

Tiempo, obra inédita de Juan Ramón Jiménez. Su relación con *Espacio*

En la revisión de la obra de Juan Ramón Jiménez con motivo de su centenario, la más discutida y estudiada ha sido *Espacio*, poema en prosa en tres fragmentos fechados en la Florida en 1941 y 1942 y terminado en Puerto Rico en 1954. Pero Juan Ramón dejó inédita la obra paralela a *Espacio*, titulada *Tiempo*, que es la escritura de un hablante apegado a la tierra, preocupado por lo grande y lo menos grande de la vida diaria. Las dos obras juntas dan una visión del hombre total. *Espacio* representa el ser proyectado hacia el futuro, ansioso de permanencia, cualquiera que ésta sea; *Tiempo* lo representa mudable y repetitivo, su presente siempre vuelto hacia el pasado.

Se sabe que Juan Ramón escribió *Espacio* después de una de sus muchas estancias en el hospital, en este caso en el de la Universidad de Miami en la Florida, de donde lo sacaron, según carta de 1943 a Enrique Díez Canedo, «casi nuevo, resucitado casi»¹. En esta correspondencia Juan Ramón menciona *Tiempo* y el lector se queda con la impresión de que ambas obras surgieron en la misma fecha, es decir, en 1941; pero no es así. Sin duda trabajó en las dos obras ese año, pero principió *Tiempo* con anterioridad. Hay datos que nos permiten fijar los principios de *Tiempo* en 1940, y aún con más exactitud, en enero de 1940. En una de las páginas del texto dice: «Ahora, enero, estoy sintiendo la primavera». Dos páginas más adelante, después de hablar de su nacimiento «un 24 de diciembre de 1881»², el autor, desplazando siempre al locutor, agrega: «Tengo pues hoy cincuenta y nueve años y un mes». Esto fija la fecha de escritura el 24 de enero de 1940 y confirma el dato anterior (que es el mes de enero). El

¹ En *Juan Ramón Jiménez, en su obra* (El Colegio de México, 1944), p. 139. Esta carta está recogida en *Cartas de Juan Ramón Jiménez*. Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias (Madrid, Aguilar, 1962), y en *Juan Ramón Jiménez, Cartas literarias* (Barcelona, Bruguera, 1977). Citamos siempre de Díez Canedo.

² La fecha preferida de Juan Ramón, que nació el 23 de diciembre de 1881 (según el acta de nacimiento), a las doce de la noche.

«Prologuillo» de la obra, fechado en 1941, coincide en parte, con las noticias de la carta del 43 a Díez Canedo. Dice el «Prologuillo»: «La Florida, toda espacio, buena de volar, que me dio el alto poema en verso 'Estrofa', me ha dado, tierra llana (baja) buena de andar, 'Párrafo', un memorial largo de prosa». Y en la carta reitera: «una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él... vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión [sic] lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero, 'Espacio'; el segundo, 'Tiempo', y se subtitulan 'Estrofa' y 'Párrafo'» (p. 140). Estos subtítulos lo son en un sentido muy particular: cuando Juan Ramón publica el primero de los tres fragmentos de *Espacio*, que apareció en verso en *Cuadernos Americanos* de México de 1943³ (al mes de la carta a Díez Canedo), bajo el título *Espacio* aparecía, como a manera de explicación, la frase «(Una estrofa)» y en el manuscrito de *Tiempo* aparece también, bajo el título mencionado y entre paréntesis, la frase «(Un párrafo)». Pero Juan Ramón llama «fragmentos» a las partes de ambas obras: *Espacio* está dividido en tres fragmentos y *Tiempo* en seis, más una séptima parte titulada «Párrafo 7»; pero hay que tener en cuenta que se trata de un manuscrito inédito no listo para la publicación. Mecanografiado, el manuscrito consta de 46 páginas de 8 × 11 pulgadas a doble espacio, con blancos destinados a citas⁴. Por ejemplo, falta la cita de un poema de D. H. Lawrence, que le suena a Juan Ramón como su conferencia *El trabajo gustoso*⁵; otro espacio en blanco está destinado a un comentario sobre la discriminación contra los negros en los Estados Unidos, que él lamenta y que tuvo que haber conocido de lleno, en la Florida de los años cuarenta. En otro espacio en blanco iba a citar un poema de Turner, para demostrar que aunque «quiere mucho y puede menos (en algún caso llega a su propósito». Me imagino que se trata de Walter James Redfern Turner por su libro de 1936 *Songs and Incantations*. Unas pocas frases y nombres en el manuscrito son ininteligibles y hay algunos espacios en blanco que pudieran haber sido destinados a una ampliación

