

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

---

**Entre pluma y pincel: un entredós de la percepción en *Diario de un poeta recién casado***

Lina IGLESIAS  
Univ. Paris Nanterre, EA 369

**Resumen**

En este artículo, analizaremos el vínculo que existe entre la pintura y la poesía en la obra de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, a partir del prisma del entredós en la medida en que su carácter híbrido favorece y cuestiona tal acercamiento.

**Résumé**

Dans cet article, nous aborderons le lien qui existe entre la peinture et la poésie dans l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, à partir du prisme de l'entre-deux dans la mesure où le caractère hybride de ce recueil favorise et interroge ce rapprochement.

**Plan**

**Juan Ramón Jiménez y la pintura**

**Pintar y expresarse**

**Pintura, escritura y percepción de la realidad**

**Juan Ramón Jiménez hacia otra modernidad**

La obra de Juan Ramón Jiménez *Diario de un poeta recién casado* parece responder a la cuestión del entredós tal como la define en su ensayo el filósofo Daniel Sibony: “*c’est l’espace d’entre-deux qui s’impose comme lieu d’accueil des différences qui se rejouent*”<sup>1</sup>; más allá de las múltiples perspectivas que abre esta definición, el filósofo hace hincapié en la idea de tensión generadora de dinamismo que en el caso del poemario de Juan Ramón Jiménez resulta creador ya que suscita una reconfiguración poética a partir de varios elementos que vamos a analizar en el marco de este estudio. En efecto, como lo ha subrayado la crítica, este poemario pone en tela de juicio diferentes géneros y diferentes modos de escritura, cuestionando así los esquemas tradicionales de principios del siglo XX y reinventando un espacio poético singular.

La noción de entredós cruza varios planos:

- **Entredós espacial:** por haber sido escrito esencialmente entre dos espacios, España y Estados Unidos, el poemario delimita un nuevo territorio en el que yo, alejado de su tierra natal y ajeno al país en el que se encuentra, hilvana impresiones y sensaciones de una vivencia singular. Por otra parte, si numerosos poemas fueron compuestos desde la tierra, otros lo fueron desde el mar, durante la travesía, o sea desde un espacio movedizo e infinito que supone a su vez una nueva aprehensión de sí mismo respecto al entorno y a lo real.
- **Entredós temporal:** el poemario fue escrito en torno a su casamiento con Zenobia, lo que significa un antes y un después en la vida del poeta, y un espacio temporal que coincide con la travesía. Entredós temporal que se inscribe en una honda vivencia sentimental y afectiva que los poemas no reflejan verdaderamente. Aunque escrito a raíz de un suceso biográfico, y a pesar de su nombre genérico –diario–, este poemario supera lo anecdótico y la poesía de circunstancia para crear un marco o entredós gracias al cual el yo logra expresarse y acaso liberarse de sí mismo, mediante una mirada diferente sobre lo que lo rodea.
- **Entredós genérico:** el libro se sitúa en el cruce de varios géneros, creando a su vez un nuevo espacio de escritura que se libera de los modelos convencionales, superando las fronteras tradicionales que condicionan la emergencia de la palabra poética. Esta libertad formal que caracteriza las composiciones –prosa poética, poesía, poema en prosa– supone también un vaivén de la palabra que la redefine, confiriéndole un nuevo alcance.
- **Entredós perceptivo:** desde la pintura hacia la poesía. Sin proponer en este artículo una reflexión teórica sobre las relaciones que existen desde hace mucho tiempo entre pintura y poesía, cabe recordar que los poetas no dejan de evocar y cuestionar la pintura, incluso asociándola de manera a veces muy fuerte y visible, al poema. Esta proximidad que va más allá de la mera comparación o interés hacia otro arte puede comprenderse porque ambas artes giran en torno a la imagen, aunque desde perspectivas y modalidades diferentes, y suponen una percepción de la realidad que cuestiona lo visible y lo invisible y su percepción, a la vez que su transcripción o transposición en un espacio delimitado –el poema o el cuadro–. Tanto pintura como poesía suscitan una reflexión sobre la captación de lo sensible desde una perspectiva temporal. Como lo afirma Jean Roudaut: “*Le poème révèle, et poursuit, l’élan que la peinture porte en elle. Les images figurent pour les poètes des paysages à la fois tout à fait présents, et cependant*

---

<sup>1</sup> Daniel SIBONY, *Entre-deux : l’origine en partage*, Paris, Seuil, 2003, p. 13.

