

HISTORIA DE UNA ESCALERA: LOS MATERIALES DE ARCHIVO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

CARLOS LEÓN LIQUETE
IES PÍO DEL RÍO HORTEGA (PORTILLO, VALLADOLID)

Otro aspecto por el cual los antiguos, especialmente Aristarco, merecen nuestro elogio, es el desarrollo del principio crítico de que la mejor guía para los usos de un autor es el corpus de sus propios escritos, y por lo tanto las dificultades deben explicarse, siempre que sea posible, por referencia a otros pasajes del mismo autor (L. D. Reynolds y N.G. Wilson, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1995, p. 9).

La filología, como discurso crítico, es una ciencia esencialmente histórica. Sin embargo, los avatares de su propia historia solo se escuchan en los pasillos de las facultades, en las cafeterías, en el refugio de algún colega que la comparte (con sus avances y sus retrocesos, sus épocas de paz y aquellas de “guerra”).

De esta historia habla este artículo, de cómo los avances pueden llevarnos a descréditos mayúsculos para acabar otra vez en el punto de partida; y del diálogo necesario para un avance verdadero, de calidad, que dista mucho aún de haberse producido de modo satisfactorio.

Los diversos congresos sobre la edición de las obras de Juan Ramón Jiménez, anteriores y posteriores a la edición de *Lírica de una Atlántida* (1999), contaron con la colaboración de un importante número de especialistas, estudiosos, editores y poetas, bajo las directrices y la coordinación del Grupo de Investigación en la obra de Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Valladolid, cuya labor en este campo se dilata cerca de dos décadas.

Con estas mimbres y otras nuevas que han venido a reforzar y redoblar el esfuerzo editorial y de estudio, se hicieron dos grandes cestos (*Obra poética*, editada por Espasa en 2005; y *Obras* de Juan Ramón Jiménez, en 49 vols., que edita actualmente Visor). No pocas piezas más han completado esa labor: ediciones, libros, estudios, congresos y seminarios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez.

Durante los años 2006–2008, todo ese trabajo (y el de otros investigadores de varias partes del globo) confluyó en las celebraciones del Cincuentenario del poeta, de su muerte y la de su mujer, y de la concesión del premio nobel en 1956. Lo que debió ser la gran celebración de la palabra y de la poesía de Juan Ramón Jiménez, acabó sembrando de minas y dificultades el siempre incierto trabajo editorial.

Sobre este panorama, y sobre algunas cuestiones técnicas de estudio y edición de materiales inéditos y de archivo, así como sobre los métodos y formas de la crítica textual aplicada a la edición de sus libros de verso, se viene debatiendo largo y tendido en libros y seminarios (como los celebrados en 2011 y 2013 en la Universidad de Valladolid), reflejo de la compleja situación y las dificultades que nos encontramos.

CRÓNICA EN DOS ACTOS

ACTO I

Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin labrar (A. Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Acto II, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 59).

Resulta duro afirmar que en los años que van de *Lírica de una Atlántica* (1999) hasta nuestros días no se haya avanzado nada en la edición de JRJ. Ciertamente, hay ejemplos editoriales, tesis y estudios que merecerían mejor calificación. Pero también es cierto que la situación de la crítica textual en torno a Juan Ramón Jiménez, que solo en los últimos tiempos –después del Trienio 2006-2008 que homenajeara al poeta– está empezando a corregirse, anda envuelta en importantes dificultades y no pocos errores que se han venido cometiendo hasta imponerse como “norma” en el trabajo editorial con JRJ y sus materiales inéditos. Se está produciendo así una progresiva polarización entre editores / reconstructores y filólogos/estudiosos. A

esta polarización hay que sumar serias dificultades derivadas del posicionamiento de la representante de los herederos del poeta, contra el que esto escribe y contra el propio grupo de investigación de la UVA a tenor del último seminario (marzo, 2013). Casi nadie puede quedar fuera de estas polémicas.

A posteriori, entre los estudiosos se ha abierto una vena genetista que aporta indudables elementos de interés pero que se desliza lejos de la pura tradición filológica hispánica y de la crítica textual, con lo que se deriva un mayor alejamiento de posturas. Por mi parte, siguiendo una sana norma, prefiero no partir de una aproximación teórica u otra, sino de la información básica que se desprende de lo que el autor realmente hizo (Parker, 1981:193).

Desde esa nueva veta genetista, en los materiales de archivo de un poeta contemporáneo se plantea dar carta de naturaleza a la genética para el estudio de borradores (Blasco, 2011), subrayando la distinción entre texto y ante-texto, distinción establecida por la genética textual de modo más amplio, para marcar la línea entre material editado y activamente decidido por el autor y otros materiales de archivo, borradores y apuntes que el autor no concebía como “editables”.

Debemos percibirnos sin embargo que, siguiendo esta propuesta, estamos dando el salto, de una tradición filológica (hispanista) a una tradición lingüística genetista, de raíz francesa (Grésillon, 1984; De Biasi, 2000; Hay, 2002). En este cruce de tradiciones nacionales, la importante tradición filológica de raíz hispánica debe ser confrontada y, por qué no, fortalecida (Vauthier y Gamba, 2012).

Una vez percibidos, podemos admitir conjuntamente el interés por la genética con la reivindicación de la línea de estudios en JRJ que parte de Ricardo Gullón –responsable del orden de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez–, Antonio Sánchez Romeralo –artífice de las ediciones más importantes de material inédito en los 70– y Víctor García de la Concha –del que Blasco es discípulo, que ya en el principio de su vocación juanramoniana sentó las bases de la lectura crítica actual–. Dicha reivindicación sirve de contrapunto a la crítica severa contra las erróneas lecturas de originales (frecuentes en ciertas ediciones y originadas por la compleja letra del poeta) y, lo que deriva en un error más grave, contra aquellas ediciones que presentan poemas “inéditos” a partir de borradores incompletos, tachados o con

múltiples lecturas olvidadas, que no poseen categoría de “textos”, y para los que se propone dar el salto, de la crítica textual a la genética.

En las últimas ediciones realizadas por los que hemos denominado editores/reconstructores, se estaría produciendo –en opinión de Blasco– una suplantación del autor, bajo un supuesto respeto a la voluntad del mismo, expresada en “proyectos de libro”, ahora editados y reconstruidos “cumpliendo los deseos del poeta”,¹ hasta el punto de que el editor llega a terminar los borradores que Juan Ramón no pudo o no quiso acabar. Frente a estas suplantaciones, se debe trabajar con rigor, desde la filología, con la distinción entre texto (editado) y ante-texto (inédito, borrador, proyecto). Frente a esta “apropiación de autoría”, se hace preciso insistir en que son textos de Juan Ramón solo y exclusivamente aquellos que él (y no el editor moderno) editó o dejó preparados y listos (en copia para la imprenta) para su edición.

En el archivo de Juan Ramón, pero también en otros archivos de autores modernos, nos encontramos abundantes ejemplos de ante-textos abiertos, con múltiples variantes. No se trata de versiones distintas con variantes textuales², que puedan servir a una edición crítica, para aclarar o fijar lecturas, enmendar erratas o corregir errores. Son poemas diversos, no sellados por la autoridad activa del autor, sino paralelos y de distinto tiempo. En estos casos, decidir un texto puede conllevar un cierto abuso moral (De Biasi, 2000)³.

Los materiales del archivo de JRJ son abundantes y enorme riqueza. Más allá de ser “inéditos” o no, aportan indudables elementos de análisis para la comprensión de su escritura y la evolución de esta. Veamos un ejemplo de la carpeta SZJRJ.85. En esta carpeta se conservan originales anteriores a 1910, poemas desechados de otros conjuntos que fueron en algún momento entre 1901 y 1904 reunidos aquí. Pero la carpeta ha sufrido un viaje (de Madrid a Puerto Rico) y seguramente añadidos, cambios que no somos capaces –aún– de descifrar. El siguiente poema (SZJRJ.85, 14) se encuentra en un

¹ Puede verse un ejemplo reciente en la edición de *Arte Menor* de Juan Ramón Jiménez (2011) realizada por José Antonio Expósito.

² Esto sí ocurre en libros como *Canción*, de 1936. En los “poemas revividos” posteriores no se debe hablar de variantes, sino de versiones distintas (con distinta autoridad) de un poema. No es un texto en dos versiones con variantes, sino dos textos.

³ Un interesante ejemplo de edición genética, que puede dar más amplitud a las intuiciones de Blasco, en Goytisolo, 2012. Para una discusión sobre la aplicación de la genética a los manuscritos hispánicos: Vauthier y Gamba, 2012.

original fechable en 1901, paginado 53⁽²⁾. Tiene correcciones posteriores que señalo en cursiva:

~~Este lago umbrío tiene~~
Te he visto, te visto, lago
~~un~~ *el alma blanca que sueña que sueña*
 bajo el cristal verdinegro
 del *tu* agua podrida y muerta.

Lago, ¿nunca viste el sol...?
 ...*(La tarde cae, y la niebla*
esfuma la obscura fronda
y acaricia el agua negra).
 Y sobre lo verde y sobre
 lo negro del agua muerta
 se abren las flores de ~~rosa~~ *luz*
 de las ~~amargas adelfas~~ *estrellas*).