³ N.º 5, septiembre-octubre (1943). El fragmento 1.º de la segunda estrofa, también en verso, se publicó en *Cuadernos Americanos*, n.º 5, septiembre-octubre (1944). El poema completo, el verso cambiado a prosa y con un tercer fragmento en prosa, salió en *Poesía Española*, n.º 28, abril (1954). La obra pasó en prosa a la *Tercera antología poética* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1957).

⁴ Este manuscrito está en poder de D. Francisco Hernández Pinzón Jiménez, sobrino y albacea del poeta, al que agradezco la copia.

⁵ En el manuscrito aparecen los iniciales al revés, H. D. en vez de D. H.

de temas o pudieran servir de línea divisoria entre asuntos disímiles.

Tiempo está escrito a manera de monólogo interior. El hablante de la obra explica: «Mi diferencia con los 'monologuistas interiores' que culminaron en Dujardin, James Joyce, Perse, Eliot, Pound, etc, está en que para mí el monólogo interior es sucesivo, sí, pero lúcido y coherente, lo único que le falta es argumento... Mi monólogo es la ocurrencia permanente desechada por falta de tiempo y lugar durante todo el día.»

Al reconstruir la comunicación artística se encuentra que los temas de *Tiempo* están relacionados con los quehaceres de la vida diaria de Juan Ramón Jiménez en la Florida: lecturas, conciertos de radio, paseos, lo que le trae el correo, lo que ve desde la ventana de su cuarto de trabajo, lo que sueña. El mimetismo es admirable. He comparado *Tiempo* con el Diario de la misma fecha de Zenobia, la mujer del poeta, y he podido ver la concordancia aunque el Diario de Zenobia es cosa de ella y cuando se refiere a Juan Ramón lo hace desde el punto de vista de sus relaciones como marido y mujer, no de su obra. En el Diario del 19 de enero de 1940, Zenobia nota que Juan Ramón está en vena creadora, pensando la mayor parte de las cosas durante la noche, y añade que él ha decidido hacer un nuevo libro, combinación de autobiografía e historia de literatura española actual y que ya está en ello. *Tiempo* podría haber sido concebido como lo indica Zenobia, porque está lleno de páginas autobiográficas y comentarios de la literatura española. Los conciertos que el hablante comenta en *Tiempo* son los que Zenobia dice que escuchan por radio. Los libros que se mencionan son los que aparecen en el Diario de Zenobia. El Diario menciona *El licenciado Vidriera* de Cervantes, el *Oxford Book of Spanish Verse*, la *Historia de la literatura española* de Romero Navarro, entre otras obras comentadas en *Tiempo*, además de un «libro embriagador de cartas de grandes hombres y mujeres», que tiene que haber sido *A Treasury of the World's Great Letters*, por M. Lincoln Schuster, que se publicó en ese mismo año de 1940 (New York, Simon and Schuster) y que contiene todas las cartas que se comentan y citan en el manuscrito: las de Alejandro el Grande al Rey Darío III en su lucha por el dominio del mundo; la de Diógenes a Alejandro diciéndole «que la misma distancia hay de Atenas a Macedonia que de Macedonia a Atenas si tanto quiere verlo»; la de Leonardo al Duque Sforza pidiéndole trabajo; la de Abelardo «en respuesta a la apasionada súplica de Eloísa» y «la carta estraña de Keats a Shelley contestando a su invitación de Pisa».

Siguiendo la reconstrucción artística se comprueba que la descripción de la vista desde el cuarto de trabajo del hablante coincide con la que me hizo el profesor de la Universidad de Miami J. Riis Owre, respecto al piso

que ocuparon los Jiménez en Alhambra Circle 160, de Coral Gables, donde vivieron del 7 noviembre, de 1939, poco después de su llegada de la Habana, hasta el 7 octubre de 1942, cuando partieron para Washington⁶. Aun en las partes más líricas del manuscrito se ve esta mágica conversión de los elementos de la vida real, aspecto de la obra de Juan Ramón en que yo siempre he insistido. Una bellísima parte de las primeras páginas de *Tiempo*, es como un himno al sol, el monólogo es todo movimiento, como si se deslizara una cinta policroma con animales cruzando el camino, aves en vuelo, ruidos y silencios, opuestos que forman una armonía total. Al leer después en el Diario de Zenobia de los paseos en coche al atardecer, nos damos cuenta de cómo Juan Ramón, pintor, conserva las vívidas imágenes y después las convierte en lengua poética.