*situés à la limite du visible. Une œuvre artistique apparaît ainsi double: en constatant le passage, elle célèbre la permanence*<sup>2</sup>.

Por eso, estudiaremos cómo el poemario *Diario de un poeta recién casado* se nutre de un diálogo original entre poesía y pintura que genera una escritura singular.

## Juan Ramón Jiménez y la pintura

Entre broma y verdad, Ramón Gómez de la Serna presenta al poeta diciendo: “Juan Ramón tiene un ojo prismático, y todo lo que ve por él, lo ve como los cubistas”<sup>3</sup>. Con un tono humorístico, define al poeta insistiendo en su mirada y en su modo original de aprehender la realidad que condiciona su escritura; la relación con la pintura, más particularmente con el movimiento del cubismo que dominaba a principios del siglo XX aunque no se pueda hablar de verdadera influencia, sugiere sin embargo una voluntad de ver el mundo de otra manera. A partir de algunos datos biográficos significativos, no se puede sino reconocer que entre Juan Ramón Jiménez y la pintura existe un vínculo muy fuerte que remite a una percepción de lo íntimo y a una expresión de lo sensorial que van de par. De joven, J. R. Jiménez quiso ser pintor como lo recuerdan sus primeros años en el estudio de Salvador Clemente y esta vocación inicial aunque no lograda no dejó sin embargo de acompañarlo en su vida a través de un interés constante por la pintura. En su artículo “Juan Ramón Jiménez, l’imprimeur de lumière”, Adèle Müller analiza cómo la pintura ha desempeñado un papel importante en la vida del poeta, recordando las amistades trabadas con muchos pintores famosos de su época, como Santiago Rusiñol, Benjamin Palencia, Ramón Gaya, Joaquín Sorolla..., y evocando también datos biográficos que revelan su afición al acto pictórico a través de una práctica, como los pequeños albumes con reproducciones de sus cuadros preferidos, su tarea de crítico de arte y su interés por la tipografía. Además, se sabe que J. R. Jiménez pintó y dibujó mucho, sobre todo en el primer tercio del siglo XX, pero que destruyó la mayoría de su obra<sup>4</sup>.

Este gusto por la pintura queda patente así en sus actividades que lo mantienen en contacto con este arte y se manifiesta de forma significativa en sus poemas a través de las referencias explícitas. Estas afinidades con el ámbito de la pintura quedan plasmadas en el poemario mediante las numerosas referencias a pintores que pautan los textos: Goya, Velázquez, Puvis de Chavannes..., pintores tanto españoles como extranjeros, pasados o coetáneos. Sin embargo, hace falta distinguir el estatus de estas presencias diseminadas en el poemario.

Algunas corresponden de modo bastante tradicional al recuerdo de una relación de amistad entre el poeta y un pintor; la dedicatoria cumple así su función de homenaje y de guiño a un amigo y artista pero éste queda en el umbral de la composición, un poco al margen. O sea que la dedicatoria es el lugar donde se sitúa el otro artista y el otro arte. Sin embargo, la presencia numerosa de esos nombres sugiere un diálogo con los pintores y la pintura y recuerda también cómo se sitúa el yo poético: Joaquín Sorolla, José Moreno Villa, o menos famosos como Vázquez Díaz, pintor de Huelva y

---

<sup>2</sup> Jean ROUDAUT, prólogo a Bayle Corinne, *La poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char: poésie, prose et peinture*, París, Hermann, 2014.

<sup>3</sup> Véase Adèle MULLER, “Juan Ramón Jiménez, l’imprimeur de lumière”, in Paul-Henri GIRAUD y Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO (dir.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, París, Indigo & Côté-femmes, 2008, 222 p.

