

la *primavera* encontrada en las calles de Nueva York, nos recrea la ciudad con sus personajes. El viaje está repleto de anécdotas que, si no fuera por la importancia de la poesía que allí escribió, hubieran pasado casi desapercibidas por la crítica. Esto hace que, a pesar de su carácter de "diario", «quien aquí busca *datos* para la biografía del poeta lo que encontrará es otra cosa (...)» (Gullón, 1982:19-20). En esta obra destaca sobre todo «el instante exaltado del viaje interior o la vivencia transfigurada en experiencia poética, (y que a su vez) convivan con la anécdota pintoresca y el incidente sin trascendencia» (Gullón, 1982:23). El problema fundamental de la crítica a la hora de estudiar el *Diario* está en valorar la importancia de estos referentes norteamericanos en el desarrollo de la misma, pues según Gullón, «para Juan Ramón el incidente vivido sólo operaba como soporte de la intuición delgada y transparente» (1982:26). La diversidad y riqueza de las páginas del *Diario* nos permiten leerlo no sólo como un libro metafísico y metapoético, sino como una penetrante crítica ante la realidad social y espiritual de la urbe moderna. Ambos planos (el físico y el metafísico) no se diferencian en J.R.J. Todo forma un complejo código de referencias imposible de diseccionar:

la esencia del *Diario* se sustenta en verdad sobre una variedad de viajes superpuestos sin los cuales es imposible entender el libro. Hay, (...) un viaje nupcial en sentido estricto, (...) un viaje hacia la mujer, (...) un viaje iniciático hacia el hoy (...), hacia la modernidad encarnada en la *civitas hominum* neoyorquina. Y un viaje (...) hacia la literatura, hacia la madurez estética que se plasmará en una nueva formalización poemática. (Reyes, 1991:160)

F.G.L., por otra parte, nos dejó escritas contradictorias manifestaciones sobre su viaje a Nueva York. Las fuentes fundamentales, además de los poemas que componen *Poeta en Nueva York*, son «sus cartas desde la metrópolis a su familia y amigos», «sus declaraciones públicas sobre este periodo, contenidas en sus entrevistas de esos años, y en su conferencia sobre este libro (...)» (Millán, 1986:258-259). En las cartas a su familia y sus amigos F.G.L. incide sobre la importancia que adquiere este viaje para su vida, de forma que la imagen, a través de éstas, nos sugiere cierto optimismo. Una muestra puede ser la carta a su amigo Carlos Morla Lynch a finales de septiembre y principios de octubre:

Yo vivo en la Universidad de Columbia —escribiré F.G.L.—, en el centro de Nueva York, en un sitio espléndido junto al río Hudson. Tengo cinco clases y paso el día divertidísimo y como en un sueño.

Pasé el verano en Canadá con unos amigos y ahora estoy en Nueva York, que es *una ciudad de alegría insospechada*. He escrito mucho. Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro. Estoy sereno y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú no has conocido, pero que espero conocerás. (F.G.L., 1997:1140. La cursiva es nuestra)

Su conferencia concede una visión de Nueva York superficial y estereotipada en tanto que privilegia ciertos aspectos como la injusticia social, el tema del negro y la *civitas hominum*. Por el contrario, el libro de poemas que nos dejó obedece a parámetros distintos. Es el mundo interior del poeta lo que aparece tras esas imágenes expresionistas, yuxtapuestas casi hasta el ilogicismo. F.G.L., desde los primeros compases de su *Poeta en Nueva York*, se esforzará en crear un mundo distinto del real. Heredero de una prodigiosa fantasía, busca el sentido soterrado y oculto de los mitos atávicos y ancestrales que aún pertenecen al hombre. Su experiencia en Nueva York no es más que el encuentro con la trascendencia (o lo que queda de ella) en la gran urbe. Dionisio Cañas cree que F.G.L. se inserta en la tradición donde

El poeta (...) -hijo del romanticismo- escogerá la libertad y permanecerá del lado del misterio, de una trascendencia ligada a la Naturaleza, al Universo (1994:25)

De este otro lado incógnito y desconocido del poeta que nos abre en las páginas de *Poeta en Nueva York* nos lo desentraña Fernando de los Ríos. También, Vicente Aleixandre dejó un retrato de su personalidad fabulística y desarraigada. Sus palabras muestran la clave para entender este laberinto en que se convirtieron su vida y su obra:

Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del Universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron. (1998:113)

La poesía de *Poeta en Nueva York* es la apuesta más sincera de cuanto había escrito F.G.L. El uso de la metrópolis neoyorquina como marco y objeto poético no es algo excepcional, por el contrario va en la línea del contexto artístico del que nace (Millán, 1986). De ahí que los motivos personales que llevaron a F.G.L. a Nueva York sean bien distintos a los descritos con anterioridad para J.R.J. Si encontramos en la obra de éste una diversidad de tonos,

