Una visión del mar o del poeta en el Diario... de Juan Ramón Jiménez

1. IDENTIFICACION Y UBICACION DEL TEXTO

El texto propuesto, titulado "Soledad", es una poesía de J. R. Jiménez, de su libro *Diario de un poeta recién casado*, libro que más tarde tituló *Diario de poeta y mar*. Libro poético en verso y en prosa, escrito en 1916 y publicado en 1917, pertenece a la segunda y última parte de la evolución general de su poesía(1).

2. LOS MARES ANTERIORES

No me detendré en la indagación de las posibles fuentes temáticas que habría que empezar por rastrear en la propia obra anterior: en el poema "Aurea" de su primer libro *Ninfeas* asoma un mar irreal, alegórico: "...un mar de Idealidades... ruta de un esplendente (sic) mundo, un mar que nos aleje de este fangal, mar fulgurante...". En el romancillo "Desnudos" de su libro *Arte menor*, de 1909, por un mar lleno de olas de azucenas igualmente irreal, vendrán las flores del alba. En "Ahogada", de *Poemas impersonales*, 1911, se equipara ya la plenitud del mar con la desnudez de la mujer ahogada, ascendida a Venus. En el libro *Historias* (1909-1912) y entre las subtituladas "Marinas de ensueño", que, como bien dice R. Alberti, son "visiones evaporadas de las nostalgias del mar de Cádiz visto desde el Colegio" del Puerto(2) hay unas "golondrinas sobre el mar del sur en abril", unas "jarcias" simbólicas de "vacilaciones y murmullos", "brisas divinas y olas indolentes", "playas de arenas tristes", "una rada de bonanza", unos "marinos de otras partes que cantan embriagados / por los barrios desiertos, entornados y eróticos", hay también una "bahía repetida en un espejo", una "resaca", una "orilla triste" y unos "horizontes del agua" donde, al ocaso, planea un "enorme diamante albino"; un "laúd" (embarcación) una "marisma—, un "puerto", un "aguaje" y unas "naves con velas latinas rosas". En el poemilla "La madre" del libro en tres tomos *Apartamiento*, en su parte primera, "Domingos" (1911-1912) la madre dice al hijo cómo "el oleaje de lo ignoto, mar sin fin" le trae y lo lleva y pide a ese "mar" del destino que igualmente la conduzca a ella. En la conocida cancioncilla "El nostálgico" de *La frente pensativa* (1911-1912), se duda entre el mar surcado o en contemplado "desde el huerto".

En la composición 5 de *Monumento de amor* (1913-1916) y en *Estío* (1915) hay unos alegóricos "mares sin esperanza" y en una cancioncilla casi profética el poeta quiere saltarse "el mar por el cielo". Y conste que este

recuento previo no pretende ser exhaustivo.

Más concretamente, en este mismo *Diario de poeta y mar*, hay un monótono mar de “cinc yeso y cal” escrito en la misma fecha (1-II-1916) y al parecer a continuación del poema comentado. Hay también en el *Diario...* un mar de estrellas, un mar nocturno, otro, anubarrado; un mar menor que el imaginado, diverso y uno a cada instante, fuerte, dándose a luz a sí mismo, un mar blanco de tiza, confundido con el cielo, un mar que “niega” con cada ola, una “Mancha” de agua, un mar llano o rugiente. ... Un mar, en fin, del regreso, “Mar de vuelta”, amarilloso un día; otro día, mar de pintor, azul prusia, morado, ocre, plata, de hierro, un mar que se dilata, como el pecho del poeta, y se sale del mar; o un mar “idiota” que le desconoce, un mar caído del cielo, como un ángel rebelde, todavía otro “mar de pintor” (verde-plata, blanqui-rosa, según la hora), un mar certero como orador, como poeta, como pintor; un mar pleno, total, autoinventado, grande, gigante, negro... Un mar pensado, digerido; monótono y a la vez inadvertido, no mirado, un mar incomprensiblemente “lejano”, despierto, escamoteado por la luna, un “hervidero de almas de azucena”, un mar sólido, concentrado, arcoirisado, “azul de hierro”, más azul, o carmín o morado; un mar que “es vida”, palpitante, “plata viva. Dueño del alma del poeta, un mar ciego, que “no nos ve”, *un mar que se confunde con el corazón del poeta*(3), un mar tan salutífero como el amor, un mar de raso negro y, por fin, la única vez en femenino, UNA mar morada. Luego, ya en tierra, un mar soñado, amaneciente, grana de sangre; un mar ya otra vez distante.