<sup>4</sup> En 1981, para celebrar el centenario de su nacimiento, tuvo lugar una exposición en la Biblioteca nacional que permitió ver unos cuadros pintados por Juan Ramón Jiménez.

amigo de J. R. Jiménez y para cuyo catálogo de la exposición de 1921 el poeta escribió el prólogo; otros, extranjeros como Javier de Wenthuisen, pintor y arquitecto. También algunos nombres que forman parte de la esfera crítica, como Ricardo de Orueta, o mecenas como el señor Milton Huntington fundador de la Galería de la Hispánica Society of America para la cual encomendó a J. R. Jiménez la selección de retratos. Estas referencias recuerdan el ámbito a la vez personal y público en el que se mueve el poeta, mostrando la variedad de sus relaciones. Sería interesante ver si a veces el poema puede aparecer como una prolongación de la dedicatoria, si no se teje un hilo invisible entre la referencia extra-textual y la composición, lo que no resulta evidente a primera vista.

La lectura de los títulos de numerosas composiciones revela cómo para el poeta, la pintura forma parte de su proceso de creación, es inherente a su percepción de la realidad. En efecto, con un título que remite a un género pictórico, el poeta impone desde el umbral un marco visual asociado a una sensibilidad: por ejemplo, el término “nocturno” con 6 ocurrencias, “amanecer” con 5 ocurrencias, “Crepúsculo”, la mayoría situados en la sección IV, “Mar de vuelta”, lo que supone que el yo, en ese viaje de retorno, contemple el espacio infinito del mar en momentos significativos del día que generan otra mirada. Por sugerir un género pictórico<sup>5</sup>, estos títulos, plantean desde el principio un marco espacio-temporal respecto al cual se sitúa el yo, tal un espectador pero con el poema, esta visión supuestamente fija al principio, cobra vida y el yo poético se ve incluido en ese paisaje e imagen, o sea que de la contemplación pasa a la escritura que le permite definirse respecto a ese entorno. Los momentos que los títulos evocan –amanecer, crepúsculo– corresponden a intersticios temporales en los que los límites quedan borrosos y el paso de una realidad a otra se hace mediante visiones que se deslizan entre efectos de luces. La definición de “nocturne” hace hincapié en la paradoja del género que supone una representación difícil por falta de luz de la oscuridad, la noche; de ahí su interés para J. R. Jiménez, porque al regresar a España, su tierra natal, se siente más sereno y se deja llevar por este entredós temporal que suscita una leve ensoñación. Esa contemplación o vivencia del “état de nuit”<sup>6</sup> le permite al yo abrirse, no hacia una introspección, sino al contrario hacia una vivencia sensorial suscitada por los efectos movedizos de luces acentuados por los juegos de reverberaciones del mar.

## Pintar y expresarse

Al leer el prólogo escrito por Juan Ramón Jiménez después de su estancia y de su retorno a España, el tres de septiembre de 1916, en el cual presenta este poemario, ya se puede vislumbrar el alcance que tiene la pintura para él cuando se trata de definirse a través de la palabra poética. En efecto, el prólogo se abre con unas frases que remiten al sentido del viaje respecto al alma, al ser para mostrar cómo el viajar conlleva un movimiento de introspección, de adentramiento en lo más profundo de sí mismo; a continuación remite más directamente a las modalidades de la expresión de este desplazamiento a la vez espacial y físico, e íntimo: “En este álbum de poeta, copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo

---

<sup>5</sup> En algunos poemas, la presencia de la música es también importante.

<sup>6</sup> Georges BANU, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, París, Biro éditeur, 2005, p. 14.

del instante”<sup>7</sup>. En esta enumeración destacan los materiales o herramientas con los que el poeta escribe y que nutren su creación: color, luz, pensamiento. Ya desde el principio, dos términos connotan la pintura –la luz y el color–, elementos imprescindibles del lenguaje pictórico que permiten dar vida e intensidad a las cosas en el lienzo. Ambas materias que remiten a lo visible, pero impalpable, intangible como la luz, y a lo palpable, concreto como la materia del color; ambas materias que resultan indisociables y complementarias en el espacio del cuadro para que aflore a través de la imagen, el sentido. Por lo tanto, al recurrir a estas palabras para definir su diario, el poeta se inscribe en un marco fluctuante entre dos modalidades de expresión, por una parte el orden de lo sensorial, de la percepción y por otra parte, el orden de la razón, del espíritu y de la idea –el pensamiento–.