El poema, asumiendo todas las correcciones posteriores, está roto en el último verso donde la métrica queda claramente inconclusa, sin el adjetivo que antecedería a *estrellas*.

A todos estos problemas, en el caso de Juan Ramón se añaden otros como los derivados de trabajar con copias de originales que no poseen signatura, que no están autenticados o de los que no poseemos ningún estudio material que confirme su origen, como en algunos poemas editados a partir del Archivo familiar (AFP-H).

En la tradición impresa de un libro encontramos variantes (de autor, textuales); en los borradores hay versiones cerradas y preparadas para edición (textos inéditos) y versiones (ante-textos) todavía abiertas, como lo estaban para el autor antes de su muerte. Estas versiones no pueden ser resueltas por el editor, salvo que este adopte el papel de “autor” y se arrogue la autoridad de ofrecer como textos acabados materiales incompletos y fragmentarios, que no están cerrados (ante-textos), y que solamente el autor hubiera podido cerrar (en textos).

Estos materiales en muchos casos deberían publicarse en facsímil o en edición diplomática, de modo que quedase claro su carácter de documentos incompletos o abiertos. Es decir, ante los diversos materiales de cada libro, lo lógico parecería presentar, por ejemplo, para *Libros de amor*, los poemas editados en vida de JRJ en edición crítica con comentario editorial y aparato de variantes

(poemas de PE, SAP, TAP, o editados en revistas); y los borradores y ante-textos de las carpetas del AHN en apéndice y en transcripción diplomática o reproducción facsimilar, con su correspondiente estudio genético y textual.

Tal y como se encuentran los materiales, hay decisiones que el editor debe mostrar abiertas pues carece de cualquier autoridad para acabar o completar lo que el poeta no quiso o no pudo completar. Sin embargo, estos proyectos y ante-textos de los archivos juanramonianos, que se conservan abiertos y son múltiples y problemáticos, se editan (y se venden, con evidente abuso) como textos unívocos, lo que entre otras cosas supone una concepción estrecha e incoherente frente a la riqueza semántica y textual de las obras de JRJ. Las decisiones que los editores vienen adoptando en estas “ediciones de inéditos juanramonianos” son, en muchos casos, subjetivas; y se superponen unas sobre otras, auto-justificándose y determinando decisiones ulteriores. Así, se decide incluir en una reciente edición (Jiménez, 2007) de *Libros de amor* un poema inédito, que aparecía anotado para ese libro junto a otros posibles, y cuyo título –“Balada de...”– remite al libro *Baladas de primavera*. Finalmente, para justificar la inclusión del poema, el editor suprime el título –a partir de una “lectura selectiva” de las anotaciones que incluyen este poema en este libro– con una segunda decisión, más subjetiva aún: hurtarnos el título del poema con la pérdida de sentido que pudiera derivarse de su inclusión en *Baladas* o de su lectura en paralelo en ambos libros.

Ante la complejidad del panorama y la gran diversidad de estadios, versiones y borradores, la genética textual resulta útil en extremo, como acicate y complemento de los estudios de crítica textual, para las ediciones de poesía contemporánea. Al mismo tiempo, resulta de especial importancia subrayar su aportación a la comprensión y al estudio hermenéutico o estilístico.

Quizás un claro ejemplo de lo que queremos decir lo ofrecen los originales del poema SAP, 120 y sus distintas versiones. La versión publicada en vida del poeta mantiene un tono de plegaria confesional:

Lo que Vos queráis, Señor,
sea lo que Vos queráis.

Si queréis que, entre las rosas,
ría hacia los matinales

resplandores de la vida,
sea lo que Vos queráis (...).

Esta primera versión presenta la repetición de la palabra “Señor” en la primera estrofa y la última, marcando el tono de confesión o plegaria cristiana; en una segunda versión, la palabra “amor” entre paréntesis, sobre el señor mecanografiado, deja intuir el abandono de la fórmula cristiana, sustituida por un misticismo poético típico de cierta modernidad. La nueva versión le separa de la tradición puramente cristiana en pos de una modernidad y una espiritualidad distinta, común a parte de la poesía del siglo XX. Esta espiritualidad proviene, directamente, del simbolismo mallarmeano y, más allá, de la poesía-videncia de William Blake y los *Himnos* de Novalis. Los dos momentos son igualmente relevantes para entender la génesis del pensamiento poético de JRJ. Es en este sentido en el que el estudio genético –más allá de su evidente interés por sí mismo– puede complementar a la crítica textual. Esta, por su parte, debe editar la primera versión autorizada por las prensas y consignar la segunda en su aparato de variantes.

Cada proyecto –y cada versión– tiene una historia concreta y una solución acorde. Muchos de los errores advertidos en las ediciones recientes de Juan Ramón provienen de la pretensión de reconstruir “Libros inéditos” como si esos libros existieran tal cual en sus archivos, o nos hallásemos ante borradores completos y desarrollados. Lo primero es irreal, lo segundo escaso y, cuando se advierte, debe ser analizado hasta determinar realmente su valor y el lugar que ocupa el borrador en el camino al libro.

“... AL BAJAR LA ESCALERITA” (A. Buero Vallejo, *op.cit.*, p. 37).

Con todo, hoy se está produciendo un giro en los estudios juanramonianos a partir de la autocrítica de relevantes editores de Juan Ramón (Silvera y Blasco, 2006; Silvera, 2008). La profundidad de esta autocrítica nos indica el camino de las ciencias positivas y la consiguiente exposición a la pública crítica –del resultado y del proceso (Silvera y Blasco, 2006; Silvera, 2008; León, 2010; Blasco, 2011)–. Como el propio Silvera señaló, en la tarea del filólogo y del editor, las decisiones que uno toma están creando poesía o, ejemplos hay, destruyéndola. Silvera (2008) señala la necesidad de poner en

orden el panorama crítico y editorial, incorporando la poética de Juan Ramón a su método de trabajo y al estudio de sus documentos.

Los archivos de JRJ demuestran que tal manantial creativo se hallaba vivo en él que no pudo ponerle cauce en su totalidad. Lo interesante, tras la imagen de este río desbordado, es aprehender la poética que determina la escritura y su valor real como poesía. Silvera pone en valor la edición de la editorial Espasa-Calpe de la *Obra Poética* de Juan Ramón Jiménez (2005a) dirigida por Blasco Pascual y Gómez Trueba, que reunió a un importante elenco de especialistas, en lo que atañe a los libros de verso, que se editaron a partir de las primeras ediciones y que, huyendo de la denominación de “edición crítica”, han marcado la pauta, en estudio y aparato, de todas las que, posteriormente, se han presentado como tales. Pero frente a los postulados metodológicos de esta edición, las nuevas ediciones, supuestamente “críticas” de libros “inéditos” no se construyen a partir de índices juanramonianos consignados por las prensas sino, como hemos apuntado, sobre índices subjetivos creados *ad hoc* por el editor, índices en los que se mezclan materiales de diversa época y diersa fuente, con desigual desarrollo (pertenecientes a distintos estadios compositivos y de redacción).

“¿Existen entonces los ‘libros inéditos’ de Juan Ramón Jiménez?” Silvera (2011, 12) afirma que, si acaso, existen ante-libros y borradores inéditos que pudieran estar en uno u otro conjunto, pero en ningún caso formando un libro, completo e inédito. Por estas razones, la labor del investigador en los archivos debe dirigirse a analizar en los textos y ante-textos el método compositivo, el mecanismo de “producción” en sí (no el “producto”); es decir, debemos estudiar en profundidad las herramientas y métodos de la cocina donde se guisaron estos borradores y textos que, hoy por hoy, sólo podemos degustar fuera de contexto y/o fragmentariamente.

Con relación a la formación de los archivos, Silvera se pregunta si se podrían considerar realmente “archivos de Juan Ramón Jiménez” los actualmente existentes.⁴ Todos ellos han tenido un rumbo azaroso.

⁴ El acceso a los mismos está enormemente constreñido por el sistema de acreditaciones que se demanda al investigador (a pesar de tratarse de archivos sostenidos con medios públicos), pues sobre los fondos juanramonianos sólo se puede trabajar con la autorización puntual –para cada visita– de la Comunidad de Herederos. Esta situación se repite en los archivos de otros autores contemporáneos y está afectando muy seriamente al conocimiento temprano de la Edad de Plata y sus autores.

En el AHN, el orden actual depende, fundamentalmente, del trabajo (excelente) de las archiveras que reordenaron el archivo (Peña y Moreno, 1979), con la ayuda de Francisco Garfias y Francisco Hernández Pinzón, sobre papeles en los que las actuaciones previas de Juan Guerrero Ruiz y Pablo Bilbao Arístegui debieron ser sustanciales. Es decir, en el archivo de Madrid hay varias manos que discernir. Y lo mismo ocurre en el archivo de la Sala de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en la Universidad de Puerto Rico, con un estado de los materiales que procede del trabajo final realizado por Zenobia Camprubí, Juan Ramón y Ricardo Gullón (León, 2010). Y sin embargo, a pesar de esta “autorización relativa de la SZJRJ”, hay que partir de una negación: no hay una lógica completa de fondo en ninguno de los archivos.