Y finalmente, ya de nuevo en Moguer el 24 de junio, un requiebro a su madre que es “... como el mar: que aunque las olas / de sus años se cambien y te muden / siempre es igual tu sitio / al paso de mi alma. / ...” “el color, hora eterna, / la luz de tu poniente, / te señalan, oh madre, entre las olas / conocida y eterna en su mudanza/”. Esta poesía viene a ser una reincidencia, muy juanramoniana, del motivo del poemita ya citado del libro *Apartamiento*.

Pero la composición que nos ocupa es la tercera de esta segunda parte (“En el mar”) y está escrita el tercer día de su viaje de ida: el 1 de febrero, junto con otro análogo en verso. “Monotonía” y con otro en prosa: “Venus”. Aún habría que buscar coincidencias, reincidencias y analogías temáticas entre el resto de este libro y *Animal de fondo*; en todo caso, parece indiscutible que Jiménez es un amplio y profundo poeta del mar. Aquí nos pinta lo que éste le trae “a cada instante, las islas de impresión, pintadas con luz sola, con color solo...”

3. VERSOLIBRISMO

Fuera de España, vigente desde antes; ya en el siglo XIX con W. Whitman en sus *Hojas de hierba* y con los simbolistas, rebrotará en España con los “Ismos” de la tercera década de nuestro siglo. El verso libre no estalla de pronto; se va desatando, liberando poco a poco: con H. de Regnier se da un verso que aunque se le llama libre es todavía asonantado y blandamente rítmico.

co. Antes se han anticipado otros poetas simbolistas (Laforgue, Verhaeren, Khan...) y se ha dicho que esta liberación culmina con "Marine", de Rimbaud, si bien mantiene asonancias en -é. La vanguardia, la prehistoria de nuestro verso libre hay que buscarla en R. Darío. Juan Ramón no lo adopta francamente hasta este libro, junto con otras "liberaciones que comenta" en sus *Conversaciones con R. Gullón*: habla allí de "una nueva época... con muchas cosas que nunca se han visto y de donde viene la mitad de la poesía moderna". Su "verso desnudo" influye en seguida en Salinas, en Neruda y en Alberti, su "eco mejor".

Pero esa proclamada desnudez no es aún absoluta: nuestro poeta no se limita a nombrar "lo esencial" sin antes transformar la palabra ordinaria en palabra poética, aunque tal cambio sea imperceptible a veces. Desnudez en cuanto que faltan las metáforas más y menos brillantes; pero con otros procedimientos que hacen al verso más dúctil y expresivo y transfiguran, lirifican el texto: la yuxtaposición, que parece espontánea y no lo es siempre; más que la descripción de algo, la sugerencia de la impresión que ese algo produce en el poeta; o la inclusión de contradicciones aparentes, la negación de una verdad recién afirmada; la afirmación, como evidente, de lo que no lo es; la síntesis simultaneadora de varias impresiones en una sola y breve frase "híbrida"... No queda, pues, tan "desnuda" esta poesía. Detrás de ese desprendimiento exterior de rimas y de imágenes queda el carácter de la *experiencia* que EL POEMA quiere fijar y transmitir. Evocar la impresión sentida antes, sin añadir ni construir nada, sólo anotar, transcribir la vivencia ahondando en ella: darla a luz. O también, en otros casos, mientras pinta la "cosa" desnuda, copiar la sensación que ésta le produce. Esto es nuevo en Juan Ramón y parece que es también algo nuevo en castellano. Más que de desnudar, se trata, pues, de no vestir lo que nace ya desnudo, como el hombre mismo. Esto es algo básicamente original: un nuevo enfoque y concepto de la poesía al que sólo ha llegado antes en parte, y por otro camino, ese otro andaluz universal: don Antonio Machado.

4. ANALISIS TEMATICO Y ESTRUCTURAL

Servirá para descubrir el tema esencial y relacionarlo con la contextura del poema mismo, la cual "debe" responder, en mayor o menor grado, a las unidades de composición. Pero estas unidades o "partes" pueden no coincidir con la división en estrofas y versos.