Las obras *Tiempo* y *Espacio* están ya en la coordenada trascendental de *Animal de fondo*. Es decir, que son su anticipo. El segundo de los dos párrafos del «Prologo» de *Tiempo* es muy significativo. He citado ya la parte en que el hablante dice que la Florida, «toda espacio (es) buena de volar» y como «tierra llana (baja) buena de andar» y concluye: «Dos profundidades, otra vertical al cenit y al nadir, y una, ésta, horizontal, a los cuatro sinfines». Apegado al pensamiento tradicional, Juan Ramón sigue pensando en el sublimado espacio celestial con su equivalente vertical en la tierra, puesto que eso es el cenit «punto del firmamento que corresponde verticalmente a un lugar de la tierra» y el nadir es el punto celeste opuesto al cenit. Pero en el discurso lírico, cuando el hablante se refiere a la profundidad horizontal, en vez de usar la palabra confín (límite, término) usa la palabra sinfín (infinidad); entonces, la dimensión horizontal no lleva a nada, la que tiene su correspondencia en la tierra es la vertical. En *Animal de fondo*, Juan Ramón resuelve su ansia de trascendencia en un neomisticismo que duplica, en su fondo humano y terrestre, el sublimado ámbito de lo divino, es decir, que encuentra en él el nadir del cenit al que ha querido llegar. Este neomisticismo no rompe del todo con el de la tradición hispana, lo que ocurre es una permutación de espacios míticos, al revés del neomisticismo de la otra literatura hispánica, la de América, que rompe con la propia tradición, la española, para crear una tradición propia, la hispanoamericana. El gran poema *Blanco* de Octavio Paz, equivale a *Animal de fondo* en la resolución del conflicto ontológico de la trascendencia, pero en el poema de Paz queda abolida la profundidad o dirección vertical, su trascendencia es horizontal, «un salto a la otra ori-

⁶ Los Jiménez compraron una casa en Coral Gables en que apenas vivieron, prefiriendo el piso de Alhambra Circle.

lla» y para comprobar que esta ocurrencia de Paz no es única en la literatura hispanoamericana, podemos acudir a *Rayuela*, la novela de Cortázar, obra en la que también desaparece cualquier intento de trascendencia vertical. Como dice el personaje Horacio, el cielo está en la misma acera roñosa de la tierra.

Otro aspecto interesante de la obra *Tiempo* es el epígrafe, derivado de los aforismos de Heráclito. Es ésta una de las raras veces que encontramos en la obra de Juan Ramón citas de este filósofo, tan recurrido en la segunda mitad del siglo XX (y otra vez me refiero a Cortázar, que tiene páginas sobre él en *Rayuela*, y a Octavio Paz, cuya poética *El arco y la lira* lleva título de inspiración heraclitana). Pero el hablante de *Tiempo* se vale de Heráclito a lo Borges. Cito:

... Lo vivo y lo muerto son una cosa misma en nosotros, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, es lo uno...

Nótese que no se escoge el metafórico «nunca nos bañamos dos veces en el mismo río», tan citado en la literatura contemporánea para significar el devenir de la realidad, sino que se acentúa que todos los estados del ser, aunque cambiables, son parte de la unidad, véase si no que en las cortas frases citadas, se repite este concepto: *son una misma cosa, (son) lo uno, es lo uno*. Además, hay una tácita admisión de que la existencia no está solamente en lo despierto. Las obras *Espacio* y *Tiempo* encarnan estos conceptos. *Espacio* es mayormente sobre *lo vivo y lo muerto*, sobre la materia y el espíritu, es decir, el cuerpo y la conciencia, un cuerpo que le pide a la conciencia que lo lleve con ella cuando vaya a integrarse en otro dios que el que son, en su unidad, cuerpo y conciencia. *Tiempo*, como anuncia el epígrafe heraclitano, trata de *lo despierto y lo dormido*, de *lo joven y lo viejo*, de *lo movido de su lugar y a su lugar devuelto*. El discurso se va creando a base de la experiencia del hablante durante el sueño y la vigilia; de las memorias de su vida en España, lo que sería *lo uno, movido de su lugar* y de su residencia en un lugar afín a su nativa Andalucía (la Florida), que sería *lo otro, a su lugar devuelto*. Otra vez recurro al Diario de Zenobia al reconstruir la comunicación artística. En la anotación del 4 de enero de 1940 Zenobia dice que lo que está escribiendo Juan Ramón es, hasta cierto punto, un volver de sus días de joven en la madurez, y añade que el paisaje y la paz lo devuelven a Andalucía con gran deseo y nostalgia. Y en efecto, lo que Juan Ramón escribe en la Florida está lleno de la nostalgia de su región nativa. Andalucía es uno de los motivos o temas de *Tiempo* y de *Espacio*. En la Florida el poeta volvió a escribir romances, como en sus primeros años; me refiero a los *Romances*