Este estado de los archivos, apenas apuntado, determina que “cuando uno quiere encontrar algo, lo acaba encontrando”. Con esta frase Silvera subraya el lastre que supone trabajar a partir de *aprioris* críticos que suelen llevar al editor allí donde quería llegar previamente, incluso antes de haber valorado la documentación. Permítaseme dudar aquí de que este camino sea el que más favorezca a la difusión y al estudio de las obras de Juan Ramón Jiménez. Por el contrario, como filólogos, deberíamos partir de una cierta humildad. Aunque el desorden parece inextricable, y no hay una sistemática ni en los archivos ni en las propias anotaciones del poeta, sí podemos hacer la historia y el análisis material de los documentos y las anotaciones al servicio de una datación fehaciente de los originales.

DIEZ AÑOS DESPUÉS

Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos... ¡Sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día (*Pausa*). Por eso es preciso cortar por lo sano (A. Buero Vallejo, *op.cit*, p. 46).

En un trabajo anterior (León, 2010), me ocupé del análisis de los archivos del poeta de Moguer con la pretensión de lograr un primer análisis de sus proyectos y ediciones en los años de exilio (1936-1958). En este trabajo se apunta en una dirección que resulta fructífera en el estudio compositivo, mediante la fijación y análisis de tipos,

maneras o rasgos que caracterizan la obra del poeta en sus distintas fases. En mis actuales investigaciones (León, 2013), subrayo la necesidad de establecer tipologías a partir de un estudio material, bibliográfico, analítico; atento y en profundidad. Se reivindica así, junto a la genética textual, otra disciplina clave para un avance real en los estudios de archivo de un poeta contemporáneo como JRJ: la bibliografía material y analítica, que ha tenido un importante desarrollo en los EE.UU. en el siglo pasado⁵. Se sitúa así, junto a la crítica genética, como lámpara de la crítica textual contemporánea en lo que se refiere a datación y fijación de los originales; y en aspectos, nada secundarios, como el establecimiento del texto base sobre el que realizar el cotejo de la edición. El estudio “material” sirve de apoyo, frente al estudio genético y compositivo más centrado en la lengua y el proceso compositivo del autor, en su taller, a un coherente estudio material y a la mayor objetividad en la fijación de tipos, estadios y momentos de escritura; y esto es algo insoslayable para la crítica textual contemporánea, que trabaja con borradores inéditos o documentos ‘vivos’ y múltiples versiones.

Tras negar el concepto de “Obra” –conjunto cerrado y/o totalidad voluntariamente construida–, como punto de partida para el trabajo en las “obras” (libros o textos concretos), se afirma la necesidad del estudio detenido de tipo material, en hemerotecas y archivos, mediante la descripción minuciosa de los documentos y originales, y la presentación analítica de los resultados; esto, incluso, olvidando y rechazando el afán reconstructivo como motor del estudio.

Creemos que es posible, sí, fijar a partir de estudios descriptivos ciertos “tipos textuales”, “estadios de redacción” o “borradores de libro”, que merezcan edición y un comentario editorial de tipo reconstructivo que procure sistematizar el *usus scribendi* y el método compositivo del poeta, pero no planteamos como fin la edición en sí de “un nuevo libro” a partir de materiales heterogéneos, sino la categorización de tipos y estadios textuales que permitan datar y apreciar los momentos creativos del poeta y su método de composición (León, 2013).

Vislumbramos, así, la posibilidad de establecer una tipología de manuscritos (distinguiendo, por ahora, tres tipos básicos de letra y

⁵ Desde Bowers, 1964 y 1975 a Tanselle, 1979 y la revista *Studies in Bibliography*.

varios subtipos, que sirven de puente entre estos tres, y se relacionan con la velocidad de escritura y la vigilancia consciente del poeta) así como una tipología, por épocas y para cada libro, de originales mecanografiados y relaciones de los mismos con la preparación de ediciones concretas. Encontramos, a primera vista, tipos españoles, relacionados con proyectos de edición de los años 20 y 30, tipos americanos, de La Florida a Washington y Puerto Rico; y, en cada libro, varios originales de un mismo o distinto tipo.

El estudio de los materiales editados por el poeta, y de los inéditos de sus archivos, debe dar, junto a otros frutos más amables, la descripción objetiva de las características materiales y sus particularidades: rasgos ortográficos o de puntuación que pertenecen a un periodo y rara vez se encuentran en otros, tipos de papeles –a partir, sobre todo, del tamaño y la filigrana–, tipos de máquina de escribir –española, americana, temprana, tardía– a partir de la comparación de los márgenes, el espaciado, el grosor de los tipos, el entintado–. Todo esto permite datar con bastante precisión los originales con los que trabajamos y ayuda a evitar la edición de materiales de diversa época e intención como “libros” de Juan Ramón Jiménez. Y esto es lo peor, porque como ha subrayado Silvera, estos “libros inéditos” (como los de Garfias en su día) se han convertido a su vez en fuente para otros libros⁶.

Debe afirmarse, por tanto, que se está denominando como variantes lo que no son sino errores o decisiones arbitrarias basadas en subjetividades que debían haber sido resueltas en el estudio material, con todos los datos disponibles en los documentos, datos que se desprenden solo en un análisis bibliográfico abierto y *sin aprioris*. En palabras que resumen bien el espíritu de esta propuesta:

Creo necesario establecer tipologías de sus originales, de cada época o libro, a partir del estudio y edición crítica de los libros editados por Juan Ramón en vida, como forma de comprobar y comprender el proceso de creación, redacción y edición, la génesis de libros y poemas; con la vista puesta en las particularidades y los detalles que definen cada momento de la escritura del poeta. Esa atención al detalle puede servir para delimitar letras y signos particulares, tipos de originales manuscritos o mecanografiados, copias y originales de diverso valor; es decir, los borradores y las versiones, los originales de sus poemas (borrador manuscrito, copias y

⁶ Jiménez, 2011, poemas 28 y 56, por ejemplo.

versiones, originales editados e inéditos, textos y ante-textos) y los originales de sus libros: borrador completo o incompleto, proyectos solo pergeñados –lo que Varo propone llamar *ante-libro*– o, incluso, originales en preparación para una edición concreta que puedan conservarse, sus pruebas de imprenta, y otros documentos de enorme importancia para el establecimiento del texto (León, 2013:17).

Como se ve, existen elementos “objetivos” suficientes para dejar la subjetividad del editor arrinconada, a la espera del *juicio*.

“YA VES: AL FINAL HEMOS VENIDO A FRACASAR DE IGUAL MANERA” (A. Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 91).

Teresa Gómez Trueba (1995) aporta al debate que subyace a estas páginas notas de interés, desde la valoración de la edición juanramoniana de Espasa (OP: 2005), de la que fue responsable junto a Blasco Pascual, sobre todo en lo que se refiere a la edición y reconstrucción de los libros de prosa del segundo volumen (Blasco y Gómez Trueba, 2000). Se han llevado a cabo varias reconstrucciones de libros de prosa de Juan Ramón a partir de los presupuestos establecidos originariamente por Sánchez Romeralo (Jiménez, 1978: XI), discutidos y pergeñados con posterioridad en congresos como “Juan Ramón Jiménez prosista”, celebrado en diciembre de 1996. La conclusión de su valoración es tajante e inequívoca: “estos libros –los libros de prosa reconstruidos en la edición de Espasa– no son los libros que Juan Ramón hubiera editado”. Y continúa Teresa Gómez Trueba, abundando sobre la mencionada edición: “Lo que pretendíamos llevar a cabo era irrealizable. La Obra es una idea poética en sí misma pero es imposible de materializar en soporte alguno”. A este respecto, como ya apunté anteriormente, debemos sin duda partir de “las obras”, como material tangible y documentable. Y en lo que se refiere a su presentación, irrealizable en la manera concebida por Juan Ramón (por incompleta), puede que estemos en puertas de generar la herramienta editorial necesaria para dar cabida a las distintas posibilidades barajadas por el poeta. Me refiero a la edición electrónica, a partir del estudio bibliográfico, material y de variantes, de los libros editados, como camino posible en el estudio y presentación del conjunto de los materiales, tanto editados como póstumos o inéditos.

Podríamos preguntarnos si esta propuesta de edición electrónica no supone a su vez una traición a la voluntad del poeta. Creemos, sin embargo, que más allá de un irreflexivo respeto a la voluntad se debe trabajar en dos direcciones: la edición crítica, física necesariamente, de sus libros editados, junto a la edición/estudio/presentación electrónica que permite dar cuenta de la complejidad de la composición de los materiales inéditos o postergados tras diversos intentos de edición. No criticamos decisiones difíciles del editor –como la mejor presentación de materiales heterógeneos–, ni en este ni en otros casos, lo que criticamos es la suplantación del autor, por una especie de *divinatio* mal entendida.