El poeta habla al mar en segunda persona. Exteriormente, el poema presenta: un título monoléxico con pretensiones definitorias: "Soledad" (la del mar único) y luego tres agrupaciones versales: la primera y tercera de a tres versos, la segunda o central, de siete versos, dando un total de trece. En la parte primera se plantea, no sin asombro, la paradoja inherente entre la *aseidad*, la autosuficiencia y plenitud del mar y su íntimo desposeimiento y distanciamiento:

*“En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
¡qué lejos, siempre, de ti mismo!”*

En la segunda parte se contienen dos ideas principales o, acaso, tres:

- a) Que el mar, como la mente del poeta, se desgarrar, se abre continuamente en infinitas “heridas” o depresiones entre dos olas.
- b) Del continuo flujo y reflujo de sus olas (que el poeta compara con el de sus pensamientos) éste infiere que el mar “también” está en un perpetuo proceso contradictorio de autoconocimiento y de propia ignorancia: de desconocimiento, en suma, de sí mismo.

En la tercera y última parte se insiste en ese autodesconocimiento de quien ignora que es el mar y ni percibe sus propios latidos. Y se acaba el poema ponderando con admiración una paradoja muy semejante a la inicial: lo absoluto, lo pleno de la unicidad o soledad del mar:

*“Eres tú y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!”*

Primera y tercera partes rodean, pues, y enmarcan, casi con las funciones del antiguo estribillo y con su aquel habitual tono exclamativo, a un núcleo (la segunda parte) más extenso y complejo y de contenido dinámico (frente al estatismo del resto) más discursivo, más detallista y humanizador por partida múltiple. Nótese el papel decisivo de la puntuación: comas, signos de admiración... (4).

— **Función capital y múltiple de los incisos:** Hay hasta nueve incisos en tan breve poesía:

- Vocativos e idénticos, “mar”, en los versos 1 y 10.
- Adversativos: “sin embargo” (v. 1). Igual función ejercen las “y” copulativas de los versos 11 y 12.
- Adverbiales de tiempo: “siempre” (v. 3) “cada instante” (v. 4).
- Comparativos-prosopopéyicos: “cual mi frente” (v. 5) y “como mis pensamientos” (v. 6).

Estas dos comparaciones del mar con el poeta mismo nos tientan a extender la identificación de aquella totalidad única del mar solo, con la soledad radical del poeta que también se sabe único. Por esta vía, sólo insinuada aquí en dos momentos (vs. 5 y 6), se diría que el poeta se asombra de la contradicción íntima que se da entre su plena autoposesión y su propio desvalimiento ignorante y distanciador (vs. 2 y 3). Cómo le hiere cada instante con heridas que el momento siguiente le cierra para abrirle otras; cómo fluye y refluye su pensar yendo de una idea a otra y regresando a la primigenia: cómo se integra y

desintegra, se ama y se desama (v. 8); cómo se aprehende o reconoce a sí mismo, para, en seguida, olvidarse (vs. 9 y 10); cómo no acaba de saber quién es él (v. 11); cómo su corazón no siente su propio latir: no sólo ya su corazón, sino ni siquiera el propio mar-poeta es consciente de su latido... y en el verso final, conocido el obsesivo yoísmo del moguereno, donde dice "mar sólo" bien podríamos leer "yo sólo".

— **Los contrastes:** Pueden contarse hasta 7. El primero (vs. 1 y 2) se expresa, para mayor asombro, en dos grupos fónicos casi idénticos: "e/n ti estás" y "si/n ti estás". Podría entenderse como otro contraste, tácito, el sintagma "lejos [...] de ti mismo" con ese "siempre" intercalado como cuña que separa los dos extremos de la oposición. El segundo contraste es dinámico y reiterativo (vs. 6 y 7): "tus olas van y vienen, van y vienen": vaivenes contrarios, flujo y reflujo de oleaje que, al repetirse, enfatizan el devanarse eterno de un incesante ritmo de ida y vuelta. Otro contraste se contiene en el verso 8 que es como una humanización del anterior. "...besándose.../...apartándose..." Pese a la probable sinalefa central, es un perfecto verso bimembre y bipolar. El siguiente, cuarto contraste (vs. 9 y 10), "...un eterno conocerse.../...y desconocerse..." es un paso más en el proceso prosopopéyico del mar al que se le atribuye ahora la posibilidad y el acto del autoconocimiento y aún de lo contrario. Pero hay más contrastes todavía: Eres tú y no lo sabes", "tu corazón te late y no siente...", "¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!". Esta doble oposición (plenitud/soledad; mar/sólo.) se expresa en tono exclamativo y, en cada caso, los dos términos contrastados lo son dentro de un mismo sirrema: "...Plenitud de soledad" y "mar sólo". El acento adverbial de "sólo" que viene en la edición crítica de Sánchez Barbudo en *Labor* y en *Libros de poesía* de Aguilar, pero no en la *Segunda Antología*, de Espasa Calpe, ni en la *Nueva Antología poética*, de Losada, se podría estimar como añadido posteriormente y, desde luego, cambia mucho el sentido: de significar "mar único" que está sólo en el mundo, porque no hay más que un mar (interpretación que aparece reforzada por el título del poema, "Soledad") con el acento pasaría a querer decir: "solamente mar, que no eres más que mar: masa móvil, pero inanimada, incapaz de conciencia y no plenamente viva." La "plenitud de soledad" querría expresar que el mar está colmado, saturado por su propio aislamiento o unicidad. Su soledad es plena, absoluta.

