

**MARIA ESTELA HARRETCHE**

ORCID: 0000-0003-4670-1040

Smith College

Correo: mharretc@smith.edu

## **Del *Diario* (1916) de Juan Ramón Jiménez a *Poeta en Nueva York* (1929) de Federico García Lorca: un viaje de ida y vuelta**

**Palabras clave:** Nueva York — eco — intertextualidad — mar — hueco.

### Resumen

Este artículo trata del estudio de un solo viaje erigido en tres textos. En los tres está el mar, llevando a nuestros poetas (Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca) a esa otra orilla de cambio definitivo. En el *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón, se trata de un viaje de España a Nueva York, viaje de un joven poeta que, enamorado, va a casarse. En *Poeta en Nueva York* (1929), asistimos al primer viaje de Lorca fuera de España, por mar, a Nueva York. Es el viaje de un poeta que acaba de sufrir una profunda crisis sentimental. En “Espacio”, Juan Ramón se enfrenta ya a un mar definitivo, en que presente y pasado se han fundido en una sola orilla. Son textos de dos poetas que pueden leerse como uno solo en su continuo devenir intertextual.

En una *Nota a Mi eco mejor*, tercera parte de *El Padre matinal*, proyecto de libro que Juan Ramón Jiménez inicia hacia los años veinte en Madrid, el autor presenta su palabra poética como eco en las voces de otros poetas: “No voy a recojer<sup>1</sup> la infinitud de ecos de todas mis épocas, que vienen llenando libros, revistas y diarios españoles e hispanoamericanos; lo que pretendo es señalar aquellas voces mejores en las que suena la mía con un acento otro y que son *desarrollo*, *complemento* o quizá *superación* de mi poesía”.

¿Por qué boca de pozo, alcantarilla, cañería ha salido, levantando la losa de mármol rojo de la sacristía? (Jiménez, 1958: 137)

---

<sup>1</sup> Se respeta la grafía según figura en los textos originales de Juan Ramón Jiménez.

Presencia ineludible en el proyectado texto de *Mi eco mejor* es la de Federico García Lorca, uno de los poetas jóvenes que crecerán a la sombra de Juan Ramón. Sin lugar a duda —el tiempo se encargará de demostrarlo— estamos ante uno de los poetas más definidos del grupo del 27. La relación de estos dos poetas fuertes explica, de alguna manera, la historia de *Mi eco mejor*<sup>2</sup>. Juan Guerrero Ruiz hablará de *Mi eco* en las memorias que escribe sobre las conversaciones mantenidas con Juan Ramón hasta el momento en que se desata la Guerra. Es el 20 de enero de 1931, dice Guerrero: “Una vez que vayamos terminando el tomo de las cartas me dará el libro *Antología de mi Eco mejor* para que yo lo ponga en limpio, pues todo lo tiene preparado y dispuesto” (Guerrero Ruiz, 1960: 81). Ya para ese año Lorca es un poeta reconocido, y acaba de publicar su tercer libro de poesía, el *Romancero Gitano* (1928), de recepción muy diversa entre sus amigos de la “Resi”<sup>3</sup>.

En reiteradas oportunidades la crítica ha señalado la clara relación de este poeta precursor con los que van a formar la llamada generación del 27, y entre ellos, dándose por sobreentendida, la influencia en Lorca. Ciertos críticos (A. Anderson, Crespo, Da Paepe, Gómez Bedate, Maurer, R. Gullón, Sánchez Romeralo) han hecho posible el ordenamiento de la obra de estos poetas con el fin de facilitar su estudio; otros (Cano Ballesta, Debicki, entre otros) han estudiado el alcance de estas relaciones, presentando evidencias del diálogo entre los poetas y de la evolución de dicho diálogo, en su mayor o menor complejidad. Sin embargo, creo necesario profundizar en el análisis intertextual detallado entre la obra de uno y otro poeta, establecer los puentes gracias a los cuales las palabras han viajado entre los textos, recrear el itinerario de ese viaje y el punto de intersección en que éstas han coincidido o cambiado de dirección<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> El primer encuentro de los dos poetas va a ser en Madrid, adonde ambos habían llegado (uno en 1900 y el otro, en 1919) de sus respectivos pueblos andaluces. Juan Ramón Jiménez, invitado por el poeta Francisco Villaespesa nada menos que “a luchar por la poesía (o por el modernismo) ¡Y la tarjeta iba también firmada por Rubén Darío!” (Jiménez, 1990: 11). Lorca, con el fin de estudiar Derecho, se instala primero en una pensión barata de la calle San Marcos, 36, para pasar a ser poco más tarde uno de los residentes más especiales de la Residencia de Estudiantes, ya para entonces en su nuevo edificio de la calle Pinar. Institución que Juan Ramón, tan cerca de las ideas renovadoras de Jiménez Fraud, había ayudado a crear: “Años después Jiménez recordaría la fuerte impresión que le hiciera, durante la entrevista, el vehemente granadino de ojos oscuros, cabellos lacios e impecables traje y corbata” (Gibson, 1998: 112).