Parece –afirma Gómez Trueba– que, como él mismo no respetó sus propios libros, nosotros hemos perdido también el respeto a los libros editados y nos hemos creído capaces de hacer lo que sólo él podía hacer.⁷ Para corroborar estas apreciaciones, Gómez Trueba apunta en la dirección que planteé en un trabajo anterior (León, 2010: 28 y sigs.) y subraya, como se desprende de dicho estudio, que la última versión es cuestionada y cuestionable: “La última versión es solo “un fantasma” y se debe poner en entredicho”. Acertadamente reflexiona sobre la idea de la multiplicidad, implícita en el concepto que JRJ tiene de su obra⁸. JRJ jugaba con su obra y con las múltiples posibilidades de ordenación y composición de la misma; pero nuestro trabajo, a la hora de estudiar y editar sus libros, consiste en comprobar y anotar las posibilidades, no en completarlas subjetivamente. En este sentido, el libro pudo ser muchos libros, pero hoy por hoy no hay siquiera ‘un libro’. No debemos ocultar el complejo laberinto textual para “producir” un libro. Bastantes libros editó el poeta en vida, de

⁷ Son conocidas la concepción y el método de JRJ: el impreso, para él, era una muestra “provisional” de su “Obra”; cuando él lo recibía, lo despedazaba en hojas sueltas para, así, poder revisar de nuevo y corregir los textos para futuras ediciones. Esta práctica, habitual en los años de Madrid según se desprende de fuentes directas e indirectas, no debe ser tenida como norma para todos sus libros. Por ejemplo, en la revisión de la AP de Losada con vistas al *Libro Escojido* (futura TAP) corrige sobre el libro pero no lo desmonta; en AF no encontramos ningún ejemplar ni originales que confirmen una práctica similar. Cada época y cada libro presentan variaciones en la melodía del poeta. Estas variaciones son las que pueden ayudar a la fijación y estudio de los originales; mucho más que la unificación de prácticas a lo largo de sus más de 50 años de escritura.

⁸ Y que puede estudiarse a partir de las ideas sobre la multiplicidad expresadas en el prólogo a *Múltiples moradas* de C. Guillén (1998: 13-26).

suficiente valor, como para trabajar en ellos arduamente sin necesidad de inventar su “historia”, construyendo una “leyenda”.

Juan Ramón fue poeta de trabajo constante y ordenado (en su propio desorden). Trabajó 8 horas al día en su obra todos los días de su vida, siempre que la enfermedad u otras causas no se lo impidieron: escribía textos nuevos (poemas, cartas, prosas); corregía, proyectaba, rehacía, revivía, y mucho más. Esto ha de ser comprendido a la hora de abordar el estudio de cualquiera de sus libros y proyectos.

Por ejemplo, en lo que se refiere al proyecto de *Poemas impersonales*, tal y como se desprende del análisis de los originales del AHN realizado por Gómez Trueba y la bibliografía al uso:

a) Existen, en primer lugar, ediciones parciales de poemas de este libro realizadas por el poeta: *Poesías escojidas*, la *Segunda Antología Poética*, y la *Tercera Antología*. La SAP representa la versión más completa, por lo que Gómez Trueba la sitúa como base de su estudio textual y editorial. Recordó que la TAP quería, sobre todo, dar a conocer la obra americana, y que por esa razón se redujeron poemas de la SAP en los libros “inéditos” de los años de Madrid⁹.

b) En segundo lugar, existen ediciones póstumas de dicho título: una primera en los *Libros Inéditos de Poesía*, editados por Francisco Garfias, que recogía 49 poemas y otra posterior en *Leyenda* de Sánchez Romeralo con 15.

c) Por último, en el AHN, se encuentran notas relacionados con el contenido del proyecto, borradores de 35 poemas y otros documentos sin adscripción clara a este proyecto que aparecen en la carpeta y que han sido editados en anteriores ediciones del libro, a pesar de las dificultades de adscripción referidas. En los apuntes conservados se puede comprobar cómo las nuevas ideas trastornan sus primeras decisiones. De esto deriva que asistamos a importantes fluctuaciones nunca resueltas por el poeta.

⁹ A este respecto habría que valorar, puntualmente para cada uno de los títulos proyectados, si la reducción en la TAP (cuando se produce) se debe “a la necesidad de espacio” (para esos nuevos poemas americanos que le interesaba publicar) o a cambios estéticos que le llevan a rechazarlos. En este sentido véase más adelante la reflexión que realiza Juan Varo sobre los cambios sufridos por los poemas del proyecto de libro *Bonanza*.

En las correcciones a los borradores se comprueba también la *amplificatio* juanramoniana. Muy rara vez abrevia un poema, lo normal por el contrario es la amplificación y matización de los textos. Este criterio también puede ser utilizado en la datación y ordenación de las distintas versiones conservadas.

Para el trabajo con los materiales de archivo, Gómez Trueba opta por una transcripción diplomática de ante-textos que facilite el posterior cotejo con los poemas anteriormente editados. Así, ha podido comprobar cómo Francisco Garfias completa y corrige a Juan Ramón, sin mencionar los cambios, lo que es una práctica rechazable desde cualquier punto de vista editorial. Este proceder, común a las ediciones de Garfias, fue respaldado en la práctica por la prosificación de ciertos poemas realizada por Sánchez Romeralo para *Leyenda*. Pensábamos que eran errores motivados por la cercanía de la muerte del poeta y cierta inconsistencia en la crítica editorial de los años 60 y 70. Sin embargo, en la actualidad, José Antonio Expósito, en sus ediciones (Jiménez 2007, 2011), sigue manteniendo una práctica editorial análoga: no añade subjetivamente, pero en casos confusos suprime partes del manuscrito sin dar noticia de las supresiones, por lo que el error es otro con una solución igualmente errónea.

Existen, entre las distintas ediciones, diferencias de lectura que podrían estar motivadas por dificultades caligráficas (derivadas de la compleja letra de JRJ, a partir de la segunda década del siglo). También observamos correcciones de la puntuación que pueden, o no, estar justificadas. Debe, en cada caso, justificarse la enmienda. El problema real no reside en las “enmiendas” sino en la nula claridad de los motivos y en la ausencia de juicios e informaciones que la avalen. En otros casos, las diferencias se producen por la elección de variantes no definitivas, el relleno editorial de espacios en blanco, bien por conjetura, bien obviando de modo deplorable la existencia del espacio. Encontramos a su vez divergencias en la presentación y en la distribución estrófica, supresión de partes confusas y difícilmente legibles, que no se anotan en modo alguno, etc. Este cúmulo de “diferencias” y errores manifiestos puede dar una idea de las dificultades. No son menores las derivadas de la legibilidad del lápiz, de la letra del poeta o de la dispersión y estado de conservación de los documentos. Debemos asumir nuestras limitaciones y señalar lo visto, hasta dónde hayamos podido llegar. La escalera seguirá trazándose así, más firme cada vez, hacia mayor altura, peldaño tras peldaño.

El problema más urgente que estas ediciones concitan es la necesidad de ser consecuentes con los criterios adoptados. Entre otros criterios, debe revisarse muy seriamente la reconstrucción a partir de la “última versión”, debido a los problemas que formulé en otro lugar (León, 2010), corroborados en los ejemplos prácticos de Silvera, Blasco y Gómez Trueba. Pero incluso, afirmo, si se decide trabajar a partir de esos criterios que, hoy por hoy están siendo rechazados, la decisión, editorial o analítica, debe llevarse a cabo consecuentemente, presentando los datos contemplados y el método, con suficiente rigor y transparencia.

La realidad de sus archivos y la dinámica de su trabajo creativo (que parecía mantener la posibilidad de editar diversas versiones de un texto en distinta edición; y barajaba editar un libro en diversa forma con distintos editores), confirma la idea apuntada por Gómez Trueba: la multiplicidad textual implica un concepto de obra también múltiple. Buen ejemplo de esto son las diversas anotaciones, que se abren a otras tantas lecturas y establecen relaciones posibles de unos originales con otros en las series o libros, que ordenaban su obra. Las circunstancias vitales e históricas también generaron una multiplicidad añadida: estadios sin desarrollar, cerrados o incompletos, conviven con libros completos con todos sus elementos bien delimitados.

En cierto modo, parecería –dice Gómez Trueba– que el poeta pretendiera presentarnos una “máquina superior, potencialmente infinita, como imagen misma del infinito” (Gómez Trueba, 2012, 32). Como ejemplo señero de los aciertos y fracasos de la modernidad estética, la obra varia y múltiple de JRJ quedó en fragmentos, proyecto en variado desarrollo, obra abierta sí, pero de infinitud clausurada, ya muerta, materia finita. Así, Juan Ramón reproduce en su Obra el intento de Mallarmé de escribir el “libro” del universo, y el fracaso inherente al propio intento, fracaso que es al tiempo uno de los grandes procesos de la poesía moderna en lengua española. Otra cosa es que la obra, como obra abierta, en proceso, como el universo mismo, sea orden y desorden, sin aparente conclusión.

“PROCÚRALO, POR FAVOR. SIN TI NO SABRÉ HACERLO. Y TENGO QUE DARLO MAÑANA” (A. Buero Vallejo, *op.cit.*, p. 52).