Desde otra perspectiva analítica, puede verse también el poema como dividido en dos partes casi idénticas en extensión: primera, los 6 versos (1-3 y 11-13) iniciales y finales; 56 sílabas ejerciendo a modo de estribillo y escoltando el resto. Y segunda, este mismo resto o núcleo central de 7 versos y de un total de 56 ó 57 sílabas. Dos tonos se reparten, desigualmente, la composición. El *tono enunciativo*: Al comienzo de los dos trípticos-estribillos y en todo el núcleo central de 7 versos, menos, acaso, el inciso vocativo "mar" del verso 10 que sería un islote interjectivo. Y el *tono exclamativo*: en dicho inciso monoléxico y monosilábico y en los remates de los dos trípticos (vs. 2, 3 y 13). La estructura, mixta de bipartita y tripartita, entrevera, con enunciados informativos, una serie de *incisos* (vocativos, adverbiales, comparativos) y otra serie de *contrastos*, análogos a los que desgarran al mismo mar.

5. METROS Y ESTILO

Cabría decir que brillan por su ausencia (6). Hay un verso tetrasílabo, cuatro heptasílabos, un octosílabo, dos eneasílabos y cinco endecasílabos "italianos". Por lo pronto, no hay un renglón que no integre una medida tradicional. Es verdad que no hay isosilabismo, ni formas estróficas convencionales, ni una periodicidad rítmica perceptible. Pero los cinco endecasílabos, y los cuatro heptasílabos, incluso los dos enasílabos, garantizan un cierto "compás" impar, para no hablar de ritmo, que aleja al texto de la mera prosa en la que el autor de *Leyenda* quiso reescribir toda su poesía no sujeta a rima, al menos, asonante.

Son todos éstos, versos de finales llanos en los que predominan abrumadoramente las *es* y las *oes*, aunque sin rimar nunca. El poema, en segunda persona, es, formalmente, una locución del poeta al mar, como invitándolo a considerar su condición de solitario y de contradictorio; pero en algunos momentos centrales (vs. 6 y 6) el autor se hermana mentalmente (por no decir que se identifica) con la infinita extensión oceánica: ambos heridos con cada instante. Sus olas, como ideas, vienen y van obsesionantemente en un incesante desandar lo andado...

Insisto en algo que antes sólo dejé apuntado: la "desnudez" estilística es en este texto sólo relativa: no se advierten figuras de dicción, pero sí que las hay de pensamiento: antítesis, paradojas...

— **Variantes.** En la antología *Poesía en prosa y verso* (1933) esta composición lleva por título "Soledad marina". Adjetivo que nada añade, más bien reduce, en el contexto del *Diario*; pero que pudo ser útil en esa antología en cuya versión, por otra parte, se suprime la primera coma del verso 4; con lo que "cada instante" queda en mera referencia de tiempo o de frecuencia; mientras que, gracias a aquella coma, podía entenderse que "cada instante" es una de esas mil heridas que lo sajan.