no ocurre así con el granadino. La causa fundamental, en la que coinciden todos los especialistas, es la crisis personal que atravesaba el poeta por aquellas fechas. Varios fueron los agentes desencadenantes de dicha crisis: su reciente fracaso amoroso con el escultor Emilio Aladrén, el éxito del *Primer romancero gitano* (fundamentado en una lectura tópica y costumbrista de éste) y el rechazo de sus amigos Dalí y Buñuel. Estos últimos lo convierten, además, en objeto de sus ataques y lo empujan hacia un estado de postración. En tales circunstancias, Fernando de los Ríos organizaba su viaje a América y le ofreció la oportunidad de acompañarle. Todo esto impregnó profundamente el libro que meses más tarde saldría de su pluma. La crisis personal unida a la crisis estética lleva a F.G.L. a una poesía más íntima, personal y sincera. Su *Poeta en Nueva York* es más el poema del hombre ante sus conflictos internos que ese supuesto «poema de la raza negra en Norteamérica» (F.G.L., 1997:167) que él mismo se encargó de divulgar. La ciudad es el marco donde se ubican los poemas, pero el paisaje es el de su interior. El desarrollo de temas diversos no supone una merma en la coherencia del libro. La colección de poemas queda hilvanada en su sentir angustiado y reivindicativo ante la injusticia cósmica. No es F.G.L. un poeta que hable de mitos locales y de circunstancias coyunturales e históricas. El mito que recrea en Nueva York es el más primitivo y arraigado del hombre. En palabras de Belamich:

Poeta en Nueva York es el libro de la revuelta, de la denuncia lúcida e implacable de todas las fuerzas enemigas de la vida. Esta revuelta se proyecta sobre un doble plano: el ontológico y el social, el metafísico y el histórico (1962:70 y 142; tomado de García-Posada, 1982:63).

En este sentido, ambos poetas describen su mundo poético e introducen a sus lectores en un referente distinto como es el neoyorquino. Pero, la ciudad de Nueva York que conocieron tanto J.R.J. como F.G.L. es bien distinta. El primero lo destaca en una de sus conferencias:

En la segunda llegada mía a Nueva York, vi que aquellos oasis de posible vida complementaria, oasis de la contemplación, del ocio alterno, que en la época de mi primera llegada quedaban todavía dentro del inmenso moridero público de vivos (...) habían sido también emparedados, descendidos, bajados entre piedra más negra cada vez, hierro cada día más seco, verdor siempre más artificial. (J.R.J., 1986:108-109)

No es el lugar aquí donde debamos recordar los hechos históricos ocurridos en 1916 y en 1929. Las fechas que coinciden con el "jueves negro" en Wall Street tienen mucho que ver con los versos de tono apocalíptico. La angustia se reitera con más frecuencia en F.G.L. cuando también la realidad social se resquebraja en sus pilares. El poeta granadino tuvo oportunidad de observar las fisuras del sistema capitalista, y conoció la miseria que éste traía consigo. En cambio, la Primera Guerra Mundial supuso para los Estados Unidos de América su despegue como potencia industrial. Nuestros poetas son testigos de dos hitos fundamentales de la historia contemporánea. Sus versos nos describen lo que los libros de historia y las páginas de economía silencian. J.R.J. y F.G.L. recuperan el anhelo romántico y el deseo de vivir en analogía con el universo. Vuelven al conocimiento intuitivo, a esa emoción que vaga por las imágenes mentales del poeta. Con esta intuición y la libertad que le concede, la poesía será espejo de lo que de espiritual hay en la ciudad; aquello que se relacione con lo místico y profundo adquiere, entonces, una dimensión social. Para J.R.J.,

el arte tiene una misión social, indirecta, como toda misión honrada y fructífera: la de hacer verdaderamente fuertes —quiere decir delicados— a los hombres, y verdaderamente buenos —esto es, enamorados conscientemente de la tierna belleza desnuda del mundo—. Misión del artista es templar con el ejemplo de su vida el ánimo de los hombres... El artista cumple una misión religiosa con infundir una *espiritualidad social* (...). No pretendo sino que por mí, y no en mí, se difunda la idea espiritual del mundo (Blasco, 1981:295).

En el mismo sentido, Dionisio Cañas cree (y el poeta granadino lo reiterará en varias ocasiones) que:

Lorca (...) buscará los elementos de una posible espiritualidad norteamericana en el grupo más marginado de la ciudad de Nueva York; esto es, proyectando su mirada hacia la minoría afroamericana. Harlem y la raza negra vienen a ser los depositarios de una espiritualidad sepultada bajo el peso del puritanismo filisteo y materialista (1994:86)

Dichos planteamientos de índole idealista nos muestran a grandes rasgos el significado subversivo de la estética de vanguardia. Tanto J.R.J. como F.G.L. postulan una búsqueda de valores en la espiritualidad moderna. El pri-

mero le da forma explícita en *Eternidades* (1916-1917), donde el poeta se ofrece como vehículo transmisor de esa nueva metafísica de la que es profeta. Una camino hacia lo eterno que se atisba en *Estío* pero que comienza de manera efectiva en el *Diario*. Sin embargo, el sentido espiritual del que habla F.G.L. únicamente se centra en los negros (pues, «chinos, armenios, rusos, alemanes siguen siendo extranjeros» [F.G.L., 1997:166]). Éstos «son lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo» (F.G.L., 1997:166). Frente a la alienación de los negros, F.G.L. desarrolla una opinión muy pareja a la de J.R.J. sobre la misión del poeta:

El artista, como observador de la vida, no puede permanecer insensible a la cuestión social (...). Me parece un absurdo imaginar que el arte pueda desligarse de la vida social, cuando no es otra cosa que la interpretación de una fase de la vida por parte de un temperamento sensible (F.G.L., 1997:597)