En otro momento del diario, la tercera parte intitulada “América del noroeste”, que corresponde a su llegada a Estados Unidos, se añade otra nota introductoria: “Hay en esta parte de mi *Diario*, impresiones que no tienen fecha.[...] Espero que, como en las pinturas sinceras, esas notas se coloquen por sí mismas en su hora y en su día”<sup>8</sup>. Otra vez se impone, como una necesidad, el recurso al léxico pictórico mediante la palabra “impresión” que no deja de hacer pensar en los cuadros impresionistas como, por ejemplo, *Impression au soleil levant*, famoso cuadro de Claude Monet que asocia un estado, una percepción y una mirada en relación con un momento preciso y privilegiado del día, no en su dimensión cronológica sino temporal; y mediante la comparación aún más patente con “las pinturas”, sugiriendo así que el poema se hará visible y comprensible como puede serlo un cuadro gracias a la combinación de sus elementos, materias que se vuelven signos.

También en la nota final del poemario, se encuentra un término que refuerza esta red de significados pictóricos: “No sé lo que será. Sé que hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo”<sup>9</sup>. Si el término “boceto” resulta frecuente en el lenguaje común, remite por su definición al arte, al esquema preparatorio, al dibujo. Por lo tanto, se entrecruzan a lo largo del libro los lenguajes pictóricos y poéticos como en un diálogo constante e implícito, que supone una mirada y una escritura diferente. La pintura se hace eco de una atracción por la imagen que suscita en él, un modo personal de contemplar. Como si el ojo fuera el principio de la palabra, el punto de arranque de la escritura: “Escribir para mí es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad”<sup>10</sup>. Casi suena tal afirmación como un programa estético: para J. R. Jiménez, las palabras conllevan un poder de visualización, o sea que hacen aflorar una imagen, revelando un mundo.

Por eso, a lo largo del diario, se nota un léxico que remite a la pintura y sus técnicas, lo que muestra cómo la pintura habita al poeta y es constitutiva de su modo de ver y de escribir el mundo. En el poema, LI, “En el mar”<sup>11</sup>, el término “acuarela” va más allá de la referencia a una técnica que podría funcionar como una mera comparación:

---

<sup>7</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, A. SÁNCHEZ BARBUDO (ed.), Madrid, col. Visor de Poesía, 1998, p. 61.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 273.

<sup>10</sup> Ángel CRESPO, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad Salamanca, 1974, p. 115. Aforismo que revela la conciencia estética del poeta y su comprensión del papel de la visión y de la mirada en su relación con el mundo.

<sup>11</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 107.

¿No ves el mar? Parece, anocheciendo, / acuarela de lluvia, / con –agua dulce– suaves verdes, amarillos, rosas–, / un tierno, un vago pensamiento mío / sobre el mar...

En este breve poema, asistimos a una visualización o materialización del procedimiento de la acuarela que consiste en diluir la pintura con agua para dar una impresión de transparencia cromática. La presencia del agua queda plasmada mediante connotaciones que se entrecruzan en estos versos (mar, acuarela, lluvia, agua) y esta red reúne el espacio del mar, la palabra y la acuarela. También es significativa la disposición versal que alterna versos cortos y versos largos como para reflejar el derrame ligero de la materia y su fluidez. Pero el empleo de los guiones evidencia aún más el vínculo con el procedimiento que supone efectos de transparencia; abren estos guiones intersticios de sentido que se superponen a la frase inicial como en un proceso de dilución. Este juego de suspensión que se difracta en la sintaxis arranca de la preposición “con” que permite asociar el elemento “agua dulce” a los colores, revelando así el procedimiento pictórico. Entre poesía y acuarela, este texto se presenta como el espacio de una leve reflexión sobre sí mismo que no puede existir sin el marco del blanco de la página o del lienzo.

Otra ocurrencia de esta convergencia posible entre pintura y poesía aparece en el largo poema en prosa “Llegada ideal”<sup>12</sup> situado al final de la segunda sección: el yo, animado por un sentimiento de alegría al llegar, describe con fervor lo que ve y lo que pasa a su alrededor: paisaje, mar, cielo y gente, todo parece lleno de vida y el empleo de los colores viene a dar relieve a esta evocación. Sin embargo, hacia el final, el encanto desaparece y surgen unas preguntas con alcance existencial a partir de ese marco contingente:

¿Dónde estamos? ¿De qué tiempo somos? ¿De qué novela hemos salido? ¿Somos una estampa?  
¿Llegamos?  
...Pero la estampa cae y se apaga. [...] El papel se me cae...Ya no sé escribir...