<sup>3</sup> Tanto la carta de Salvador Dalí “Guerra a la antipoesía”, fechada en Cadaqués hacia principios de septiembre de 1928, como la película dirigida por Buñuel, *Un chien andalou*, hacen explícito el rechazo de ambos amigos ante el folklorismo del nuevo libro de Lorca. Para más detalles sobre esto y sobre la Residencia de Estudiantes de Madrid como centro de educación liberal y progresista, véase Harretche (2000: 42–3). En cuanto a la opinión de Juan Ramón, según cuenta Guerrero, fue con ciertas reservas: “De Federico García Lorca hay cinco o seis romances magistrales en el *Romancero Gitano*, que traen un elemento granadino a la poesía española y son lo mejor de su obra. Si Lorca hubiera hecho cien romances gitanos de calidad, ya tenía asegurada la gloria; pero luego ha derivado a otros caminos que no son el suyo, por donde se ha extraviado [...] No hay que olvidar la influencia que a través de Dalí ha recibido de la pintura moderna, de Chirico, Derain y otros” (Guerrero, 1960: 216).

<sup>4</sup> Para el estudio intertextual del *Romancero gitano* de Lorca a la luz de la poética de JRJ y la tradición popular véase el artículo “Los intersticios de la palabra poética” (Harretche, 2001).

- ¡La luna! - ¿A ver? - Ahí, mírala, entre esas dos casas altas,  
sobre el río, sobre la Octava, baja, roja, ¿no la ves...?  
-Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna o es un anuncio de la luna?  
Juan Ramón Jiménez, *Diario*, New York, 23 de abril 1916 (*Grandes*, 1990: 796)

El “anuncio de la luna” en este texto del *Diario de un poeta recién casado* (1916)<sup>5</sup> de JRJ no es la luna misma. No es que en New York no haya luna, pero lo que aparece como un montaje eléctrico que ilumina *Times Square* en su dimensión de ilusión óptica es la luna de New York. O aun más, es el *eco*<sup>6</sup> de la luna del mismo modo que la ciudad de New York que aparece en el *Diario* (1916) y en *Poeta en Nueva York* (1929) es un *eco*, reflejo, imagen de la ciudad, creación de una New York hecha palabras<sup>7</sup>.

Recordemos que

Deconstruction turns reference into self-reference...thus *meaning is created from words to words in an “intertextual” play or semiosis*. Linguistic representation in this view becomes less a mimesis of the world than a self-representation, creating an illusion of referentiality that veils an abyss of words (Hillis-Miller, en Bloom, 1979: 230).

La dificultad propia de la poesía moderna reside en su carga de irracionalismo (Sánchez Romeralo, 1994: 23). Al desentenderse de la realidad externa para centrarse en la interna, su realidad hecha de palabras será el tejido único del poema. Para decirlo en palabras de Octavio Paz, el significado del poema residirá, de aquí en más, “no en lo que dicen las palabras, sino en lo que se dicen entre ellas” (Paz, 1993: 170).

Los eventos que siguen a la Guerra Civil llevarán a un estado de incertidumbre y oscilación, provocando un naufragio del cual muy pocos, muy pocas voces, saldrán con vida. La poesía, ya cargada de irracionalidad, enigmática, hermética, se irá tornando cada vez más hacia sí misma, en busca de su centro y de su esencia vital, con tal de sobrevivir<sup>8</sup>.

JRJ sabía desde temprano en su destierro que su destino era su desafío. Estar en la orilla no deseada, y añorando, siempre, la que quedara atrás. Esa tensión de dos orillas se va a resolver gracias al puente de la escritura. Un

<sup>5</sup> “Nueva York, que más tarde durante el período de entreguerras pasará a ser tema fundamental para las vanguardias, era en 1916 desconocido en la tradición lírica de occidente [...] La riqueza de significados múltiples y antagónicos que cobra la ciudad moderna [en el *Diario* de Juan Ramón] prepara el camino para los movimientos vanguardistas posteriores, como el surrealismo [junto a] la semántica irracional que culminará en el *PNY* de Lorca” (Juliá, 2001: 59).

<sup>6</sup> *Eco*: (m) Repetición de un sonido producida al ser reflejadas sus ondas por un obstáculo. En *Física*: Onda electromagnética reflejada de tal modo que se percibe como distinta de la originalmente emitida (rae.es).

<sup>7</sup> Derrida affirms that “There is nothing ‘outside’ the text and that meaning, and reference must be constituted from within the system as functions of difference” (De Peretti: 176).

<sup>8</sup> “The very vocabulary of chaos—disintegration, fragmentation, dislocation—implies a breaking away or breaking apart. But the defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together* [...] In Modernism, the center is seeing exerting not a centrifugal but a centripetal force.” “The Mind of Modernism” (Perloff, 1976: 92).

puente no siempre inquebrantable, pero que se irá tendiendo con creciente impulso desde los primeros años del exilio hasta el final.