En ambos autores encontramos teorizaciones muy parejas sobre la relación de la poesía y la preocupación social. En el *Diario* advertimos la interrelación de la anécdota histórica y la búsqueda de lo eterno. Esto no desvirtúa la esencia poética que realza lo eterno cotidiano. Por el contrario, *Poeta en Nueva York* es un violento grito de su autor que siente la pérdida de la capacidad trascendental del hombre ante el mundo moderno. La figura del negro personifica las esencias del hombre, las únicas raíces de «aquel inmenso mundo (que) no tiene raíz» (F.G.L., 1997:165). Así,

el rey negro (...) ahoga la canción de la selva. Esa canción que se entona para esta tetralogía: Dios, la Muerte, la Guerra, el Amor. Y para nada más. (F.G.L., 1997, III:1344)

Nuestros poetas ven el mundo norteamericano de manera hostil. La violencia que engendra el capitalismo plantea una rebeldía paralela a la que conocimos bajo los términos de *positivismo* y *romanticismo*. Tanto la poesía juanramoniana como la vanguardia en general, nacen tras la desactivación del modernismo como elemento subversivo en el plano social. El *Diario* y *Poeta en Nueva York* obedecen a momentos distintos, pero paralelos e iguales en sentido ante una situación histórica que necesitaba ser refrendada también en el plano estético. En opinión de Dionisio Cañas:

De ahí proviene que los románticos plantaran en medio de la ciudad industrial un ser humano hipersensible, que sólo se fiaba de

sus propias sensaciones, que hacía Creer su propio Yo a dimensiones míticas, su arte a una suerte de religión, y que se empeñara en redimir la urbe apoyándose en un trascendentalismo ligado a la Naturaleza. (1994:26)

Éste es el papel que recrean J.R.J. y F.G.L., herederos del Romanticismo, poetas que viajan a la ciudad industrial, a la *civitas hominum*: este mundo "sin humanidad" que queda fijo en sus retinas y en sus versos. La temática social vuelve con cierto vigor en las obras que tratamos, aunque no es nuevo en ninguno de nuestros dos autores. F.G.L. advierte:

a aquellos que sólo conocen mi producción literaria de tiempo atrás seguramente no les gustará. Quizá creerán que es un cambio total, absoluto, de ruta. Pero en el fondo yo soy el mismo ahora que en el primer verso (F.G.L., 1997:600)

I

El marginado se convierte en el tópico más reiterado en los estudios críticos sobre nuestros poetas, fundamentalmente en F.G.L. No son pocos los críticos que, al hilo de su comentario del *Diario y Poeta en Nueva York*, nos escriben sobre los negros y los niños. J.R.J. crea su *Diario* al hilo de los acontecimientos de su viaje. Allí, nos descubre multitud de anécdotas que tratan sobre éstos. Escribe Sánchez Barbudo que «el poeta ahora no crea y siente *al escribir*, sino que diríase sólo *transcribe*, apunta, ahonda en lo vivido» (1970:11). En esta *transcripción* se inserta la "preocupación social" juanramoniana. En sus páginas despliega una mirada sensible que descubre «el incidente humano significativo, el objeto que es un símbolo, la figura que vale por una parábola» (Gullón, 1973:42). F.G.L. también despliega toda una simbología específica en relación *al negro* y *al niño*. Ambos se convierten en los símbolos de la miseria y la desolación de la ciudad de los hombres. La obra de J.R.J. empieza a constituir los tópicos de la marginalidad neoyorquina con "El prusianito", poema sobrecogedor y de honda ternura que nos introduce en la miseria derivada de la guerra en 1916:

- Es prusianito.
- ¿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... (J.R.J., 1970, LXXXIII:138-139)

La prosa juanramoniana contiene una feroz carga crítica. De fondo, en esa búsqueda constante que lo caracteriza, se convierte en un alegato contra la mercadería de los norteamericanos. En el marco histórico, tenemos que destacar la Primera Guerra Mundial y, por ende, la actitud antibelicista de J.R.J. La ironía se convierte en su arma arrojadiza («los hay de diez, de doce y de quince dólares» como en un mercado) junto con las comparaciones exageradas («parece una vaca rosa con su choto, el niño»). Sin embargo, en este marco que se hace detestable al lector, ofrece algunas líneas que rezuman ternura y lirismo («con el sol de la vida en los ojos»). Pero en seguida matiza («que han tenido, sin verlo, el sol de la muerte») y vuelve con un «me mira agudamente y me tiende los brazos blancos como la leche». Sorprende el sentido y hondura del léxico sencillo y cotidiano:

su tono natural como si fuera hablado, pero que sirve igualmente para transformar la palabra común —útil sólo para la comunicación ordinaria— en palabra expresiva, rica de contenido, poética.

Basta a veces juntar a una palabra común otra común también pero imprevista, levemente chocante; (Sánchez Barbudo, 1970, "Introducción":10)

La alusión a la guerra queda explícita en «no puedo evitar que me parez-

ca un soldadito de juguete», a ese «ángel sin patria baja (...) me saluda en su inglés con camisa de alemán». La última referencia nos la da J.R.J. con la vaga irrealidad de «los anuncios de luces de colores (que) hablan de la guerra». Estos colores muestran la lejanía y la inconsciencia de la tragedia con la que percibieron los americanos la primera gran guerra. La atmósfera de *belle époque*, en ese confundir de contrastes amenos, queda quebrantada por el final del poema (la noticia en el periódico) a modo de anticlímax. Todo se vertebra en una mordaz crítica a los valores mercantilistas que deshumanizan a la ciudad. Un juego que contrapone los valores de la crueldad de la guerra con aquéllos no menos salvajes del materialismo americano.