El paralelismo sintáctico entre las dos frases que asocia papel y estampa permite unir pintura y escritura revelando cuál es el impulso del acto de escribir: la pintura permitiría acceder al mundo exterior y la poesía al mundo interior pero entretejiendo una estrecha correspondencia.

También están muy presentes los colores por su fuerte poder sugestivo ya que condensan mediante una serie de connotaciones, un sentido que supera las definiciones; tras una dimensión humorística, el poema “Me siento azul” revela el alcance de los colores. Si a partir de la traducción de la expresión inglesa “I feel blue”, el poema<sup>13</sup> propone una leve reflexión sobre los idiomas, se comprende que el poeta se siente atraído por la potencialidad del empleo del color azul, asociado con un estado o sensación pero que supera el sentido simbólico tradicional. Según el paisaje, el lugar al que remite, el color abre una red de significados que el yo con su mirada vuelve a dinamizar y reinventar. A través de esta expresión inglesa de la cual se apodera el yo poético, se nota la correspondencia entre el yo y los colores que se sustituyen así a una palabra quizás deficiente para nombrar el mundo.

---

<sup>12</sup> *Id.*, p. 109.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 171.

## Pintura, escritura y percepción de la realidad

Hablar de pintura es hablar de color, y lo que llama la atención al leer el diario es la presencia masiva de colores, en casi todos los textos lo que traduce su carácter irreductible para definir, describir una escena y captar la esencia de las cosas. El color forma parte del lenguaje poético de J. R. Jiménez, surgiendo en la frase para dar relieve no solo a la escena, sino también a la sintaxis. Con el color, se hace visible la mirada sensible del yo poético que percibe las variaciones, los matices, o los contrastes de una realidad cromática que delimita el contorno de los objetos y del mundo. Toques de color que traducen la presencia de un yo al acecho de las vibraciones de una realidad que se impone por sus manifestaciones cromáticas y que él logra captar. De una composición a otra resaltan los colores, creando así como un álbum coloreado, lleno de manchas o toques vivos que dan la impresión de hojear un libro de pinturas, escenas o paisajes animados por el color en un estallido puntual.

Si en los primeros poemarios de J. R. Jiménez, marcados por la poesía y la pintura simbolista, los colores conllevan una carga simbólica y parecen fijar un significado, en *Diario de un poeta recién casado* parece que los colores adquieran cierta autonomía, despojándose de un filtro algo preciosista o cursí, para remitir solo a ellos mismos y a la mirada receptiva del yo poético.

Por otra parte, las palabras que remiten a los colores cumplen una función rítmica en la frase; la presencia del término, tal como una mancha cromática en un cuadro, pauta la sintaxis dándole relieve.

Si en las dedicatorias, como lo vimos, el nombre de un pintor se presenta como un homenaje o recuerdo de una amistad, su presencia en el poema cumple otra función. Al formar parte del espacio poemático, el nombre cobra otro alcance, suscitando una correspondencia con un cuadro. En efecto, basta el nombre para despertar en el lector el recuerdo de su obra y evocar imágenes que vienen a amplificar el horizonte visual ya esbozado por el poema. Eludiendo el debate entre pintura y poesía, o la cuestión de la transposición de un arte a otro, J. R. Jiménez no se detiene en describir un cuadro, tampoco quiere integrar una ekfrasis en su composición, o sea que no intenta establecer semejanzas concretas entre el pincel y la pluma, no le interesa hacer suyo un cuadro a través de las palabras y del discurso verbal. Solo con insertar el nombre de un pintor asociándolo a una escena personal o un paisaje ante el cual se halla, logra sugerir correspondencias; la realidad vista hace aflorar en él representaciones, cuadros, universos pictóricos como si la pintura y las imágenes que la definen se sustituyeran a la realidad. Acaso el discurso poético resulte impotente para captar y describir la realidad, por eso el recurso a la pintura sea una posible prolongación del poema hacia otra realidad, para acceder a una representación. Con el nombre de un pintor, el poema se prolonga fuera de su espacio en un movimiento de difracción porque el nombre remite a un universo cuya potencialidad visual es expresiva. Por ejemplo, en el largo poema LXIX, “De Boston a New York”<sup>14</sup>, en el que el yo describe el paisaje percibido desde el tren y las impresiones que despierta, surge la referencia a Claude Monet cuando se trata del color blanco que se impone ante el yo:

Todo blanco. –El sol muere.– Blancos difíciles, impintables ¡oh Claude Monet! Blancos de todos colores.