de *Coral Gables*, poemas de 1939-1942, publicados en México en 1948. Todo esto es volver a su lugar.

Heraclitano es también el circularismo de *Tiempo* y recuérdese que *Espacio* es también una obra circular, que empieza y termina con la cita «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo», frase que es el núcleo del texto. *Tiempo*, fiel a la primera parte del epígrafe de Heráclito que dice que lo dormido y lo despierto *es lo uno*, empieza con un comentario sobre los sueños y pesadillas del hablante, que a veces él trata de descifrar en la vigilia, y termina hablando de una pesadilla basada en esta frase que oyó por radio: «el gobierno ha encargado un millón quinientos mil ataúdes», noticia sin duda relacionada a la segunda guerra mundial. Los estados de entresueño, dice el hablante de *Tiempo* en las primeras páginas, le traen monólogos interiores y sus monólogos son universos. El discurso entonces se vuelve amoroso, pasa a hablar del universo que son él y la amada, sin mencionar esa palabra; pero en esta parte hay anticipos de los poemas que diez años después Juan Ramón dedicaría a Zenobia, los «De ríos que se van», previendo la muerte de ambos. En *Tiempo* leemos: «abrazados los dos en olvidada y presente desnudez plena»; los ojos verdes de ella le «han dado eternidad completa hecha amor»; la única otra cosa que ha querido —dice— son «conciertos, libros, paseos, civilización, universalidad, pero nada convencional, todo superior absoluto». Entonces el discurso vuelve al quehacer diario y se habla de la música. Toscanini es el director preferido del hablante, que lo llama «un dios sin setenta y cuatro años de edad» y critica a Barbirolli, el chelista y director por una corta temporada de la Filarmónica de Nueva York, que «alborota sus pelos contra la partitura como zorros de la limpieza y le limpia con ellos las notas que caen sobre el público como lluvia de balas». (Zenobia menciona en su Diario que han estado escuchando una serie de conciertos de Toscanini y que también han oído a Barbirolli). A través de otras páginas de *Tiempo* el hablante expresa sus gustos y disgustos por cierta música y ciertos músicos. Después hablará de la música como una mujer de carne y hueso, y hablará de las mujeres animalmente sexuales y de que Andalucía tiene la poesía, la vida, la muerte, la belleza como mujer, por eso su poesía es delicada y tierna más que él. Le parece que la mujer debe ver la poesía en forma de hombre, porque la poesía es amor, lo que, según él, han aprendido bien las mejores poetisas del mundo. Piensa a Andalucía como mujer, la celebra por no-conceptista, por sencilla y fina, de ritmo y comprensión ideal: «No es ésta la Andalucía de Lorca —dice— ni la de Alberti, ni la de Manuel Machado. Antonio sí la cojió aquí y allá en su primera y deliciosa época». En otra parte dice el hablante que los «señoritos como Lorca, Machado y él no pueden cantar como el pueblo».

En *Tiempo* se habla de otros autores españoles, y del devenir de la crítica sobre ellos con motivo de la guerra civil; se repiten cosas ya dichas por Juan Ramón de algunos escritores y también se incluyen comentarios sobre autores extranjeros; se critica la «superposición estética clásica» en algunas de las obras de T. S. Eliot y de Ezra Pound; al hablante no le gusta la parte de la poesía de Rilke que es «experiencia»; Stefan George y Hofmannsthal le parecen superiores; celebra «la Serenata India» de Shelley; recuerda a Keats y le parece *El hipopótamo* de Eliot «una desgraciada paráfrasis de 'El niño negro' de Blake».