Trece años después, F.G.L. desarrolla todo un complejo código de ambiguos signos que, en el caso del *niño*, está íntimamente relacionado con el significado simbólico del *hijo* y el *amor estéril*. Los elementos que caracterizan a este símbolo son los propios de la infancia: la inocencia, la ignorancia del mundo, la plenitud, etc. No son pocos los poemas que dedica a la infancia en *Poeta en Nueva York*, y sobre todo, a la pérdida de ésta: "El niño Stanton", "Paisaje de la multitud que orina" e "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)" (García Posada, 1981). Sin embargo, son "personajes" que aparecen en el paisaje de la ciudad neoyorquina de forma reiterada. Es, junto con los negros, el otro lado de la pobreza, más inocente si cabe, que recorre las calles sin esperanza de Nueva York:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:

A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados; (F.G.L., 1996, I:536)

Ésta es la pura imagen del desencanto y de la negación del ser *niño*. Para F.G.L. la infancia representa lo que hay de bello en la vida. Todo aquello que la niegue significa una agresión contra la propia naturaleza del hombre. Pero allí donde los rascacielos importan más que el hombre se entroniza al materialismo. Años más tarde J.R.J. observará una ciudad distinta cuya naturaleza ha sido extinguida. Un lugar que al hombre empieza a mostrar la soledad de "hormiguero" o "enjambre" de asfalto y cemento:

Vivir hacia abajo, como en Nueva York, en jaulas tremendas
donde los sentidos pierden su derecho, su tiempo, su espacio, su

objeto y su fin, desde donde mujer y hombre son tantas veces invisibles a hombre y mujer, es morir menudamente. En plena naturaleza, la distancia no disminuye la personalidad. En Nueva York, sí. Yo no conozco lugar en donde se vea desaparecer más vagamente al hombre cada día, en donde la vida de tanta jente sea tan inadvertida agonía en pie. (J.R.J., 1982:120)

La negación de lo virginal aboca al hombre a una "cadena perpetua" sin transcendencia. Angustiado por ello y visionario de dicha realidad, F.G.L. acusa al mundo de su injusticia:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz. (F.G.L., 1996, I:561)

Esta negación de lo espiritual, que observamos en J.R.J. y F.G.L., une esencialmente los temas del *niño* y del *negro*. Ambos símbolos representan la imposibilidad de transcendencia y humanidad en la ciudad de los hombres.

II

El *negro* es la figura por antonomasia de la ciudad de Nueva York. A él apelan tanto J.R.J. como F.G.L. en calidad de tipos urbanos. De su importancia nos habla esta pregunta de Ricardo Gullón sobre el *Diario* «¿será casualidad que dos de los poemas en prosa más bellos tengan por agonistas a dos negros?» (1982:18). Si el *moguereño* le dedica únicamente un par de poemas, sí queda claro que en éstos abre una vía que luego recorrerán otros escritores. Uno de ellos es, como dudarlo, F.G.L. Aquello que representa el negro en Nueva York queda fijado por J.R.J. en los poemas "Alta noche" y "La negra y la rosa". A su importancia como génesis temática debemos sumar la de ser dos de los mejores poemas del *Diario*. Con estos poemas J.R.J. ha dado forma ya a la preocupación social. Ésta, según Rozas,

ya estaba en *Platero*, centrada en la realidad compleja del mundo moderno y alejada ya totalmente de la bucólica y del ademán costumbrista. (1981:151)

Es decir, se trata de una perspectiva universal que renace con la urbe moderna en la nueva poesía de J.R.J., cuyos paralelismos son evidentes con

la figura del *negro* de *Poeta en Nueva York*. La negritud recorre todo el libro lorquiano excediendo los límites de su segunda parte titulada "Los negros". Las incoherencias en la estructura del libro únicamente nos permite afirmar que conforma un pilar básico en la representación de la ciudad neoyorquina. Sin embargo, este tema no tiene la importancia que podríamos deducir de las declaraciones del propio autor. A pesar de ser una cuestión reiterada por la crítica, sólo tres poemas se centran en ellos: "Norma y paraíso de los negros", "El rey de Harlem" y "Nueva York. Oficina y denuncia". En otros son aludidos por su relación directa con el paisaje urbano y la repetición de tópicos del autor ("1910", "Danza de la muerte", "Grito hacia Roma" y "Son de negros en Cuba").

Empecemos con J.R.J., su descripción de unas horas de vigilia en Nueva York y su encuentro con el *negro*:

New York solitario ¡sin un cuerpo! ...Y voy despacio, Quinta avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparares en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. *Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar.* La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.

De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y sólo él. Y *un negro viejo, cojo, de paletó mustio y de sombrero de copa mate*, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.

El eco del negro cojo, *rey de la ciudad*, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente... (J.R.J., 1970:160. La cursiva es nuestra.)