Mercedes Juliá (Villanova University), especialista en JRJ, estudiosa y editora del poema *Tiempo* (Jiménez, 2001), se enfrenta con todos estos problemas que comentamos en el estudio y edición del

proyecto de *Vida* de JRJ¹⁰, que está llevando a cabo en colaboración con M^a Ángeles Sanz Manzano. Sin duda es este uno de los “proyectos de libro” fundamentales para conocer la evolución de su vida y su obra, sus circunstancias vitales y personales. Las primeras notas de *Vida* son de 1928. Es un proyecto amplio y cambiante que nace asociado a otros nombres de aquellos años: *Capricho y crisol*, *Vida y época*, *Proceso*, *Diario de vida y muerte*, etc. De todos ellos el más constante, *Vida*, abarca un amplísimo periodo de redacción, desde esas primeras notas de 1928 hasta las últimas de 1953-54 en Puerto Rico. Antes de 1936 el poeta escribe diversos –y dispersos– apuntes o ideas sueltas para un libro de carácter autobiográfico. Posteriormente, en torno a 1940, surge el desarrollo completo de la idea de *Vida*, en los borradores de las conferencias que preparaba para la Universidad de Miami. En cuanto a las fecha de redacción, *Vida*, por tanto, es coetánea a las prosas que forman parte de *Guerra en España*, *Tiempo*, el primer fragmento de *Espacio*, o los *Romances de Coral Gables*. En la SZJRJ existen unos 2000 folios en tres carpetas que recogen notas, índices, prosas de diversa extensión, y otros textos, destinados a conjuntos como *Ideología*, *Guerra en España* o *Isla de la simpatía*. Esto constituye un material realmente diverso de enorme interés.

El proyecto ha de ser reconstruido, pues no hubo edición del autor; tampoco se conoce ‘un original’ completo, un borrador en orden, ni siquiera un corpus o índice fiable: “Lo que tenemos –afirmó Juliá– es un corpus muy amplio de materiales de diversa época” (incluso de diversa intención, a pesar del general tono autobiográfico) que Juan Ramón, seguramente, hubiera editado a capricho, del mismo modo que los recuerdos y hechos que relata fueron escritos asistemáticamente, sin orden preconcebido. Ese capricho de JRJ es, evidentemente, imposible de reconstruir.

Las investigadoras han podido consultar, además, documentación conservada por la familia (del AFP-H, sin signatura) que parecen ser copias de originales no referenciados. Estas copias son hojas sin orden ni numeración por lo que su adscripción al libro y su autoridad resulta problemática.¹¹

¹⁰ *Vida* es uno de los proyectos más ambiciosos y constantes de sus años de exilio. Su estudio, y la edición de sus materiales, verá la luz en la editorial ‘Pre-textos’.

¹¹ Mientras no exista catálogo descriptivo del AFP-H, creemos útil comparar estos originales con los conservados en el AHN y la SZJRJ (“archivos de JRJ”) para

También es probable que, en la idea del poeta, textos ya aparecidos en otros libros pudieran formar parte de este, en ciertas versiones y en otro orden. El libro, por tanto, compartía prosas, asuntos, cartas, traducciones, etc., con otros proyectos de JRJ. Esto se comprende mejor si pensamos que cada libro o edición pudo estar pensada para marcos y públicos distintos.

Debemos apuntar, sobre la posibilidad de hallar textos destinados a varios conjuntos, que el poeta en sus últimos años parecía descartar esta idea, por lo que esa recurrencia quedó pendiente de solución. Así, un texto pertenece a un “libro-conjunto”, pero podía aparecer en diversa versión en otras tantas “formas de edición”.¹² No obstante, también es posible que en este sentido *Vida* fuera un libro de carácter especial. Hay ciertos poemas que siempre se citan en los originales, poemas que JRJ asociaba a momentos vitales concretos, de especial importancia para él. Esos textos pertenecen a *Vida* tanto como a aquellos libros que enmarcaron su gestación. En las prosas de este libro destaca la autocrítica permanente y la explícita voluntad de tomarse a broma, que alumbra un JRJ distinto de aquel de la “seriedad jesuítica” y el aislamiento. El chistoso onubense que lleva dentro y su fina ironía dan fe de la complejidad y los múltiples tonos de su obra.

En conjunto, podemos definir *Vida* como una autobiografía *sui generis*, de gran interés literario, histórico y documental. Las dificultades que presenta la edición de un material tan diverso no obstan a la necesidad de perseguir el mejor modo de presentación. Los problemas son complejos. Afectan a la propia transcripción de ciertos textos (de difícil lectura o directamente ilegibles), a la recensio del material en ocasiones disperso (en los índices, por ejemplo, aparecen textos que no están recogidos físicamente en las carpetas), a la forma del proyecto, al propio contenido del libro y a su composición. Existen más de 50 índices de diverso tipo. Unos se refieren a su “Vida” en orden cronológico (con una gradación simbólicamente asociada al amarillo/el oro/la luz), otros responden a una idea de edición completa de sus obras con el título “Vida”, que barajó en los años de Washington y finalmente fue desechada (León, 2010: 155 y ss.). Por

determinar: 1º) si se conserva el original a partir del que se realizó la copia; 2º) la literalidad y calidad de la copia; y 3º) el valor real de estos documentos.

¹² Para hacernos una idea de esta segunda posibilidad basta con leer las *Poesías completas* de León Felipe editadas por Visor. Los motivos pueden ser otros, pero el ejemplo es suficiente para comprender la recurrencia que referimos.

último, al libro *Vida*, en tanto que autobiografía, remiten textos, prólogos y apuntes, fundamentalmente datados en los años 40.

En algunos de los incompletos y provisionales índices de *Vida*, JRJ afirma que el libro se hará “a lo que salga”, privilegiando el capricho al que antes me referí. Estos apuntes desbaratarían la ordenación cronológica que pudiera ser uno de los criterios más claros a la hora de reconstruir el proyecto. Las formas de publicación barajadas fueron muchas: sin orden (como anota y afirma en ocasiones), con orden cronológico, por temas, por épocas, etc.

Evidentemente, este libro y su edición plantean, más allá de los supuestos críticos que hayan seguido sus editoras, la disyuntiva que se le presenta al editor de libros y materiales inéditos: cada decisión sobre la forma y el contenido de la edición (estudio y presentación) recae, finalmente y por completo, sobre el editor. Cuando estas decisiones, editoriales, se publican como “nuevo libro inédito de Juan Ramón Jiménez” se cae en el engaño. Hay decisiones difíciles como presentar o no prosas desarrolladas pero incompletas, hay opciones diversas para múltiples textos... entonces ¿cómo presentar la multiplicidad abierta del inédito incompleto?

Lo más importante sin duda, para el que esto escribe, es partir de la honradez intelectual y filológica, de la humildad derivada de nuestras limitaciones humanas, y asumir, de antemano, una implacable autocrítica frente a los “errores” que podamos cometer. Otro peldaño de la escalera nos llevará, así, hasta una altura que no habíamos hollado.

“¡QUÉ INOPORTUNIDAD! ¡PARECES DISFRUTAR RECORDÁNDOME NUESTRA POBREZA!” (A. Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 43).

M^a Ángeles Sanz Manzano, coeditora de la reconstrucción de *Vida*, hubo de enfrentarse a los problemas con los que se encuentra cualquier estudioso de los archivos del poeta en su edición de *Isla de la simpatía*, en la *Obra poética* (2005, vol. II). *Isla de la simpatía* es un libro de Puerto Rico y sobre Puerto Rico. Es una obra inconclusa que se conserva en un avanzado estadio de escritura, pero que no fue cerrada por el poeta con una decisión activa; por ejemplo, en asuntos tan importantes como los cinco índices, paralelos y distintos, que se conservan. JRJ publicó varias entregas de sus prosas en *Revista Cubana*, *Universidad de la Habana*, *Asomante* y *Revista Universidad*.

Trabajó en el libro con intención de editarlo; siempre lo tuvo en mente y proyectó hacerlo, con Aguilar en Madrid o con la editorial Yocauna en Puerto Rico. Dicha edición, como tantas otras proyectadas en esos años, nunca vio la luz. Este libro recoge prosas y textos escritos en América en la primera etapa puertorriqueña (desde el exilio de 1936 hasta el traslado a Florida) y en los últimos años en la isla (1952-58). En palabras de Sanz Manzano, en el espacio textual “el editor se enfrenta cara a cara con el poeta”, “creador sin escape”, atrapado “en la maraña de su propia obra”.

En 1981 se presentó *Isla de la simpatía*, por primera vez, en edición póstuma, realizada por el investigador Díaz Quiñones y la bibliotecaria de la SZJRJ, Raquel Sárraga. En el prólogo ya se afirmaba el carácter provisional e incompleto de la edición. Excluyeron textos anotados y señalados para el libro; y el orden no seguía índices o planes de JRJ. El resultado final está determinado por el carácter y el público al que se destinaba: era una edición divulgativa, fundamentalmente distribuida en Puerto Rico, sin aparato ni estudio textual, para “celebrar” el centenario del Nobel en la isla que le acompañó en su descanso.

Esta historia se repite en otros proyectos de JRJ. La edición divulgativa o de carácter local, conmemorativa o familiar, ha servido durante muchos años (desde la muerte del poeta hasta nuestros días) para la difusión de textos de Juan Ramón que han sido conocidos muy escasamente por el público, en dichas ediciones, sin aparato ni estudio documental, sin comentario editorial ni textual. Esto ha llevado a frecuentes errores editoriales que, en la situación actual de la obra, desembocan en graves controversias interpretativas a partir de materiales fragmentarios mal conocidos.