“En su corriente”

*Quedarme en las orillas es mi sino*, dándoles algo de mi ser y de mi estar a una flor, a unos ojos, a una vereda, un ala, *dejando mi presente pegado a lo pasado* para que lo más firme que siguiera esté lleno de mí (y conmigo sienta), de mis manos, de mis ojos, mi sonrisa, de mi llanto también, en su alta y ancha superficie (Jiménez, 2006: 903).

Pero junto a esa orilla que ha quedado atrás en donde “mi presente [ha quedado] pegado a lo pasado”, se volverá a abrir, ya en este otro mundo, una caleidoscópica realidad, en que las voces que antes, en los años 20, constituyeron el inicio del proyecto *Mi eco mejor*, irán cobrando formas antes no previstas. La realidad poética se irá construyendo como un entramado de voces tejidas de manera tan intrincada, que constituirán una cámara de ecos que se amplificará en su reverberar. Las voces desterradas cuyo destino debería haber sido el de una desintegración colectiva, sobrevivirán, aunque con diferentes perfiles. El centro generador de este grupo de poetas va a girar con una fuerza centrípeta, de protección; y frente a la temida desintegración ha de nacer a un tipo de integración diferente, que seguirá respirando su palabra poética en español, aunque ya desde otras, desconocidas, latitudes.

Se trata, en palabras de Marjorie Perloff, de “un nuevo modo de *indecibilidad*” (1999: 44) que no cuestiona su herencia simbolista en donde a es b, pero que va más allá, por tener ahora diferentes orígenes. Orígenes de un sujeto dislocado y cuya voz quedará oscilando entre dos mundos.

Como afirma Sánchez Romeralo, desde siempre “la poesía oculta y revela la realidad al estrenarla” (1984: 32). Esa capacidad de ocultación y revelación, de hablar desde lo inefable, ha sido por siglos uno de los enigmas de la poesía. Pero ese misterio, que antes era parte de la ecuación: a no es b porque no se ve —*ocultación*—, pero en verdad sí lo es —*revelación*—, y a la vez es algo más, es c (*una nueva realidad inaugurada*); pasa ahora, — ya en el exilio—, a ser una ecuación más compleja. Hay un fenómeno, por un lado, de un sujeto poético dislocado, que a veces se manifiesta como un *yo* hablándole a un *tú* en claro desdoblamiento, pero que, en otras, se esconde, se metamorfosea, se fusiona, renace en otra dimensión.

Aquellas voces que logran intensificar su centro hacia adentro como un vórtice de máxima energía son las mismas que anticipara Ezra Pound (1916) al plantear la idea de un arte no-mimético: “The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must, perforce, call a *vortex* from which and through which, and into which, ideas are constantly rushing” (1974: 92).

Algunos recuperarán la escritura perdida gracias a una memoria sensible que permitirá no sólo recuperar o restaurar lo perdido (poemas, citas, versiones) sino revivir lo que parecía muerto, como en el caso de Jiménez<sup>9</sup>. Los

<sup>9</sup> “Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema,

menos, como Lorca, volverán con una vida más definida de la que habían tenido en España antes de la crisis final. Su *Poeta en Nueva York* va a ser publicado en México en el año 1940, devolviendo al poeta la vida que le había sido arrebatada y probando, con esto, que la muerte no es un exilio definitivo.

Lo que queda —después de la abrupta ruptura provocada por la Guerra Civil— son *ecos* flotando en la escritura de otros. *Ecos* de lo que definitivamente ha quedado atrás, en la *orilla* de la tierra madre, al tener que irse de ella, para siempre, para salvar sus vidas. *Ecos* ya preanunciados por Juan Ramón en su *El Padre Matinal (Mi eco mejor)* pero que se irán reestructurando alrededor de movimientos sísmicos (como la guerra, como la muerte, como el exilio mismo). El mismo Juan Ramón, antes leído, se convertirá en lector de la poesía de los demás; y será, de ahí en más, la palabra poética de sus entonces discípulos, la que comience a dar vida, resonando en la suya propia.

Se hace preciso ahora ir a textos concretos en los que se pueda establecer esta intertextualidad. Me refiero a aquellos textos resultado de sus respectivos viajes a New York: *Diario de poeta y mar* (1916) y *Hacia otra desnudez* (1917–1936) de JRJ; *Poeta en Nueva York* de Lorca, escrito entre 1929 y 1930, años en que el poeta vivió en New York como estudiante de Columbia University, monumento indiscutible de la nueva poesía; y “Espacio” de JRJ (1941–1951), incluido en *El otro costado* (1936–1942), aunque los Fragmentos Segundo y Tercero hayan sido compuestos diez años después del Primero.