— **El léxico.** Difícilmente se encontraría, en poesía de mañana envergadura, un vocabulario más sencillo: sin un solo cultismo. ¿Lo es acaso "plenitud"? La *sintaxis* sólo se aparta un tanto del lenguaje común para hacerse algo más sintética y condensadora, lo que desnuda aún más el estilo. En una primera lectura, únicamente habría que pensar un poco ante construcciones como "qué sin ti", "un eterno conocerse", "te late y no lo siente"... y, acaso, ese "mar sólo" con su inflexión adverbial. Lo demás es bastante claro, aunque no deja de ser profundo: como un pozo transparente o como el mismo "mar" en las calas baleares. He aquí tal como la cantó en otro lugar, su más alta cualidad poética: "¡La transparencia, Dios, la transparencia!" compatible con todas las honduras: sensorial, sentimental, mental, vital...

A. Sánchez Barbudo ve este poema como el fruto de una "absorta e inquieta contemplación" (7). Señala la aparente vaguedad y contradicción de los tres primeros versos que, sin embargo, encuentra "estupendamente ciertos" como resumen de una visión y un sentimiento que no estima muy distintos

de los de un contemplador común: —admiración ante la indiferencia y la grandiosa soledad del mar—; temor del navegante ante la ciega inconsciencia del océano, compatible con ese incesante latido que lo asemeja a un ser viviente al que, además, el poeta puede dirigir su palabra. Finalmente, imagina que la inmensidad, eternidad e indiferencia del mar hacen más patente la pequeñez de su contemplador... Sentimos no estar de acuerdo con esta última apreciación del conocido especialista, porque no encontramos en todo el texto nada que la justifique; el mar y el poeta se hermanan y equiparan muchas más veces que se oponen a lo largo de este poemario y, por supuesto no sólo en las comparaciones explícitas anotadas en este comentario. (Reléanse también bajo esta óptica los vs. 9, 10 y 11). *Diario de poeta y mar*, en cuanto título definitivo donde el amor aparece como desplazado por el mar en cuanto tema, demuestra una clara intención por lo menos asimiladora (8).

6. A MODO DE CONCLUSION

Esta segunda etapa de la poesía juanramoniana inicia, entre otras muchas cosas, una versión lírica del impresionismo pictórico (9); el *Diario* es un libro hecho de sensaciones e impresiones por lo que, además de impresionista, sigue siendo en ciertos aspectos modernista y aun simbolista. Pero las impresiones cantadas, la intención estética con que se cantan y los resultados con nuevos y distintos.

Ciertas son sus relaciones con Simbolismo y Modernismo. Pero no lo es la acusación de L. Cernuda basada en una cita de Santayana: "Mi verdadero poeta es el que coge el encanto de cualquier cosa y deja caer la cosa misma". No. Juan Ramón no "deja caer la cosa"; la atiende y mucho casi siempre y la pinta con toda claridad. En esto no se le puede acusar de impresionista rezagado y tardío, persistente en una estética ya superada, "por culpa de su egotismo". Esta acusación es injusta porque ignora el gran cambio que inaugura el *Diario*, su mucha innovación. Veamos...

Según Kant, la "cosa en sí" es inaprehensible separada de la mente y de los aspectos fenoménicos. Los poetas de finales del siglo XIX parecen tomar conciencia de esta limitación. Más tarde, H. Bergson piensa que debe haber otros caminos intuitivos, *poéticos*, que descubran las realidades últimas de las cosas: una nueva fórmula poética que no "describa", sino que "sugiera" la realidad. Juan Ramón en su *Diario* no la desdeña nunca: no es "impresionista" en eso. Tampoco es modernista "sensu stricto". Ya desde *Platero... y Estío* la vida real suya, exterior e interior, aparece bastante clara, sin vaguedades. Y en el *Diario*, además de impresiones, hay incontables sentimientos; la sensación y lo sentido se muestran con exactitud y hasta la misma "cosa", total o parcialmente, resulta bien visible para el lector: su aspecto concreto, lo dado, lo que está ahí: la única realidad asequible. No hay dejación de la cosa en este modo de realismo sensorial-sentimental que dice lo que percibe y lo que siente, con claridad y precisión. Sólo es modernista en el sentido más amplio del término (como "movimiento ideal de libertad y belleza") y en cuanto que persigue

transmitir las sensaciones, internas y externas, de una “apariencia” exacta, explorando las asociaciones y correspondencias que, a modo de reacciones personales, provocan en él los estímulos sensorios. Y esto, mediante un *lenguaje exigentísimo*, de una sintaxis peculiar y de un léxico muy escogido y exacto. Los “métodos” usados en este libro renovaron la poesía española posterior, suya y de otros. La suya, por diversos caminos: alejándose de la experiencia intelectualizándola, abstrayéndola; regresando a la experiencia vivida “diariamente”; pintando “la cosa” por dentro y por fuera: nunca “dejándola caer”. La de otros...

