiaan. *The Poet in the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*. Tübingen: Gunter Narr, 1987.