En verdad se trata de un solo viaje erigido en tres textos. En los tres está *el mar*, llevando a nuestros poetas a esa otra *orilla* de cambio definitivo. En el *Diario*, recordemos, se trata de un viaje de España a New York, viaje de un joven poeta que, enamorado, va a casarse. En *Poeta en Nueva York*, primer viaje de Lorca fuera de España, por mar, a New York. Viaje de un poeta que acaba de sufrir una profunda crisis sentimental. La repentina marcha de España tiene, junto a otros fines, un posible sentido: la búsqueda de una expresión poética con la que definir la propia identidad. Lorca presiente que ha llegado la hora de la verdad, la hora de desenmascarse y enfrentar su verdadero rostro. En el camarote del S.S. Olympic de la White Star Lines, escribe a Morla Lynch, el 19 de junio: “Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco *otro* Federico” (Gibson, 1987: 607). En “Espacio”, JRJ se enfrenta ya a un mar definitivo, en que presente y pasado se han fundido en una sola *orilla*. Textos de dos poetas que pueden leerse como un solo texto en su continuo devenir.

Pero no sólo imágenes viajan de uno a otro texto, también viajan personajes. Baste con un ejemplo emblemático de esta realidad invisible para muchos, a partir de una misma ciudad: New York.

En su primera visita a New York, escribe JRJ en su *Diario*, el 27 de abril de 1916, a vuelta de paseo:

---

fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema” (Combe, 1999: 153). Si sólo soy en el poema y el no estar en él es dejar de ser, la reescritura (tanto como la escritura) garantizan la continuidad de mi ser, desde su calidad performativa.

New York solitario ¡sin un cuerpo...! Y voy despacio, Quinta  
 Avenida abajo, cantando alto [...] Y este eco,  
 que como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en  
 mi oído inconciente, no sé desde qué calle, se acerca,  
 se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y  
 arrastrados por el cielo, que llegan siempre y no acaban  
 de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo.  
 Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.  
 [...]

Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, roja, negra y amarilla,  
 mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa  
 mate, me saluda ceremonioso y sonriente.

[...]

El eco del negro cojo, *rey de la ciudad*, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia  
 el poniente... (Grandes, 1990: 800)

Mirada de extrañeza y ternura a la vez por parte del sujeto. Hay un  
 encuentro con un otro, desconocido, salido de una realidad surreal, pero que  
 establece una inmediata conexión con él: “me saluda ceremonioso y sonrien-  
 te”, como si este gesto mágico del caminante hiciera que se eleve hacia lo  
 sublime. Es que es “el rey de la ciudad”.

Ese rey llega a ser percibido por otro poeta, trece años más tarde. En 1929  
 llega Lorca a New York, y una de sus primeras incursiones por la ciudad es la  
 de caminar por sus calles en varias direcciones. Harlem es una de ellas. Esta  
 es su versión de esa realidad antes percibida por JRJ, ahora en su “Oda al Rey  
 de Harlem”

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!  
 No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,  
 A tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,  
 A tu violencia granate, sordomuda, en la penumbra,  
 A tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

(García Lorca, 1998a: 128)

Los ojos de ese “rey” ya no son poderosos ni irradian simpatía. Ahora  
 están llenos de angustia, son “ojos oprimidos”. Y ese rey no es un ser libre  
 que anda por la Quinta Avenida, sino “un gran rey prisionero, con un traje de  
 conserje.” El “paletó mustio y sombrero de copa mate” junto al saludo “cere-  
 monioso” anticipaban ya la existencia de este personaje único de New York,  
 quien parece haber estado esperando ser visto una vez más, aunque muchos  
 años después, para salir de su invisibilidad esencial.

Con el fin de hacer el análisis más claro en su evolución, acudiré a dos  
 herramientas de análisis para poder a) observar el proceso de diseminación  
 de cierto tipo de imagen, en los tres textos presente; y, por otra, b) evaluar el  
 sentido último del concepto de oquedad, haciendo un seguimiento de su evo-  
 lución, desde el primer texto, en su génesis, hasta el último.

## Proceso de diseminación

Juan Ramón se va a encontrar en el Atlántico, haciéndose uno y distinto con el mar en tres viajes que van a ser clave en la calidad líquida, fluida, de su poesía en continua metamorfosis. En los tres casos habrá un diálogo que el alma del poeta sostendrá con el mar. Búsqueda-encuentro (*Diario*, 1916; *Desnudez*, 1917), rechazo-aceptación (*Costado*, 1936–42) e iluminación y evidencia de una profundidad mística que asciende a impensadas realidades (*Dios deseado y deseante*, 1949). Nos limitaremos a trabajar aquí con las dos primeras instancias.

En “Siempre mar” sujeto (A) y mar (B) viven en total comunión con su destino: un destino imposible, pero con la esperanza del deseo.

Tú, mar, cielo rebelde, otra vez para mí caído de los cielos, condenado a la cárcel de la tierra; yo, el hombre miserable salgo a verte, cautivo eterno porque estás de espaldas y el cielo te vigila con la frente.

Sujeto (A) y mar (B), los dos *de espaldas* ante un cielo [que] *vigila con la frente*. Estamos ante un destino de lucha interior, de sacrificio, de desgarramiento, en que no existe resolución, sólo deseo.

Tu destino es bregar, desesperarte, vaciarte las cuencas de tus ojos, arrancarte las olas con las uñas, saltarte con abrirte el pecho, desangrártelo en ti mismo; y otra vez con la sangre en tus heridas, con los ojos, las olas, en su sitio, soñar, en tu cansancio, con la gloria que nos hace entrever la de la altura (Jiménez, 2006: 763).