No cabe ni imaginar que en este poema, “Soledad”; la *cosa* que es el mar haya sido “dejada” de algún modo. Al contrario: llena todo el poema con su presencia única, realísima, aunque, de algún modo, contradictoria y... ¡comparable con la realidad del propio poeta! La “cosa”, el objeto de la poesía, el mar al que se le habla en ella, queda, al final, mucho mejor conocido, más penetrado en su peculiar y “conflictivo” modo de ser: casi humano, pero nunca autoconsciente y espléndidamente solo, en su inmensa unicidad; móvil pero, ay, no viva. Sin ni siquiera la compañía de su autoconocimiento. Vemos ahora al mar como la plenitud de la soledad, tan absolutamente único como el poeta o como Dios. En otros planos superiores al meramente físico, el mar es la “Soledad” por antonomasia.

José Luis Tejada

Universidad de Cádiz.

NOTAS

- (1) No voy ni a asomarme siquiera ahora al problema proteico, inabarcable de la clasificación de la poesía juanramoniana. Por encima de las últimas revisiones, parece quedar claro que en 1916, con **Eternidades** y sobre todo con el **Diario...** empieza la segunda parte de su obra poética total.
- (2) R. Alberti. **La arboleda perdida** (Libro I y II de Memorias). Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 214.
- (3) Más adelante, en el proceso de este comentario, se señalará una identificación, parcial al menos, entre el poeta y el mar.
- (4) Una puntuación cuidadísima, definitiva; sólo hay entre las distintas versiones, una variante que también resulta significativa: la primera coma del verso 4 cuya ausencia puede afectar al sema del contexto. Cfr. **Variantes**.
- (5) ¿Falta una s al final de este verso? ¿"siente" o "sientes"? Ya quedó indicado qué ediciones y cuáles no incluyen dicha consonante decisiva. A nuestro entender no parece que haga falta la tal s, aunque el sentido es distinto sin ella: no es que el mar, inanimado, no sienta latir un corazón que en realidad no tiene; sino que ese presunto, inexistente, corazón del mar no "siente", no percibe que le está latiendo al mar. Esta lectura parece la más probable.
- (6) La "última voluntad" tipográfica del poeta, declarada en **Leyenda**, de que se imprima a renglón seguido como prosa cuanto él escribió sin rima, podrá no admitirse como criterio diferenciador, pero ha de tenerse en cuenta como deseo de clarificación definitiva entre dos cauces expresivos ya tan difusos; deseo más respetable por venir de quien tanto trabajó por el versolibrismo en castellano. También Antonio Machado, el "otro" maestro, dejó escrito: "¿Verso libre?/Líbrate mejor del verso/ cuando te esclavice". ¿Nos atreveremos algún/día a designar como prosa, prosa poética cuando lo sea, a lo que no tiene de verso más que una voluntad de presentación tipográfica especialmente entrecortada? Cfr. J. R. Jiménez, **Leyenda**. Cupsa, 1978.
- (7) No he podido consultar el, según él mismo, "breve comentario" que le dedica en **La segunda época de J. R. Jiménez**. Madrid, Gredos, 1962. Pero he seguido totalmente el texto de su edición crítica del **Diario...** en Labor, Barcelona, 1970.
- (8) G. Palau de Nemes en su conocida **Vida y obra de Juan Ramón Jiménez**, Madrid, Gredos, p. 617, data entre el 30 de enero y el 12 de febrero de 1916 la redacción de "El amor en el mar", segunda parte del **Diario...** a la que pertenece esta poesía. Y tras decir, con poca fortuna, de esta segunda parte, que "representa la reacción de este poeta al mar, las sensaciones orgánicas desagradables", acaso refiriéndose al mareo, escribe con gran acierto, acerca de otro poemita de esta misma segunda parte: "La inmensidad del mar es su desnudez sola...".
- (9) Traigamos aquí siquiera una parte de las baqueteadas palabras de su difuso prólogo: "En este álbum de poeta copié... unas veces con color solo..., otras con luz sola... las islas que la entraña... del mundo del instante subía a mi alma... de viajero."