La segunda edición del libro fue realizada por Sanz Manzano, que presentó los textos siguiendo un plan “último” (el que ella considera último de los 5 localizados), bajo las normas establecidas para las reconstrucciones de prosa de la OP, con notas, fuentes y variantes y un pequeño comentario interpretativo de cada texto. Sanz Manzano asume, en los preliminares, que su labor depende hasta el momento de la teoría editorial planteada con anterioridad, la que llevó a la edición de la *Obra poética* dirigida por Blasco Pascual y Gómez

Trueba, pero coincide en la necesidad de evaluar nuevamente los planteamientos ecdóticos anteriores.¹³

Ars combinatoria, maraña, laberinto, telar –sin terminar y con el borde deshilachado–, cúmulo de ruinas... todas estas metáforas, imágenes de su ‘Obra’, son muy propias para tratar de los materiales que se conservan en un archivo como el juanramoniano.

Al respecto, Sanz Manzano cita unas palabras del poeta (en *Ideología*) en las que afirmaba: “No puedo más, ¿qué fuerza fatal me utiliza como instrumento?” y aquellas otras en la que se definía como “mártir del perene proyecto fujitivo”. Es posible que la idea del libro, en Juan Ramón se relacione con el concepto de organismo, de “ser vivo”. Esto justificaría que el poeta realizase afirmaciones sobre “su dificultad para casar la creación con la publicación”; o apelase (y pensara ya) en la segura posibilidad de que su obra finalmente fuera presentada públicamente por “los editores del futuro”. En no pocas ocasiones, se traduce en estos textos, la ironía del autor que en ocasiones rueda por la pendiente del sarcasmo frente a la labor que ahora realizamos¹⁴.

La edición de *Isla de la simpatía* de Sanz Manzano (OP: 2005c, vol.2, 417-584) amplía textos respecto a los anteriormente conocidos

¹³ Es posible que, en el mundo de la edición juanramoniana, haya cada día más desencantados de las ediciones reconstructivas. Y sin embargo y aún así, el valor de la OP de Espasa, como punto de inflexión, no puede ser discutido. Para los libros de verso, la primera edición del poeta se coteja con las ediciones antológicas en vida (y en algunos casos con otras ediciones posteriores), lo que en muchos casos nos da un texto plenamente satisfactorio o, al menos, un texto fiable para empezar a trabajar. En los libros de verso, existen problemas: como conservar el título *Diario de un poeta recién casado* por apego a la *princeps*, cuando el poeta corrigió y editó este libro bajo el título de *Diario de Poeta y Mar* en su publicación posterior en América. Para la prosa, la reconstrucción a partir del criterio de la última versión adolece de varios defectos, sobre todo en proyectos poco desarrollados o con estadios de redacción dispares. Al menos en los textos de prosa, recogidos en la OP, se aportan las fuentes y se realiza un primer y necesario trabajo de clarificación. Además, *last but not least*, la cantidad de textos que componen el volumen ha ampliado notablemente el conocimiento de esta importante vena creativa del poeta.

¹⁴ En JRVV (años 30) el poeta arremete en varias ocasiones contra los filólogos. En el fondo es un viejo tópico. Puede resultar normal, en ciertos contextos, la crítica a esa filología “positivista” (como “criticar a la crítica” o que los que escriben crítica son escritores frustrados) pero qué sería de la poesía sin la filología (y a la inversa), o qué de la poesía moderna sin la autocritica y la reflexividad. Más me agrada pues, en esto, la actitud de aquel Petrarca o, en ese siglo XX, la detenida investigación patristica de Juan Larrea, complemento y cierre inexcusable de su gran aventura poética de vanguardia.

(a partir de la búsqueda en las carpetas de la SZJRJ, el archivo familiar y publicaciones americanas, desconocidas hasta entonces). De 48 textos que presentaba la edición de 1981, hemos pasado a los 127 recogidos en 2005. Los originales, fundamentalmente, son impresos y mecanografiados con y sin anotaciones. Estos originales, al menos, remiten en su propia historia a un estadio avanzado de composición. Debe apuntarse, frente a muchos de los originales tomados como fuente, que estos originales con anotaciones, justamente los que suelen tomarse como base a partir de las consideraciones de Sánchez Romeralo en la edición de *Leyenda* (Jiménez: 1978), son textos que nunca hubieran sido originales de imprenta para la preparación de un libro, pues JRJ utilizaba para este fin originales limpios o copias en calco, limpias o muy levemente corregidas (erratas evidentes, signos de puntuación y acentuación).

El orden de la edición de *Isla de la simpatía* se realizó “de acuerdo con la voluntad del poeta” (OP: 2005c, vol. 2, 417) siguiendo un índice (el más completo y aparentemente último), en cinco secciones... Este punto es el más conflictivo y el que hoy por hoy puede resultar más discutible, puesto que no existe prueba alguna (más allá de la presuposición de que el índice más completo sea el último, siguiendo la habitual *amplificatio* del poeta) ni documental ni autorizada directa o indirectamente. De todos modos, como en el caso de *Vida*, estos proyectos merecen la edición de sus materiales por calidad y amplitud, y esta puede ser realizada desde diversos presupuestos críticos, y servir –aun con discrepancias sobre los resultados– al conocimiento, la interpretación y la difusión de la obra.

Lo importante, al fin, es considerar la labor del editor como una aportación más a la edición y el conocimiento de sus obras, ofreciendo nuestro estudio a los futuros investigadores para el avance común en la superación del actual estado de cosas, en un marco editorial acorde con nuestro tiempo y los lectores del poeta. Por seguir con el ejemplo de *Isla de la simpatía*, el poeta publicó en la revista *Asomante* 18 textos, en 1953, que representan un anticipo del libro (que, en palabras del poeta, debía editarse poco después); este anticipo es realmente clave para cualquier tipo de edición que nos planteemos. Si lo que se pretende es reconstruir un proyecto último (o un primer proyecto) entonces lo que se debe realizar realmente es el estudio material detenido que ayude a fijar los límites del estadio redaccional y el corpus a que responde.

No es una reconstrucción última una edición en la que se presenten materiales de diversa época, cada uno en el último estadio de redacción al que llegó, sin distinguir que estos “últimos” corresponden a fechas diversas. Esto, en realidad, es un constructo editorial insostenible que no puede presentarse, como se está haciendo, como libro de Juan Ramón Jiménez. Es posible intentar el estudio (y presentación –rara vez la edición–) de un estadio concreto: un primer borrador, un original intermedio decisivo, el último. El estudio genético de estos documentos, analizados sincrónicamente, resultaría de especial interés para el conocimiento íntimo de su escritura.¹⁵

Todo esto, una vez decidido el método y el objeto de estudio (libro, estadio, proyecto de libro), supone asumir completamente las responsabilidades, con los aciertos, errores y defectos que derivan del método y de las decisiones adoptadas. Lo que no puede justificarse es la falta de método, la contradicción permanente entre principios y resultados u otro tipo de derivas editoriales que en Juan Ramón han abundado hasta el exceso. La reconstrucción puede ser llevada a cabo con solvencia crítica generando un texto-libro de valor, pero debemos consignar claramente los datos y su historia y como editores y estudiosos asumir la responsabilidad sobre el libro que editamos.

EL CAMINO DE LA CRÍTICA TEXTUAL

¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es mi camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo (A. Buero Vallejo, *op. cit.* p. 44).

Seguramente debamos estudiar de modo diverso los libros editados y los borradores inéditos. Los libros editados ofrecen el texto base de su edición histórica (o ediciones) como pieza fundamental sobre la que alzar nuestra edición crítica y el estudio de los materiales. Pero el mayor

¹⁵ Por apuntalar esta idea con un ejemplo significativo: puede ser realmente interesante conocer el borrador de libro que JR llevara a Madrid en 1900 y que luego se dividió en *Almas de violeta* y *Ninfeas*, o los borradores posteriores que están en la base de la edición de *Rimas* o, más allá, los borradores últimos revividos de estos poemas en los años 40 y 50. Pero todos estos borradores (primeros y últimos) no pueden trastornar o cambiar el libro *Rimas*, cuya edición crítica debe tomar como base la edición realizada por el poeta en 1902.

problema suele plantearse a la hora de materializar en una edición crítica la cantidad, calidad y variedad de los materiales inéditos.

La obra editada presenta problemas que pueden –y deben– resolverse con las armas de la crítica textual¹⁶. “Desde el punto de vista editorial –afirma Silvera– sus [de JRJ] libros van a misa”. El error que puede traducirse de una mala aplicación de este planteamiento, es la “canonización” de la *princeps* con la consiguiente negación de otros textos que completen el estudio del libro. Existen, no obstante, ciertos casos que no parecen comulgar con estas ruedas, como la edición del *Diario de poeta y mar* o el olvido de ciertas ediciones posteriores en las que el poeta pudo participar¹⁷. La importancia del análisis material y bibliográfico queda subrayada en este punto como remedio más fiable contra cualquier “mistificación”.