De regreso de su primer viaje a New York (1916) y ante la evidencia de lo vivido como revelación espiritual, sujeto (A) y mar (B) ya son uno (AB), indivisible en su inmanencia.

“Como dos todos únicos” (Jiménez, 2006: 597)

No sé si el mar es hoy (adornado su azul de innumerables espumas), mi corazón; si mi corazón, hoy (adornada su grana de incontables espumas), es el mar.

Entran, salen uno del otro, plenos e infinitos, como dos todos únicos. A veces me ahoga el mar el corazón, hasta los cielos mismos. Mi corazón ahoga el mar, a veces, hasta los mismos cielos. (19 de junio)

El *hacerse y deshacerse* luchando por un encuentro ha llegado a su fin, por el momento. Veamos la evolución de la producción poética de Juan Ramón a la luz de las circunstancias futuras que le tocarán vivir veinte años después.

A pesar de tener que huir de su tierra y de su vida toda, nuestro poeta logra rehacer su voz al encontrar una unidad posible en sí, del mismo modo que el mar se logra en su unidad. En el primer fragmento de “Espacio” (1940) y desde la costa de Florida, nos dice:

El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño (Jiménez, 2006: 856).

Evidencia de un sujeto poético (A) hecho a imagen y semejanza del mar y del cosmos, todo. La voz será, en esencia, resultado de las pequeñas voces unidas (la voz que quedó en España, la que viaja ahora hacia el destierro, la que será en tierra firme al llegar). Y se reafirma en un concepto que se logra gracias a la unidad. Nos habla de la inmensidad alcanzada:

¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi, inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que se abre y separa el mar del cielo, el cielo de la tierra y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! (Jiménez, 2006: 859)

La inmensidad (B) vive en su todo en el sujeto (A) y viceversa. Ya son uno (AB)

La identificación de sujeto y mar se hace evidente en “Con tu elemento natural”:

Parece, mar, que tú luchas también, desorden sin más fin, hierro incesante, con tu elemento natural, por *encontrarte o porque yo te encuentre* [...] Estás, como en un parto permanente *dándote a luz* ¡con qué fatiga! a ti mismo, mar único, a ti mismo, a ti solo y en tu misma y sola plenitud de plenitudes, presentemente sucesivo también tú... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre! (Jiménez, 2006: 582)

¿Dónde comienza el *uno* y termina *el otro*? Los elementos A (sujeto) y B (mar) de esta ecuación están luchando por hacerse y por ser, en un esfuerzo constante “como en un parto/dándote a luz”. Estamos ante una tensión, expresa, que no se puede terminar de resolver. A (sujeto) y B (mar) no pueden terminar de encontrarse porque están haciéndose.

Veamos cómo evoluciona el proceso de diseminación en el Lorca de 1929, a través de su *Poeta en Nueva York*. Coincidente con la pintura cubista de aquellos años, la nueva palabra se despliega en una simultaneidad de perspectivas, perspectivas que se atraen, que se oponen, se complementan, rechazan, compulsan y expulsan. La simultaneidad poética tuvo que enfrentarse a una gran dificultad: la representación simultánea de lo sucesivo. (Paz, 1993: 132). En *Poeta en Nueva York* la yuxtaposición de planos se ordena siempre alrededor de un centro que late en el fondo de la ciudad como el corazón del poeta, latiendo al mismo ritmo. Ese centro se constituye en el centro del poema. En “New York (Oficina y denuncia)” (García Lorca, 1998a: 203), a la línea de la vida natural se yuxtapone la de la civilización, asesina y consumista. En la intersección está el yo poético, viviendo y expresando la angustia de sentir lo que sucede alrededor, como algo propio, algo que le sucede a él. De aquí el tono de denuncia del poema:



Yo denuncio a toda la gente  
 que ignora la otra mitad,  
 la mitad irredimible  
 que levanta sus montes de cemento  
 donde laten los corazones  
 de los animalitos que se olvidan  
 y donde caeremos todos  
 en la última fiesta de los taladros.

Se yuxtaponen lo que ha sido muerto, aplastado por la mortal máquina de la civilización denunciada, y el inhumano paisaje. Esa simultaneidad: ¿cómo se logra? Recortando (perfiles, semiperfiles), superponiendo (líneas quebradas, círculos rotos), creando una síntesis (de nombres, olores, colores, voces). Y sustituyendo unas realidades metafísicas (la muerte, el infierno) por otras cotidianas inmediatas (la calle, la tienda de frutas) mediante la fórmula “No es A, es B”, pero logrando que en el trueque, el A descartado quede gravitando sobre la realidad B que permanece, con toda su carga óptica y emocional negativas.

No es el infierno, es la calle.  
 No es la muerte. Es la tienda de frutas.

Y ahora, vayamos a “Espacio”:

Allí se entraba (A) y se salía (B) como en el lento anochecer, del lento amanecer. Todo lo rodeaban piedra, cielo, río; y cerca el mar, más muerto que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión (C).”