El poema es planteado no como una evocación del recuerdo con sus impresiones, sino en un instante «—centro exacto del círculo de lo eterno—

punto supremo de ese proceso de atomización temporal» (Pérez Priego, 1981:112). Inmediatez que se convierte en el *Diario* en uno de sus elementos esenciales y eje sobre el que giran las observaciones de J.R.J. Generalmente, la crítica ha llamado la atención sobre «esa fidelidad del poeta a las experiencias reales y cotidianas (...) sin que desemboquen en una poesía anecdótica» (Pérez Priego, 1981:116). Los referentes del poeta pertenecen a un mundo ajeno a Nueva York cuya incertidumbre en los pasos y la dignificación del personaje nos lo trae J.R. en una descripción expresionista («me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y sólo él»). No es extraño que en el paisaje deshumanizado de Nueva York no existan más que las almas nocturnas de los negros («New York solitario ¡sin un cuerpo!»). Y de noche suena «El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente...». La ambigüedad del poema nos deja intuir, pero no delimitar suficientemente, la dimensión que adquiere este personaje en la recreación de la ciudad. La palabra posee una dimensión que excede la puramente esteticista («Nunca he pensado la palabra como joya, sino como vida» [J.R.J., 1967:42]) y la netamente referencial o reporteril. Este presente, hermano del instante, es el que administra J.R.J. de manera magistral dosificando la intriga y la expectación que lo rodea. Nueva York aparece sola («Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo»), y se equivocaba el poeta. Está el «negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta avenida arriba...» que da vida a la inanimada noche neoyorquina. J.R.J. sugiere y contrasta la deshumanización de la ciudad («sin un cuerpo») con el *negro cojo*, rey de la calle vacía, príncipe de la naturaleza y de la auténtica alma neoyorquina: aquélla que no se aprecia con la claridad diurna. Entonces, el negro queda abocado al margen del sistema social americano, en una soledad parecida a la del poeta, conocedor de otra realidad.

F.G.L., por el contrario, sí define con claridad desde un principio lo que significa el *negro* en su obra. El barrio de Harlem lo describe como

la ciudad negra más importante del mundo, donde lo lúbrico
tiene un acento de inocencia que lo hace perturbador y religioso.
(F.G.L., 1997, III:166)

El granadino reescribe al negro marcado por el signo de la violencia social en Nueva York. De manera intuitiva nos descubre la vinculación de lo lúbrico y lo esencial con la naturaleza y el negro:

Aman el azul desierto,
los vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla (F.G.L., 1996, I:517)

De la negación de su propia naturaleza, nace la afirmación lorquiana de «un mundo contrario, (donde son) esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas» (F.G.L., 1997, III:167). Incluso la propia naturaleza domesticada parece artificial:

Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías. (F.G.L., 1996, I:518)

Esta injustificada subversión del orden natural se explicita en el poema "El rey de 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 en un traje de conserje. (F.G.L., 1996, I:519)

Estos versos sí podrían ser llamados «el poema de la raza negra en Norteamérica» (F.G.L., 1997:167). Su paralelismo con "Alta noche" de J.R.J. es evidente y sus diferencias se deben al planteamiento más concreto de F.G.L. Si el tema fue abordado previamente en el *Diario*, el granadino acentúa el tono reivindicativo. La protesta se formula en términos de gran tensión verbal ya que el hombre se convierte en «toda esta carne robada al paraíso» (F.G.L., 1997:168). Ante el auténtico drama de la raza negra («que los negros no quieran ser negros» [F.G.L., 1997:168]) F.G.L. profetiza un futuro incierto para la ciudad. La violencia de ese reino profetizado posee el signo de la naturaleza:

Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicuta y cardos y ortigas turben postreras azoteas. (F.G.L., 1996, I:521)

El dramatismo de los versos de F.G.L. no se corresponde con la visión dada por J.R.J. en la mayoría de sus poemas. En ellos, conjuga la preocupación social del negro con la intuitiva esperanza ante la sociedad neoyorquina.

“La negra y la rosa” contiene esa apuesta estética y ética-estética de la poesía juanramoniana. Su origen, evidentemente, nace del «testimonio reporterial, de caja de ‘escenas’ urbanas cogidas al paso» (Reyes, 1994:97). Con este talante se nos descubre un J.R.J. que detesta los túneles del ferrocarril metropolitano en tanto que estética y éticamente representan una realidad sórdida y deshumanizada (como nos muestra en otro de sus poemas titulado “Túnel ciudadano” [J.R.J., 1998]).

Pero el crudo invierno neoyorquino da paso a la primavera. J.R.J. descubre en el paisaje urbano el renacer de la naturaleza. Todo esto, representado por el símbolo juanramoniano de la *primavera*, se convierte en tema recurrente de la tercera parte del *Diario*:

¿Sencillo?

Las palabras

verdaderas;

lo justo para que ella, sonriendo

entre sus rosas puras de hoy,

lo comprenda.

Con un azul, un blanco, un verde

—justos—,

se hace —¿no ves?— la primavera. (J.R.J., 1970:151-152)

Los versos de J.R.J. exponen la oposición civilización/naturaleza que reinterpretará más tarde F.G.L. La *primavera* está presente, como el negro, en la ciudad. En cambio, las torres de cristal y acero, los túneles oscuros del metro lo ocultan a los ojos. Únicamente la intuición del poeta descubre qué hay detrás de esa realidad:

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 sonríe, 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... (J.R.J., 1970:142-143)

J.R.J. describe a modo de estampa las circunstancias de la escena en la primera línea. La gradación de ésta hasta ser «abanderada de la primavera» obedece a la intuición trascendente del propio poeta. Dicha escena acaba por extenderse mediante «una delicada esencia y eleva como una bella presencia inmaterial que se va adueñando de todo» por lo más sórdido de la ciudad. La negra, la naturaleza (en forma de flor) y la eternidad quedan con esta imagen íntimamente ligadas. Asistimos, pues, a la metamorfosis llevada a cabo por la palabra poética que transforma la realidad de la negra en «emblema de la juventud y de la belleza» (Gullón, 1982:24). La lectura del *Diario* es diversa y heterogénea. La creación poética juanramoniana relaciona, en toda su complejidad, la realidad vivida y la recrea desde una intuición expresionista. La reflexión sobre la belleza (como sobre otros aspectos) adquiere una dimensión universal transgrediendo los límites impuestos por la experiencia sensual, subordinada en último término a la búsqueda de lo trascendental en la vida (como en «La negra y la rosa», «El árbol tranquilo» y «Cementerios»). Nace esta poesía en el *Diario* con la descripción de la figura del mar y se mantendrá en las sucesivas partes de éste.