Un caso particular lo plantea la edición de *Espacio*, cuya base debe ser la edición completa realizada en la revista *Poesía Española* en 1954. El texto fue posteriormente editado en la *Tercera Antología Poética* en una versión en la que se omitió un fragmento. Este ejemplo es problemático por la difícil y variable autoridad que se trasluce de la historia editorial de la TAP; autoridad que debemos achacar en conjunto a Zenobia Camprubí, mujer del poeta, pero que, en no pocas ocasiones, puede considerarse voluntad expresa del mismo, activamente realizada por su esposa y Eugenio Florit. A esto, como siempre, debe añadirse la realización material del libro siguiendo los planes de Zenobia, con la aprobación de Juan Ramón, bajo supervisión de Florit y en las manos de los cajistas. Muchos dirán que esta autorización es suficiente para tomar como base la edición de *Espacio* en la TAP. Sin embargo, y aunque se encontrara finalmente el original que lo avala, el texto de 1954 tiene la ventaja de ser más completo, y el estudio de sus borradores y originales remite a una totalidad historiable y documentada. Esto es solo un ejemplo que indica la necesidad de aplicar la actitud crítica, más que formular metodologías y grandes “principios” válidos para todos y cada uno de sus libros.

¹⁶ Y en esto no doy prioridad aquí a tradición o escuela alguna de las varias que se han desarrollado a lo largo de su historia.

¹⁷ La edición crítica de *Platero y yo*, por ejemplo, no debería partir de la edición de Calleja sino de alguna posterior (bien de los años 30, bien de los años 50, activamente autorizada por el autor). No aquilato más esta sugerencia que me llevaría tiempo determinar en este momento, sólo advierto así contra una costumbre que puede trastornar definitivamente el panorama, ante el olvido o pérdida de importantes ediciones.

En los libros editados por el poeta existen problemas que pueden ser resueltos, como afirmamos, con las armas de la crítica textual y el juicio del editor¹⁸. Pero en estos y otros casos, la necesidad de dar un paso más allá de la práctica editorial convencional en JRJ es apremiante. El análisis genético de borradores y el estudio material y bibliográfico dan autoridad a decisiones difíciles de enjuiciar por otros medios, dotan de cierta seguridad a un trabajo siempre inseguro.

El problema más complejo se encuentra, como afirmamos, en los materiales inéditos de sus archivos, con un orden difícil de comprender y en muchas ocasiones problemático. La propia trama de la obra de JRJ, con sus múltiples índices, versiones, apuntes, proyectos... nos lleva a la realidad en desarrollo del hipertexto y la edición electrónica como marco plausible, copa de yedra que pueda contener la variedad de materiales, editados e inéditos, en sus distintas versiones.

La edición electrónica permitiría editar textos y conformar órdenes y modos distintos de lectura mediante hipertextualidad, recurrencia o referencia. Además, la reproducción facsimilar (también digital en este marco) de manuscritos incompletos conlleva un sentido estético nada desdeñable: el valor estético de estas ruinas, frágil belleza de lo fragmentario, como espejo roto de la ideal totalidad, se muestra así inherente a la poesía de Juan Ramón Jiménez. En su edición electrónica podrá ser reflejado de modo bastante completo, crecientemente aumentado con futuras investigaciones, desde el hecho histórico en sí (textos editados en sus primeras versiones y en las versiones revisadas y editadas por el poeta), los proyectos inacabados (índices diversos que permitan otras lecturas; versiones y borradores, textos y ante-textos) y una cierta imagen (siempre subjetiva, pero propia, de cada lector) del conjunto de la obra realizada y proyectada por el poeta.

La transcripción documental y diplomática, la fotografía y la edición de texto y aparato pueden coexistir en esta forma de edición, complementándose, ofreciendo todos los datos existentes al lector o estudioso que puede, a partir de ellos, construir su propia edición y su lectura.

La herramienta ha sido programada ya, en el marco del grupo de investigación sobre los libros inéditos de verso, como base de datos hipertextual que pudiera desarrollarse en lo futuro con vistas a una

¹⁸ Un ejemplo en el poema 2 de *Animal de fondo*, donde la versión “a mí seguro” de la princeps es enmendada, tras el cotejo de versiones y testimonios, dando una versión más satisfactoria “a mí seguro” (v. OP, 1146 y 1207).

posible edición electrónica de las obras de JRJ¹⁹. Si no de la Obra de JRJ tal y como él la quisiera, al menos sí de un reflejo realista de las obras del poeta que pudieron ser, tal y como él las pensó y realizó. Esta edición, a estas alturas, resultaría más valiosa que cualquier respeto mistificador de una supuesta voluntad del autor, y no obsta, sino que complementa, a la edición crítica en libro físico de sus libros particulares.

Solo quizás este tipo de edición, digital y a medio plazo, pueda dar fe de las múltiples lecturas y las diversas posibilidades textuales. La exhaustividad completa, no obstante, es impensable. Su creatividad desbordante le hizo, al mismo tiempo, muy inconsistente. Al respecto, Silvera recuerda la imagen de los fractales y en el aire suena aquella frase –“hacer rizoma y no raíz”– que otras veces ha servido ya para acercarnos a algunas de las particularidades de la literatura contemporánea²⁰. En cierto sentido, por tanto, la propia física moderna (azar y necesidad, caos y orden) está en la base de la construcción juanramoniana de la Obra. El poeta, al que muchos han querido encerrar en sí mismo, era, por el contrario, un hombre abierto al mundo y muy receptivo a las novedades científicas y literarias.

Dada la situación generada por las ediciones póstumas de “libros inéditos” y las reconstrucciones amparadas en el principio de la última versión, es necesario volver a un punto fijo, asible, y ese punto sólo puede conseguirse a partir de las ediciones de JRJ realizadas en vida y de la descripción exhaustiva, material y objetiva de los documentos existentes en los diversos archivos.

De estos ejemplos se trasluce un cambio de paradigma, todavía no editorial, pero sí crítico, que llevará, seguramente, a consecuencias editoriales en los próximos años.

ACTO II

“SUS MIRADAS, CARGADAS DE UNA INFINITA MELANCOLÍA, SE CRUZAN SOBRE EL HUECO DE LA ESCALERA” (A. Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 100).

Juan Varo (2011), en relación a la aplicación de los estudios genéticos a los borradores inéditos, ha trabajado también recientemente sobre los materiales de “*Bonanza* y los borradores

¹⁹ Puede consultarse en la web: <http://www.ineditosjrj.es/>

²⁰ Al hilo de la lectura de *Locura y muerte de Nadie* de Benjamín Jarnés.

inéditos del AHN”. Según Varo, a partir de 1999 se ha producido un “cambio” en el mundo editorial, y una perspectiva favorable en el mundo académico, a los estudios y ediciones sobre JRJ que ha desembocado en una perspectiva crítica positiva y un replanteamiento general. Desde esta, Varo propone el término *ante-libros* para los proyectos de JRJ no concluidos o escasamente desarrollados. El término *ante-textos*, de la crítica genética francesa, se completaría así con aquel, para “valorar” proyectos, listados, índices, reacciones fluctuantes... incluso materiales ideales y no físicos, es decir, proyectos y futuribles que nunca llegaron a ser más que un título, una idea o unas notas.

Hay que trabajar –sostiene Varo– a partir de la clarificación de la dicotomía obra/obras. La “Obra” es una “obra” más de las muchas tentadas por el poeta. Se ha privilegiado “el ideal de la voluntad” frente a la realidad material existente en los archivos. En el fondo, la “Obra” no es más que una abstracción del ansia de totalidad, que no llegó a conformarse (quizá, un “suicidio de obra” como aquel de Paul Celan que para A. Badiou supone el cierre de la modernidad). La “Obra” inflige una tensión escatológica a las “obras” que las desnaturaliza en la labor editorial. Por eso, es preciso atender a cada “obra” en sí, a los documentos existentes, sin “anuncios” ni voluntades ajenas o superpuestas.

La voluntad del autor, para Varo, es algo intangible e inmaterial²¹. Por un lado, tiene carácter cronológico (la última intervención sobre el poema); por otro, en ciertos estudios parece primar la intervención “más enérgica” (así en Jiménez: 1983, frente a lo que hace Martínez Torrón en Jiménez: 1999).²² Por último, y en no pocas ocasiones, los propios editores incumplen sus propias reglas, generando con ello una gran inestabilidad. La voluntad de un poeta como JRJ no solo es “deseo manifestado” en los textos, sino deseo de

²¹ Para un desarrollo del problema de la “autoridad” en JRJ, León, 2010: 17-40.

²² Sánchez Romeralo es editor de *Leyenda* (1978), *Ideología*, *Mi Rubén Darío* y *La realidad invisible*. En todas estas ediciones sigue el principio reconstructivo y persigue la última versión; no así en *Poesías últimas escogidas* donde recoge poemas publicados en revistas de gran interés para conocer el verdadero desarrollo de la poesía última de JRJ. José Antonio Expósito sigue la senda de Romeralo en sus reconstrucciones de *Arte menor* (2011), *Libros de amor* (2006) y *La frente pensativa* (2009), aparecidas en la editorial Linteo. Frente a ellos se sitúa la edición “crítica” de Martínez Torrón de *La realidad invisible*. Para una superación de esta falsa disputa mediante un estudio material y detenido de los originales puede verse León, 2010: 77 y sigs.