La vida es este *entrar* (A) y *salir* (B), y *dispersarse* (C) en ese *mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos*, en un naufragio eterno, los que no pudieron llegar a la otra orilla (Jiménez, 2006: 856).

Asistimos a un juego de contrarios que no se resuelve. Pero esa incompatibilidad que no puede ser conciliada, es la que crea un tercer plano (C) desplazado de sentido, como una realidad *alternativa*. Ya que no podemos terminar de *entrar* ni *salir*, caeremos definitivamente en esa *dispersión* final. Y seremos sólo eso: planos desencontrados, disonantes, caos.

## Sentido último de oquedad

En “Mar despierto” (Jiménez, 2006: 592), estamos ante un círculo de fuerza centrífuga: “Mar, *ojo en dura metamorfosis* [...] Mar, mayor que la muerte/ y más fuerte que el cielo”. Nos enfrentamos a un sujeto fascinado (A) por la capacidad de hacerse de un mar en constante movimiento (B), que nace

y renace desde las últimas profundidades hasta resurgir en la superficie. Se trata de un mar que nace del vacío y aun así, renace:

¡Cómo juegas riendo con tu carne, de todos los colores de las bien vistas horas! ¡Qué alegre y locamente levantas y recojes, hecho belleza innumera, tu ardiente y frío dinamismo, tu hierro hecho movimiento, tu vijilancia firme, de pie siempre en ti mismo, árbol de olas, y sosteniendo en tu agua el cielo vivo! [...] quién fuera tú, siempre despierto mar!

En “Espacio” Fragmento Primero (Jiménez, 2006: 855) el sujeto poético nos cuenta el secreto de cómo y dónde aprendió la lección para sobrevivir, centrándose en sí mismo, renaciendo de sí:

Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el cielo turquesa del otoño: “Termínate en ti mismo como yo”.

Pero frente al *ojo en dura metamorfosis* que da vida, asistimos en este mismo texto, más adelante, a un hueco en el que se vislumbra la muerte:

Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres.

Esos *robles* distan mucho de aquel *chopo de luz*, que fuera ejemplo de resistencia y vida. Y ese hueco se acendra en su vacío, hasta con marcada violencia:

Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias cortadas con el hacha echaban sangre todavía. Una miseria, un rencor de haber sido arrancado de la tierra, salía de su entraña endurecida y se expandía con el agua y por la arena, hasta el cielo infinito, azul (Jiménez, 2006: 857).

En Lorca, la destrucción de la máscara que tiene efecto antes de que nuestro poeta ponga pie en New York (recordemos la carta a Morla Lynch desde el camarote del barco que lo lleva), tiene que ver con la idea de matar más que de muerte, en cuanto que comprende no sólo el efecto sino también el acto volitivo. La muerte, llamada “natural” no es un acto volitivo, por más que se desee. “Asesinato” (García Lorca, 1998a: 147) es un poema corto de *Poeta en Nueva York* que tiene mucho que ver con el doloroso proceso de desenmascaramiento:

“Asesinato”  
(Dos voces de madrugada en Riverside Drive)  
¿Cómo fue?  
Una *grieta* en la mejilla  
¡Eso es todo!  
Una uña que aprieta el tallo.

Un alfiler que bucea  
 hasta encontrar las raicillas del grito.  
 Y el mar deja de moverse.  
 ¿Cómo, cómo fue?  
 Así  
 ¡Dejadme! ¿De esa manera?  
 Sí.  
*El corazón salió solo.*  
 ¡Ay, ay de mí!

Las imágenes conectadas con el dolor de la muerte en proceso, la muerte en su hacerse, son por demás expresivas: “uña que aprieta el tallo”, “alfiler que bucea hasta encontrar las raicillas del grito”. Y como resultado: “el corazón salió solo”. No queda más que vacío, hueco, “*grieta* en la mejilla”. Eso es lo que queda luego de quitarnos la última máscara ¿Es la grieta-el no-rostro, la verdad que se iba buscando?

Lorca luchará por poder expresar esa experiencia de muerte que lo rodea y acucia. El, poeta, se incorpora a Nueva York como a un abismo lleno de lo vital y de lo mortal, como a una ruptura salvadora. Ahora bien, ¿cómo llega Federico García Lorca a esa evidencia de muerte y cómo la describe a través de la imagen circular del “hueco”? “Niña ahogada en el pozo” (García Lorca, 1998a: 139) nos muestra un primer movimiento de la imagen círculo-hueco (I): aquí es un pozo de agua en el que, como su título lo explica, ha muerto ahogada una niña. La muerte allí es eso: “*agua que no desemboca*” (idea asociada y opuesta a esa otra, de la tradición lírica española, de la vida como un río, agua que fluye). El punto medio de ese “anillo” eterno:

tú lates para siempre definida en tu anillo  
 [...] que no desemboca

establece el centro entre dos equilibrios, radios del círculo, que mantienen en la más absoluta armonía a la niña quieta, armonía lograda por la imposibilidad de escapar de allí. Armonía trágicamente impuesta.