En tales casos el paisaje no tiene un valor meramente estético, sino una auténtica significación religiosa o metafísica, en virtud de lo cual el poeta supera y trasciende lo natural (Gómez Trueba, 1995:133).

F.G.L. define la naturaleza de la deshumanización de la urbe neoyorquina y, a su vez, le hace adquirir una dimensión reivindicativa ante la injusticia social. Una síntesis del conflicto social norteamericano podría ser la «oposición civilización/naturaleza (que) es la que enfrenta a blancos y negros» (García-Posada, 1981:72). El poeta granadino recurre y reinterpreta los tópi-

cos que J.R.J. había desarrollado en su obra. La idea que subyace en ambos autores nace del convencimiento de que la raza negra está sometida por el sistema capitalista en contra de su naturaleza. En sus libros, ambos poetas

abordan la valoración positiva de la negritud (...) como cultura, y, sin duda, como una cultura africana, musical, natural, muy opuesta a la ciudad del futuro (Rozas. 1981:155).

Ante este paralelismo conceptual de la visión de la realidad neoyorquina nos preguntamos como Ricardo Gullón

si entre la concisión juanramoniana y el esplendor lorquiano, tan diferentes, no hay una vinculación precisa, que arranque de esa intuición del negro derrotado, pero en realidad rey de la ciudad (1973:48)

De manera consciente o no, F.G.L. hizo suyo gran parte de los presupuestos sociales de corte krausista del *Diario* (ya presentes en sus *Impresiones y paisajes* de 1919). Dicha sensibilidad tomó forma ante una realidad cruenta y desesperada en 1929. La visión del negro neoyorquino contrasta con el optimismo de "Son de negros en Cuba", pues éstos no viven el drama del desarraigo. De la música a sus creencias nos habla del mestizaje y de una nueva sociedad más espiritual. Para F.G.L. representaba un reencuentro con lo propio, con la esencia más íntima de su alma:

¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?

Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas, cornetas chinas y maribambas. Y en el puesto, ¿quién sale a recibirme? Sale la Trinidad de mi niñez (...) Y salen negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: "Nosotros somos latinos". (F.G.L., 1998:173)

III

Tanto J.R.J. como F.G.L. sienten de manera conflictiva el encuentro con este novedoso mundo norteamericano. La violencia que experimentan en la

sociedad neoyorquina nos deja una de las páginas más brillantes de nuestra poesía. F.G.L. desarrolla una dialéctica de la violencia que le sirve para exponer su radical rechazo al sistema imperante:

... Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde latén los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
Os escupo a la cara. (F.G.L., 1996, I:556)

En este sentido, el tono de J.R.J. es bien distinto al esgrimir la ironía y la descripción lírica como una de sus técnicas estilísticas fundamentales. Estos retratos y caricaturas se concentran en los "Recuerdos de América del Nordeste". En él, nuestro autor afila su "bien cortada pluma" y retrata a la sociedad burguesa neoyorquina. Sus temas predilectos tratan de las "ancianas coquetas" y los *parroquianos* de los "Clubs" privados de Nueva York. Estos lugares, vedados a F.G.L., fueron conocidos por J.R. dada la privilegiada posición social de Zenobia Camprubí. No es extraño que nuestro autor detestara este tipo de reuniones en las que, con frecuencia, se debió sentir ajeno y extraño. Sus descripciones sorprenden por su economía lingüística y la capacidad expresiva que despliega. En el "Colony Club" escribe:

Se encoge uno sin querer, entrando. Pero... ¿aquí vamos a
tomar café, con tantos loros? ¡Que se viene el techo abajo, por Dios!
(J.R.J., 1970:257)

Muestra un desprecio absoluto por todo aquello que le rodea, en especial los críticos de arte y los poetas que conoció en Nueva York:

Mr B—n, crítico de arte, autor de un catálogo, un loro más,
que, desgraciadamente, es más verdad que los del techo, y vuela,
¡viene hacia mí! (J.R.J., 1970:257)

Nueva York es para nuestros poetas-viajeros la representación del caos y la confusión («no es el infierno, es la calle» escribirá el poeta granadino [F.G.L., 1996, I:556]). F.G.L. no despliega en su poesía la heterogeneidad del

mundo que se presenta ante sus ojos. Tampoco encontramos tipos concretos ni personajes que nos sirvan como objetos de crítica. Al poeta granadino le interesan otros aspectos más acordes con su interioridad desgarrada. Para éste, la masa impersonal amenaza la individualidad del poeta. A esto, debemos sumar el pesimismo derivado de la crisis personal que atravesaba.