---

<sup>14</sup> *Id.*, p. 126.

La repetición de la palabra “blanco” satura el texto para plasmar su presencia en el paisaje pero sobre todo como expresión de la imposibilidad para el yo de circunscribir la realidad cromática; el adjetivo o el sustantivo no permiten aprehender las vibraciones de ese visible notificadas por el plural, lo que da lugar a una leve reflexión sobre su representación pictórica y a la evocación del pintor impresionista francés cuyo interés por el blanco es notable en su obra. La última frase revela cómo en pintura se consigue acaso pintar el blanco, hacerlo visible y alcanzarlo gracias a los demás colores y cómo el lienzo se transforma en un espacio de la epifanía de este color o valor. En estas frases, se condensa la conciencia estética de un poeta que converge hacia la de un pintor.

Al nombrar a otro pintor, se pasa de una realidad tangible a una realidad visual y mental porque asocia a su escritura una manera interior de ver y aprehender el mundo. El recurso a un pintor convoca tácitamente su obra y permite un deslizamiento hacia otro lenguaje y otras imágenes; por ejemplo, el poema “¡Adiós!”<sup>15</sup> empieza por una descripción de un paisaje de las Azores en la que destacan los colores pero el yo se detiene porque se impone el recuerdo de un cuadro de Puvis de Chavannes que Juan Ramón Jiménez había admirado en Boston<sup>16</sup>, recuerdo que el empleo de guiones viene a delimitar:

[...] El mar, prusia otra vez, está como tajado en infinitos planos de oscuros colores luminosos, que se complican en cambiantes innumerables, como si en cada ola tuviera un parto perpetuo de olitas. Claridades de nubes encendidas lo deslumbran sin reposo, y en las espumas de cada ola rota, un arco iris eleva su lira de colores. —Así “Las Musas aclamando al Genio mensajero de luz” de Puvis de Chavannes, femeninas olas blancas de una mar ideal.—[...].

Estas frases revelan el vaivén entre tres planos, la realidad, el poético y el pictórico pero la yuxtaposición de los cuadros parece cumplir con la función de comparación entre dos maneras de aprehender una visión, sin embargo si el cuadro poético se nutre de un lirismo pictórico, la referencia al cuadro de Puvis de Chavannes remite a su dimensión literaria y mitológica. El paralelismo dinámico entre las dos obras —el poema y el cuadro— permite a su vez situar al yo poético que en este deslizamiento, se identifica con el Genio mensajero de la luz, definiéndose como creador.

Este poema se sitúa en una serie de 5 composiciones escritas el mismo día, reunidas bajo la sección CLXXVI, que corresponden a contemplaciones muy expresivas de los paisajes marinos al navegar por las Azores. A continuación del poema con referencia a Puvis de Chavannes sigue “La isla transfigurada” —fechado una hora después, 6 de la tarde, lo que muestra la vitalidad creadora del poeta— que se nutre de otra referencia pictórica, “La isla de los muertos” remitiendo a la famosa serie del pintor simbolista Arnold Böcklin. Lo significativo es ver cómo se desliza el cuadro en el espacio del poema:

---

<sup>15</sup> *Id.*, p. 211.

<sup>16</sup> Esta admiración por la obra de Puvis de Chavannes se percibe de nuevo en otro poema, n°XI, que forma parte de los inéditos; al describir la ciudad de Boston, el yo recurre de nuevo a su fresco como contrapunto a la realidad invernal que lo rodea y agobia : « [...] Con el invierno, los frescos de Puvis de Chavannes son el verdadero, el único cielo celeste de Boston. / ¡Qué paisaje tan de cementerio de no sé donde ! » p. 288. La pintura viene a colmar la insuficiencia de lo real, la ausencia de sentido de algunos lugares. Los frescos de Puvis de Chavannes se encuentran en la Boston Public Library.