El segundo momento de la imagen del *hueco* (II) es de un movimiento contrario. Al estatismo de esas aguas quietas del pozo se oponen las desesperantes posturas de una misma sensación: ese hueco es un agujero, sí, pero un agujero sin fondo (Hueco-hueco). Así en el “Nocturno del hueco” (García Lorca, 1998a: 141) se suceden los motivos de la *oquedad más profunda*:

Yo  
 Con el hueco blanquísimo de un caballo,  
 crines de ceniza. Plaza pura y doblada.

Se nos habla de un hueco, pero “blanquísimo”, lo cual acentúa la idea de vacío, de *nada*, y además, “de un caballo”. Recordemos el constante simbo-

lismo de lo ecuestre (el jinete, el caballo) como muerte. (García Posada: 166). La «plaza pura» marca el círculo de lo fatal de esa muerte. Allí sucede. En ese escenario. Y más adelante:

Yo  
Mi *hueco traspasado* con las axilas rotas

El sujeto poético, crucificado como otro Cristo, muestra su muerte de “hueco *traspasado*”. En este ejemplo de *Poeta en Nueva York* (A>B>C) la resolución se produce por *metamorfosis*. A (sujeto) deja de ser A para ser B (Cristo); y B, igual, para ser otra cosa (herida, *hueco traspasado con las axilas rotas*). Ya son otra cosa en su devenir (carrera que sólo parará en la muerte).

En *El Público* (texto dramático que, como sabemos, fue escrito por Lorca a la par de *Poeta en Nueva York* y acabado en La Habana en 1930), vemos que, socavando las ruinas, se consigue, finalmente, llegar a lo profundo, a las oscuridades de la verdad. El sepulcro de Julieta es el lugar donde se ha de representar el verdadero rostro. Coincidentemente el ámbito de la muerte es el recinto adonde crece, grita y muere la verdad última. El Caballo Negro, guardián de la muerte, lo dice:

CN- Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un *cangrejo devorado*, o un trozo de cuero detrás de los cristales (García Lorca, 1998b: 103).

Esta verdad última será un *cangrejo*, pero *devorado* (vacío, hueco). Retengamos esta imagen.

En “Espacio”, al final del Fragmento Tercero, la imagen del *cangrejo* vuelve a aparecer:

Plegadas alas en alerta unido de un ejército cárdeno y cascáreo, a un lado y otro del camino llano que daba sus pardores al fiel mar, los cánceres osaban craqueando erguidos [...] Llegando yo, las ruidosas alas se abrieron erijidas, mil seres ¿pequeños? ladéandose en sus ancas agudas. Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer, ya un *cangrejo* y solo, quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos [...] clavando su vibrante *enemistad* en mí [...] (Jiménez, 2006: 865).

El sujeto desaparece en las profundidades de esa *oquedad*.

Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había a mí pisado y aplastado ¡Qué inmensamente *hueco* me sentía, qué monstruo de *oquedad* erguida, en aquel solear empederniente del mediodía de las playas desertadas! (Jiménez, 2006: 865)

“Espacio” no es (como los otros textos) un viaje a New York, la Florida ni Moguer, sino a todas esas partes que se transforman en un mismo espacio. El mar no es ya el primero del *Diario*, no está haciéndose, sino hecho, es definitivo, y no permite el regreso. Se trata de un viaje a lo esencial (conciencia), y a lo imposible (destierro/hueco/nada).

En el *Diario*, Juan Ramón está buscándose (como el mar, que se busca a sí mismo, se reconoce y se desconoce, haciéndose y deshaciéndose). Y, como el mismo mar, no termina de encontrarse. En el lugar del desencuentro se produce la *fisura* por donde se escapa la Nada. En *PNY*, Lorca (ya desmascarado, ya desnudo) está buscando la palabra poética que lo exprese en su desnudez, la palabra verdadera. Para ello se va a permitir todas las fisuras, todos los saltos, todas las quiebras. En *PNY*, del choque va a surgir el límite, pero que no va a quedar sin resolución. Se va a resolver en paradoja, indecibilidad (expresión de la Nada que se encuentra detrás de la verdad última). Lorca, claro está, ha leído muy bien al JRJ del *Diario*, y lo ha visto en su liberarse, en su gozar de la palabra despojada y en su verso libre. Lorca se va a permitir lo mismo, pero más allá, llegando hasta el hueso.

Ya se había publicado *Poeta en Nueva York* en su primera edición de México de 1940. Ya estaban Lorca en su muerte y, Juan Ramón, en esa otra muerte del destierro. Juan Ramón Jiménez va a escribir “Espacio”, un poema como una sinfonía, pero en la que la polifonía intenta volver a ser un único sonido, como si buscara la simultaneidad entre voz y eco, paso y huella. Tratando de ser uno y diverso (precursor y discípulo, lector y leído, poeta y poema, todo a la vez) escribe como si se pudiera terminar de apresar el mundo entero, en su totalidad y en su esencia, para que no se nos olvide, para que no se vaya de nuestra conciencia, para que no deje de ser al dejar de ser nosotros, para que, siendo eterno, nos incluya en su eternidad.