Mientras que en la obra de F.G.L. se difuminan los contornos de sus personajes, J.R.J. nos describe a los individuos caricaturizados. Aquí aparecen las primeras muestras (y algunas de las más brillantes) de su técnica descriptiva de *Espanoles de tres mundos*:

De nuevo en el *Diario*, Juan Ramón demuestra su vocación de retratista, a través de los extraños personajes encontrados en la ciudad de Nueva York. No casualmente, algunas prosas del *Diario*, en concreto algunas sátiras de mujeres deberían pasar al libro que J.R. proyectó hacer en homenaje a su amigo Nicolás Achúcarro, *Un vasco universal* (Gómez Trueba, 1995:42)

Pero equivocáramos nuestra apreciación si sólo viéramos la naturaleza crítica de estos poemas. Junto a la ironía se asoma también la ternura («La he visto en el Cosmopolitan y me ha llenado de compasión, de alegría y de tristeza, todo junto» [J.R.J., 1998:258]). En la continua lucha por encontrar la belleza J.R.J. da con la ancianidad que le hace escribir con doloroso lirismo:

Para que la primavera duerma con el invierno se necesita una hora de doble hermosura extraordinaria, pocas veces mezclada en la naturaleza (J.R.J., 1998:259)

Por el contrario, una mayor proporción de las caricaturas suelen ir acompañadas de cierta acidez y no exentas de alguna que otra gota de cinismo:

En cualquier reunión de los últimos martes de la "Poetry Society" —"National Arts Club"— o en el "Cosmopolitan", o en el "Actor's", están todas, con dientes de oro, afeitadas, arrugadas, pecosas, pañosas, cegatas, depilado el vello perdurable, que, como es sabido, le crece, con las uñas, a los muertos; (J.R.J., 1998:264-265)

Además de los "tipos" urbanos, nuestros poetas reflejan las contrariedades ante el sistema capitalista de cuyo símbolo es la ciudad de Nueva York. El más claro en evidenciarlo es F.G.L., quien escribirá en su conferencia

lo verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York, no es Harlem. Hay vaho humano y gritos infantiles y hay hogares y hay hierbas y dolor que tiene consuelo y herida que tiene dulce vendaje.

Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu. (F.G.L., 1997, III:168)

Años más tarde J.R.J. reflexionó en una de sus conferencias sobre este aspecto de la ciudad. Nueva York, entonces, ya no poseía una naturaleza oculta donde la primavera brotaba en algún que otro rincón secreto. La ciudad se había deshumanizado definitivamente en aquellos años que van de 1917 a 1936:

El hombre ha hecho muy grande a Nueva York para ser muy grande él, pero se ha equivocado y se ha quedado muy chiquito; no le viene bien a la máquina, no ha crecido con y como ella, el cálculo está fallado y en esta falla continúa viviendo. El neoyorquino propio o ajeno, no es sino un tornillo ajeno o propio de la máquina tremenda, que casi nunca agarra bien, un resortito casi inútil, un casi nada, casi nadie de sí mismo y de su indiferente máquina. (J.R.J., 1982:114)

El mundo se observa como una realidad bipolar. En un extremo se encuentra lo primitivo y virginal, poseedor de la naturaleza en su esencia; en el otro se encuentra el capitalismo en su versión más salvaje:

El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico
ignorantes en su frenesí de la luz original.

Porque si la rueda olvida su fórmula

ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos;

y si una llama quema los helados proyectos

el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas. (F.G.L., 1996, I: 525)

Esta "Danza de la muerte" se convertirá en el símbolo de la subversión de los valores sociales. Unos valores que representan a un hombre gris, pues «Nueva York saca al hombre de su ajuste milenario de proporciones. Por eso la verdad de Nueva York es tan triste, cuando no se mira con ojos de turista» (J.R.J., 1982:113). La única posibilidad de invertir dichos valores será la danza, paradigma de lo lúbrico y espiritual del hombre:

No es extraño este sitio para la danza. Yo lo digo.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por su tiempo sin luces.

¡Oh salvaje América, oh impúdica! ¡Oh salvaje!

Tendida en la frontera de la nieve. (F.G.L., 1996, I:525)

La crueldad del sistema económico con los más pobres nos descubre un paisaje desolador. La barbarie se identifica con el capitalismo, y éste desacredita cualquier aspiración de trascendencia:

Es inútil buscar el recodo

donde la noche olvida su viaje

y acechar un silencio que no tenga

trajes rotos y cáscaras y llanto,

porque tan sólo el diminuto banquete de la araña

basta para romper el equilibrio de todo el cielo. (F.G.L., 1996, I:529)

Ante la quiebra del *cielo*, el poeta se sabe como único elemento capaz de transgredir los límites impuestos por el materialismo. Para ello utilizan angustiosas imágenes envueltas en un halo onírico:

Probablemente el origen de mi pesadilla era este final comparativo, porque los habitantes de Nueva York me han parecido siempre hormigas sin alas o con alas pegadas, blancas y negras, dementes de equivocación colectiva. Cuando salía yo después de esta pesadilla, a la realidad monstruosa, no encontraba esa diferencia que suele haber entre la llamada realidad y la llamada pesadilla. Nueva York era la pesadilla real misma, la comparada de ella misma, y toda su actividad, actividad loca de una inmensa trashumancia de pesadilla oscura y asfixiante. (J.R.J., 1982.110-111)

Esta imagen coincide también con la ciudad de F.G.L. que insiste ante la injusticia y la silenciosa muerte del hombre provocada por la primacía de los números y la mecanización:

Debajo de las multiplicaciones

hay una gota de sangre de pato;

debajo de las divisiones

hay una gota de sangre de marinero;

debajo de las sumas, un río de sangre tierna; (F.G.L., 1996, I:555)

Para ambos poetas, Nueva York es la *civitas hominum*. Esto es, la ciudad de la modernidad y del hombre por antonomasia. Sin embargo, mientras J.R. busca y encuentra a la *primavera* en su primer viaje, F.G.L. descubre Nueva York tras la quiebra del mito de la ciudad creado por los futuristas. La modernidad, en su faz más cruenta, deja atrás a gran parte de la sociedad que derrama su "sangre". El poeta-mesías contestará a esto:

Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.