Malva, de oro y vaga –igual que un gran barco boca abajo sobre el mar concentrado y azul ultramar–, en un ocaso amarillo que ornán mágicas nubes incoloras, gritos complicados de luz, la “Isla de los Muertos”, de Böcklin. Mas los cipreses están ardiendo esta tarde y los muertos están resucitando. Oro, fuego, purificación.

Después de un incipit que estriba en una evocación con fuerte intensidad cromática surge el sujeto del verbo inicial “vaga”, sujeto demorado por varios complementos y por una frase entre guiones: el cuadro penetra así en el espacio poemático como si dos realidades se juntaran para coincidir en un solo mundo. También es de subrayar cómo el término cromático “malva” cuya posición inicial le confiere dinamismo suscita el verbo “vagar” por eco aliterativo –[va]–: es el color que da el impulso creador y hace aflorar la reminiscencia de un cuadro ya visto. De modo paradójico, las últimas frases del poema juegan con esta inclusión del cuadro:

[...] como un ascua que se apaga roja, malva y ceniza –negra por sitios, carbón que permanece–, la “Isla –¡Adiós, adiós, adiós!– del Juicio Final”.

El poema se cierra con la transfiguración de la escena pictórica que marca su desaparición debido al alejamiento del yo en el barco y cuya presencia se hace visible mediante las exclamaciones que afirman una voz poética enérgica. Por otra parte, los guiones incluyen a la vez que aíslan al yo de esta representación pictórica fúnebre de la cual él, como liberadode ese viaje simbólico, ya no participa –“los muertos están resucitando”–.

El paisaje poético que emerge a raíz de una contemplación por parte del yo se nutre tanto de escenas pictóricas como del nombre de un pintor que irrumpe en la composición para suscitar otro horizonte poético más visual. Así en el extenso poema LIV, “Llegada ideal”<sup>17</sup>, dedicado a Joaquín Sorolla, el poeta se detiene en una larga descripción del momento de la llegada: el exterior, el comportamiento de los pasajeros... que desemboca en una confusión de los sentidos. Pero al principio, al descubrir el entorno el yo convoca a Turner, como para conferir a su evocación una densidad pictórica que plasme su visión personal:

...De pronto, se abre la tarde, abanico de oro, como una gran ilusión real. ¡Qué bienestar nos entra, qué dulzura! Parece que lo estuviera viendo Turner con nosotros...

Al nombrar al pintor inglés Turner, el yo convoca sus imágenes singulares del mar y por lo tanto, una manera de ver y de pintar, o sea de percibir la realidad a través del prisma de la luz. De ahí que en las frases siguientes, se pueda notar un modo de escribir que recuerde la técnica de Turner y sus elementos privilegiados:

El cielo se alza, se va, desaparece, no tiene ya nombre, no es ya cielo sino gloria, gloria tranquila, de ópalo solamente, sin llegar al amarillo. Se riza el mar en una forma nueva, y parece que, al tiempo que, más fluido, se levanta el cielo, él se baja, más líquido.

Fluidez, liquidez, que favorecen la emergencia de una “forma nueva”, de una imagen o visión. El paisaje que descubre el yo le recuerda a Turner, y a su vez, el pintor le permite captar esa realidad.

---

<sup>17</sup> *Id.*, p. 109.

En otros textos, la pintura se hace presente pero el yo no quiere encerrarla en el espacio poético mediante una descripción; los finales se parecen a un guiño que revela la distancia del poeta ante la vanidad o imposibilidad de transponer, como en los poemas “Retrato de niño”<sup>18</sup> o “Paisaje de Constable”<sup>19</sup>. Ante el cuadro atribuido a Velázquez, el yo esboza el retrato de la figura infantil para hacer hincapié en su propio estado de ánimo y el vaivén entre el lienzo y sus sentimientos se acaba con un final en el que irrumpe lo real como para salir del cuadro: “si fuera el cuadro más pequeño”. También en “Paisaje de Constable” tenemos la impresión de que tras haber anunciado con el nombre del pintor famoso por su tratamiento de los paisajes, un estilo pictórico asociado a un tipo de escena, el poeta suspende de modo brutal la semejanza insertando una réplica que permite pasar de lo visual a la oralidad, del silencio del cuadro a una voz que establece finalmente una distancia: “¡Ah, qué tontería; no importa”.