El lector de *Tiempo* se entera que el hablante ha recibido en el correo *El gran responsable* de León Felipe y la *Biografía completa de Juan Ramón Jiménez* por Gómez de la Serna. Sus opiniones poco favorables de estos dos escritores quedan justificadas en el texto, sobre todo en lo que concierne a León Felipe, que caricaturiza a la manera de los retratos de *Espanoles de tres mundos*, haciendo juegos conceptistas con su nombre y con los títulos de sus obras. Recuerda cuando lo conoció y dice: «Entonces se llamaba, si no recuerdo mal, Felipe Camino de la Rosa, y qué sé yo qué enredos traía con su nombre. Luego se quitó la Rosa, luego el Camino, luego se puso el León. Ya iba entonces la rosa camino del león, del M león 'Felipe' [sic] hablaba ya casi como un león casero.»

La relectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes le provocan interesantes reacciones; se duele de que Tomás Rodaja, que él identifica con Cervantes, viera a Italia y no citara una sola obra de arte, arquitectura, escultura, pintura. «La descripción de lo visto —dice— es la que podía haber hecho un carrero, de entonces y de ahora. Y qué empleo tan desdichado y tan pedestre del truco y del 'colmo'. La verdad es que Cervantes no adelantó nada en curiosidad ni en viveza al Arcipreste de Hita, por ejemplo.» Hablando de Calderón dice que «su imaginación es rica a la alemana, como la de Cervantes es pobre a la española. Cervantes debió haber sido intolerable como hombre y Calderón como esteta». Le gustaría haber conocido «al juglar del 'Cantar del Cid', que concibió, a su héroe, en medio del realismo inevitable español, demócrata, defensor y amigo del pueblo, cosa de un valor extraordinario en aquella época». Le empacha la literatura española del 16 al 19, cree que media docena de poetas, con el «Romancero» han salvado a España de su pesadez literaria y le parecen los poetas modernos españoles «superiores a la mayoría de los antiguos y que andan al lado, en calidad extrema, del 'Romancero', Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, del mejor Góngora, Bécquer y no hay lugar para etcéteras». Lo mismo piensa de los pensadores modernos comparados con los antiguos exceptuando a Vives y Gracián. «Qué aburrida —dice— la literatura española en jeneral con su ideología con-

ceptista de tan poca sustancia y sus constantes cavernas oratorias... Los 'clásicos' españoles han vivido en España sin darse cuenta en absoluto de su vida interior (no me refiero a los místicos, un interior distinto), de su perspectiva ideal ni de su luz trascendente. Por eso nos han dado la imagen de una España tan realista y tan burda a veces. Sólo atisbos, aquí y allá, de lo directo... Qué gloria ser español de la España completa, pero qué mal han dividido a España sus escritores, sus pintores, sus músicos antiguos. La gracia íntima de España, ¿dónde estaba escondida?»

Las tres últimas páginas del antepenúltimo fragmento de *Tiempo* son verdadera poesía en prosa sobre la luz del mundo en la vida y están llenas de complejos pensamientos basados en la luz, de lo que hay en ella «de ausencia fúnebre», «fugaz lejanía», «imposible eterno». Tan alumbrado todo y todo tan negro, se lamenta el hablante. Es como si se doliera de tanta luz para tan poco conocimiento y concluye que el único camino de Dios y de la eternidad es el amor: «Cuando besamos a nuestra mujer en la boca, besamos en ella la boca de Dios, todo el universo visible e invisible... En realidad yo creo que no hay otra eternidad que el amor y si sentimos la muerte como un defecto es porque nos quedamos sin acción de amor, porque nuestra boca ya no puede ponerse en contacto voluntario y dinámico con la boca del mundo». En el último fragmento de *Tiempo* (el 7), el hablante vuelve su atención a las cosas mundanas.

No es este ensayo una presentación completa del texto, sino una introducción basada en lo que considero sus aspectos más salientes, Será necesario estudiarlo a fondo y paralelamente con *Espacio*, que está hoy considerado como uno de los grandes poemas del siglo XX en lengua española. Y esto podrá hacerse ya que la obra verá la luz.

GRACIELA PALAU DE NEMES

University of Maryland