He venido para ver la turbia sangre,

la sangre que lleva las máquinas a las cataratas

y el espíritu a la lengua de la cobra (F.G.L., 1996, I:555)

La actitud y el tono de los poemas son muy distintos en el J.R.J. de su primer viaje y F.G.L. El año de 1929 supuso el primer descalabro del sistema capitalista que el mismo poeta granadino testimonió:

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos, el último *crack* en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar (F.G.L., 1997, III:168)

La escritura del *Diario de un poeta recién casado* y de *Poeta en Nueva York* nació, en buena medida, de la relación personalísima que establecieron ambos poetas con el mundo neoyorquino. Ésta tiene su origen posiblemente en los mismos parámetros creativos, es decir, en la *doble marginalidad* de viajeros y de poetas. Dicha circunstancia les permite observar a los marginados y rechazar un mundo que niega la trascendencia del hombre en el universo. J.R.J. y F.G.L. despliegan en sus poemas el compromiso del poeta ante la realidad histórica que viven. Así mismo, recuperan el rechazo romántico hacia el progreso industrial en cuanto que aliena al ser humano. Ambas visiones de Nueva York convergen en éste y otros aspectos, más aún cuando después de la guerra civil española es el maestro quien se identifica con F.G.L. El *Diario* y *Poeta en Nueva York* se escriben ante el conflicto vital del poeta con el mundo, y para ello esgrimen una dialéctica de la subversión. Es por eso que, a pesar de la repetición de los tópicos neoyorquinos, las obras de F.G.L. y J.R.J. divergen radicalmente en muchos aspectos que no hemos podido traer aquí. La dialéctica de la subversión se engloba en una reconstrucción del cosmos, en un descubrimiento de los nuevos deslindes del hombre y de la poesía. El *Diario de un poeta recién casado* y *Poeta en Nueva York* nos introducen de lleno en las fisuras y en la crisis de la modernidad. Sus páginas dedicadas a esta ciudad nos inte-

rrogan hoy de nuevo, cuando a la postre Nueva York sea todas las ciudades del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, Vicente: "Evocación de Federico García Lorca", *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, Madrid, Austral, 1998, pp.111-114.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier: *La Poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.
- , "Introducción", en *Antología poética* de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Cátedra, 1993.
- CAÑAS, Dionisos, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: "Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha". *Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14 y 15 de noviembre de 1990*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispana", *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Vox (Biblograf), 1979.
- , "Introducción" de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Taurus (Edición del centenario), 1982.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, ed. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Obras Completas. Poesía*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg), 1996, v.1.
- , *Obras Completas. Prosa*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg), 1997, v.3.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1982.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa: "*Estampas líricas*" en *la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- GULLÓN, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958.
- , "Juan Ramón y Norteamérica", *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1973.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Espanoles de tres mundos. Viejo mundo, Nuevo mundo, otro mundo. Caricatura lírica 1914-1940*, ed. de R. Gullón, Madrid, Aguilar, 1969.
- , *Diario de un poeta recién casado*, ed. de A. Sánchez Barbudo, Madrid, Visor, 1970 (reimpresión 1998).
- , *Diario de un poeta recién casado*, ed. de R. Gullón, Madrid, Taurus (Edición del centenario), 1982.
- MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983 (3ª ed.)

- MILLÁN, María Clementa: "García Lorca y la ciudad", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986.
- ORTEGA, José, "Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378, oct.-dic., 1981, pp. 875-885.
- PALAU DE NEMES, Graciela: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Madrid, Gredos, 1974 (2ª ed.), vol. II.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel A.: "El género literario de *Diario de un poeta recién casado*", *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, ed. de Ricardo Senabre, Cáceres, Delegación Provincial de Ministerio de Cultura, 1981.
- PREDMORE, Richard L.: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El Diario como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1975.
- , *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985.
- REYES CANO, Rogelio: "La callada palabra de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, celebrado en junio de 1981, Huelva, Excm. Diputación Provincial de Huelva e Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 469-483.
- , "El *Diario de un poeta recién casado* como libro de viaje", *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 13, 14 y 15 de noviembre de 1990, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 141-162.
- , "La visión de América en el *Diario de un poeta recién casado*", *En el texto de Juan Ramón Jiménez. Actas del 14º Curso de Verano San Roque*, 15, 16 y 17 de julio de 1993. Coord. por Manuel José Ramos Ortega y Rogelio Reyes Cano, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993.
- ROZAS, Juan Manuel: *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Alcalá, 1974.
- , "Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*", *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, ed. de Ricardo Senabre, Cáceres, Delegación Provincial de Ministerio de Cultura, 1981.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962.
- , *La segunda época de Juan Ramón Jiménez. Cincuenta poemas comentados*, Madrid, Gredos, 1963.
- , "Introducción", *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Visor, 1970 (reedición de 1998).
- SENABRE, Ricardo (ed.): *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial de Ministerio de Cultura, 1981.
- TALENS, Jenaro: *El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad*, Granada, Universidad de Granada, 1983.

Fernando GUZMÁN SIMÓN