## Juan Ramón Jiménez hacia otra modernidad

Por su situación en el siglo, Juan Ramón Jiménez se encuentra más próximo al simbolismo poético y pictórico, como lo atestiguan sus primeras obras, sin embargo no deja de anunciar y anticipar otras corrientes –surrealismo, cubismo, abstracción– inscribiéndose así en una modernidad que lo aleja de sus coetáneos.

Si en *Diario de un poeta recién casado*, la presencia de los colores puede hacer pensar en muchos casos en una técnica impresionista por los toques o pinceladas cromáticos que pautan las composiciones, me parece que va imponiéndose también otro modo de representación, más moderna al proponer una configuración geométrica; colores y líneas se completan para delimitar un espacio casi abstracto.

Así en el poema CXXXII<sup>20</sup>, la evocación del cielo se desliza hacia una percepción del espacio más depurado y geometrizado:

¿El cielo? Un incoloro color más, para hacer, en franjas iguales, una bandera –enseña de lo mortal– con la cortina azul a un tercio de ventana y, a dos tercios, la cortina amarilla.  
El cuervo dice: Nada más.

A la pregunta inicial sobre la existencia del cielo y sobre su representación, se presenta el poema como una posible respuesta. El campo léxico que surge establece una red de líneas que dividen el espacio, lo fragmentan yuxtaponiendo al mismo tiempo manchas o mejor dicho superficies de color que llenan el espacio, confiriéndole una dimensión abstracta.

Este modo de reconfigurar la realidad se hace más patente en los textos que componen el cuadernillo de notas<sup>21</sup> (apéndice III) escritas durante el viaje de vuelta. Presentados como apuntes que debieron servir de base a algunos poemas o que “quedaron como notas no desarrolladas”, revelan sin embargo cómo J. R. Jiménez percibía la realidad y cómo la trasponía en palabras para acaso reescribirla después. Me parece que destaca en estos apuntes o esbozos la pintura como primer recurso para captar la realidad y sobre todo rescatarla; apuntes, colores, formas sin apenas una marca del yo:

---

<sup>18</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 183.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>21</sup> Véase el apéndice III.

Todo plata, medio mar con su cielo amarillo y gris, plata todo, más blancoque blanco, y en él la espuma que sobrepasa el blanco en una luz aguda que llega hasta no sé qué gritos imposibles. Las gaviotas, negras<sup>22</sup>.

En la obra *Diario de un poeta recién casado*, pintura y poesía convergen hacia un diálogo constante que nutre la creación juanramoniana; el vaivén entre los dos modos de aprehender la realidad dan lugar a una poetización de los elementos pictóricos, como el color, y a una escritura que se hace visible.

---

<sup>22</sup> p. 301.

## Bibliographie

- BANU, Georges, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, Paris, Biro éditeur, 2005.
- CRESCO, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad Salamanca, 1974.
- MATHIOS, Bénédicte, “Amour, arts visuels, et rythmes(s) du journal dans *Diario de un poeta recién casado*, 8 | 2017, © Publications numériques de l’ERAC, “Travaux et documents hispaniques”, 8, 2017, in “*Juan Ramón Jiménez: tiempo de creación (1913-1917)*”, “Travaux et documents hispaniques”, 8, 2017. Polygraphiques, URL: <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=166>, consultado el 15/09/2018.
- MULLER Adèle, “Juan Ramón Jiménez, l’imprimeur de lumière”, in Paul-Henri GIRAUD y Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO (dir.), *Poesie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2008, 222 p.
- PALOMO, María del Pilar, “Paisajes pictóricos en la prosa juanramoniana”, in Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.) y Enrique BAENA (coord.), *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha*, Málaga, Universidad de Málaga, 1991, 398 p.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Diario de un poeta recién casado*, A. SÁNCHEZ BARBUDO (ed.), Madrid, col. Visor de Poesía, 1998.
- ROUDAUT, Jean, prólogo a Bayle Corinne, *La poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char: poésie, prose et peinture*, Paris, Hermann, 2014.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux : l’origine en partage*, Paris, Seuil, 2003.