Hemos hablado de un proceso evolución, de imágenes que saltan por definirse en su lucha de contrarios, de otras que se resuelven en metamorfosis; de, por último, aquellos elementos que desaparecen, al quedar abolidos por la carga óptica de la Nada. Y ahora, nos preguntamos, ¿podría haber existido la palabra poética de “Espacio” sin la de *Poeta en Nueva York*, y la de *PNY* sin la del *Diario*? Y aún más, qué habría escrito Lorca después de leer “Espacio”, de haber vivido?

## Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain (2014): *The Age of the Poets and Other Writings*. Edited and translated by Bruno Bosteels, London–New York: Verso.
- Bloom, Herald et al. (1979): *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press.
- Combe, Dominique (1999): “La referencia desdoblada”, en *Teoría sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros.
- Cuevas García, Cristóbal, ed. (1991): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y Obra en marcha*, Barcelona, Anthropos.
- De Peretti, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*. Prólogo de Jacques Derrida, Barcelona, Anthropos.
- Debicki, Andrew (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- Derrida, Jacques et al. (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, ed. Manuel Asensi, Madrid, Arco/ Libros.

- Díaz de Castro, Francisco J. (1991): “Espacio como la culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez”, en Cuevas García, pp. 280–281.
- García Lorca, Federico (1998a): *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (1998b): *El público*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- García Posada, Miguel (1981): *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid, Akal Editor.
- Gibson, Ian (1985–1987): *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo.
- Gibson, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Grandes Premios Literarios* (1990), Barcelona, Plaza & Janés.
- Guerrero Ruiz, Juan (1960): *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula.
- Harretché, María Estela (2000): *Federico García Lorca (1929–1936). Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos.
- Harretché, María Estela (2001): “Mi eco mejor: Los intersticios de la palabra poética”, *Hispanic Review*, 69,4, pp. 467–485.
- Harretché, María Estela (2003): “Federico García Lorca”, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, Vol. II, pp. 2455–2502.
- Harretché, María Estela (2006): *Leyenda (1898–1956)*, ed. crítica de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretché, prólogo y notas de María Estela Harretché, Madrid, Editorial Visor.
- Harretché, María Estela (2008): “Leyenda: ese constante mar en movimiento”, en *Foro Hispánico, Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Special Issue: *Poesía española contemporánea*, Amsterdam, Rodopi, pp. 201–228.
- Jiménez, Juan Ramón (1958): *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Jiménez, Juan Ramón (1973): *Nueva Antología*, estudio preliminar y selección de Aurora de Albornoz, Barcelona, Ediciones Península.
- Jiménez, Juan Ramón (1990): *Mi Rubén Darío*, ed. crítica, reconstrucción y estudio de Antonio Sánchez Romeralo, Moguer, Ediciones Juan R. Jiménez.
- Jiménez, Juan Ramón (2006): *Leyenda (1898–1956)*, ed. crítica de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretché, prólogo y notas de María Estela Harretché, Madrid, Editorial Visor.
- Juliá, Mercedes (1991): “Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez”, en Cuevas García, 373.
- Juliá, Mercedes (2001): “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic Review*, 69, 1 (Winter), pp. 53–71.
- Juliá, Mercedes (2018): “El destino de Juan Ramón en las Américas”, *Juan Ramón e Hispanoamérica*. Ed. Rosa García Gutiérrez, Huelva, Servicio de Publicaciones y Biblioteca, pp. 285–306.
- Paz, Octavio (1982): “El surrealismo”, en *El Surrealismo*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus.
- Paz, Octavio (1993): *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona.
- Perloff, Marjorie (1976): “The Mind of Modernism”, en *Modernism 1840-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, New York, Penguin Books.
- Perloff, Marjorie (1981): *The Poetics of Indeterminacy*, New Jersey, Princeton University Press.
- Pound, Ezra. (1974): *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York, New Directions Pub. Corp.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1984): “JRJ: ‘El pajarito verde’ (El poema como enigma)”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. L. González del Valle y Darío Villanueva, Boulder, Society of Spanish, and Spanish-American Studies.

## From Juan Ramón Jiménez's *Diario* (1916) to Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* (1929): A Journey To and From

**Keywords:** New York — echo — intertextuality — sea — hollow.

### Abstract

This essay is the study of a single voyage as it unfolds in three texts. Each of them contains descriptions of the sea, which takes the poets, Juan Ramón Jiménez and Federico García Lorca to the shore of a confrontational transformation. Jiménez's *Diario* of 1916 recounts the young, love-smitten poet's journey from Spain to New York, where he was to be married. In *Poeta en Nueva York* of 1929, Lorca, travelling outside of Spain for the first time, experiences a profound emotional crisis while at sea. In "Espacio," the third of the texts discussed, Jiménez, too, faces an emotional challenge, as he finds himself face to face with a sea in which present and past have merged into a single shore. The crisis thus is a shared one, the texts marvelously overlap, and allow an intertextual reading as one, combined narrative.