“seguir deseando hasta el final”. Pretendía hacer coincidir su tiempo con el tiempo del mundo, y hacer de su Obra una tentativa hacia la infinitud.²³ Las obras en esta forma quedan postergadas, muerta “materia finita”.

En este sentido –echando mano de un muy racional sentido común, muy poco común entre los editores de JRJ– no se puede reconstruir lo que nunca fue construido, y debemos reducir la Obra a las obras. Así, cuando el editor trabaja con materiales de diversa época, inconclusos o descompuestos, debe dar cuenta de dichos materiales sin pretender componer (*compositio textus*) lo que nunca estuvo compuesto.

Ejemplifica Varo sus conclusiones con el “ante-libro” de *Bonanza*, un proyecto de 1910-1911. En principio, era un proyecto de libro espiritual, teñido de modernismo religioso, parte de otro mayor titulado “Apartamientos”. El libro fue parcialmente presentado en sus antologías: 8 poemas en PE, 11 en SAP, 3 en *Canción*. En este último las versiones, según Varo, son “variaciones musicales” de los poemas originales. Ya póstumamente el libro apareció en el año 2000, en edición de Ana Recio Mir. Es esta una edición coherente, que presenta como defecto principal el olvido de las versiones de *Canción*; aunque también peca de lo que Varo denomina “vicio de editores”, como atender a la variante manuscrita (supra-línea) como variante final. Este asunto, muy discutido, debe resolverse a mi juicio materialmente, pues es posible demostrar que:

a) El poeta opta por la versión mecanografiada como original de imprenta y los originales de imprenta conservados no presentan anotaciones ni correcciones más allá de leves enmiendas realizadas siguiendo los principios habituales de la corrección de pruebas.

b) En muchos casos las decisiones finales son fluctuantes y dependen del momento concreto en el que se realizaron y de la pura subjetividad de JRJ.

En otros editores, estos “vicios” resultan ser una suma de despropósitos de los que es singular ejemplo la edición de poemas tachados sin mencionar el particular (y que no se toman de versiones

²³ Recuérdese el prólogo de 1952-3, sobre su deseo de revivir todos sus textos el último día de su vida, palabras que reprodujo Romeralo en su *Leyenda*.

que pudieron existir y no conocemos, sino del propio original tachado) dentro de un “nuevo libro inédito reconstruido”. Varo pone especial atención, por ejemplo, en el poema ‘Relente’ –AHN 61/8– del que se dice que existe otro documento en el AFP-H que salvaría lo que en el AHN está tachado, pero del que nadie ha comprobado origen, datación, autoridad, etc. Recio Mir lo edita en dos versiones (ambas en apéndices, distintos), que presentan entre sí importantes diferencias. Veamos ambas, tal y como aparecen en dicha edición (Jiménez, 2000: 148)

Línea de reposada luz celeste–
 –hora húmeda, cerrada
 Ya en su temprana trasnochez:
 ¡las diez del pobre pueblo mio!;
 fondo humano y fatal,
 donde estaréis todos dormidos
 –soñando en mi pereza–, entre el tesoro bajo
 de este cielo, otoñal ya, de setiembre
 –vendimia, calma fría–, con el peso
 de sus estrellas únicas caído.

Esta versión ha sido tomada de LIP. Aparentemente, no conocemos su fuente, pero si analizamos detenidamente el original aportado por Recio Mir, reproducido en fotografía (id. 217), podemos afirmar que nos hallamos ante una lectura ‘personal’ que ha generado la ilusión de la existencia de dos manuscritos, cuando en la realidad solo existe uno, eso sí, con dos versiones (y muchas lecturas, como vemos): una versión mecanografiada y unas variantes manuscritas posteriores y sin decisión editorial. Transcribo el original, en redonda la mecanografía y en cursiva los añadidos manuscritos:

Limbo [supra, ¡Sima!] de descendida luz [supra (*reposada luz*)]
 celeste–
 –hora húmeda, cerrada
 Ya en su temprana trasnochez:
 ¡las diez del [add *pobre*] pueblo mio!–;
 [add (*fondo humano*)]
 Pozo blanco y fatal,
 donde estaréis todos hundidos [supra (*dormidos*)]
 –soñando en mí quizás–, entre el tesoro bajo
 de este cielo, otoñal ya, de setiembre
 –vendimia, cama fría–, con el peso

de sus estrellas únicas caído!

La versión de Garfias asumía todos los añadidos manuscritos y presentada lecturas claramente fallidas. La versión de Recio Mir asume el añadido manuscrito del v. 4 y convierte en paréntesis los guiones del penúltimo. El primer cambio puede aceptarse, es una decisión editorial respetable. El segundo no parece fundamentado materialmente. De todos modos, su versión se mantiene coherente respetando el mecanografiado y asumiendo un solo añadido manuscrito puntual. La primera versión, la editada en LIP, es una singular interpretación de este original que aquí transcribimos, a menos que se demuestre la existencia de otro en el que la “cama” del penúltimo verso se haya trasmutado en “calma”.

A este respecto, y en la línea que vengo defendiendo sobre el establecimiento de tipologías y pautas de comportamiento creativo, se deben clarificar también las distintas clases de añadidos y tachones y establecer, a partir de ahí, una cierta casuística que los explique. Esta clasificación no genera una traducción automática (debe comprobarse la existencia de versiones que confirman nuestra lectura), pero evitaría absurdos injustificables como editar poemas tachados, de los que no se conozcan versiones sin tachar, dentro de un libro (ni siquiera reconstruido) pues la desautorización del borrador u original es manifiesta y explícita. Que la voluntad del autor sea “inasible” no conlleva que cada editor haga de su capa un sayo y de su gusto la “voluntad”. Se pueden, sí, transcribir borradores tachados, hasta donde sea posible, para su estudio, para un apéndice, etc., y analizar en ellos el método creativo del poeta y su poética, pero nunca editar como “poesía” de JRJ lo que no es texto siquiera y él mismo ha rechazado de manera palpable.

Bonanza, de 1910-1911, quiso ser “un libro de dulzura mística, sin nombre de dios”. A partir del estudio textual de este proyecto se aprecia la evolución del pensamiento religioso de JRJ desde 1911 hasta 1917 (*Poesías escojidas*) y 1922 (*Segunda Antología Poética*). En la SAP, al final del camino, quedará una vaga resonancia mística, en poemas más contemplativos y metapoéticos que verdaderamente religiosos, como parecía ser el libro en sus inicios. En este proceso, según Varo, JRJ sustituye la trinidad católica por una trinidad personal: naturaleza, poesía y poeta. Así, belleza/señor/dios son eliminados en muchos poemas (corregidos como el ‘Señor’ por ‘amor’, del poema citado por Blasco y Silvera). La naturaleza no es un

espacio físico panteísta, sino un modelo de epifanía de la presencia que él lleva a la poesía; la naturaleza desvela la belleza sacralizada. Por ejemplo, en la *SAP* el poema “Luna de mayo” (reproducido en *LIP*) es eliminado, según Recio Mir, por su “tono”. Juan Varo (2011, 24) confirma que este poema en origen era una “plegaria católica” por su lenguaje y demuestra cómo el poema, que valía aún en PE, no vale ya en *SAP*. El pensamiento religioso del poeta ha evolucionado y no quiere presentar esos poemas en los que la evolución no se había consumado.

Muchos de los poemas eliminados eran plegarias oracionales, impregnadas de ese modernismo religioso tan característico de principios de siglo. Se apreciaba en ellos la influencia de San Juan de la Cruz en el lenguaje (azucenas, gozo, sufrimiento), y el uso de expresiones propias de la mística cristiana y la plegaria (“hundidme, señor, hundidme”). La exaltación, la cristología, el influjo del Kempis y cierto franciscanismo son característicos. En ellos, Cristo aparecía como interlocutor del poeta. En la mayor parte de los casos, las correcciones realizadas con posterioridad llevan el poema desde lo espiritual a lo físico (*feliz por suave, cielo por ocaso*, etc.). Así, los poemas editados en la *SAP*, acaban convertidos en una exaltación de la vida, con cierto poso de religiosidad:

Belleza cotidiana –amor tranquilo–
 ¡qué bella eres ahora!
 ¡Sí, en todo vives tú! ¡Mata que fue
 esqueleto sin luz, hoy todo es rosas;
 vereda que te ibas, como el enterrador
 al cementerio, por la gavia roja y apestosa
 de perros muertos y de almejas malas;
 cómo vienes a mí,
 clara, saltona
 igual que un niño! Agua muda y verde
 de mi alegría, ¿qué ruedas de oro y plata
 le das a mi ventura misteriosa?
 Y me iré –aurora hermosa y triste–
 hacia mis plenitudes. Pero toda
 mi vida vieja será ya columna de ascua
 –cual la palmera de Moguer,
 sobre el poniente con la gloria–,
 seguro, en lo mejor, de que tú estabas,
 ¡de que puedes estar,
 cual Dios, yo niño, estuvo en cada cosa! (*SAP*, 257)

En el estudio genético se fundamenta, pues, una interpretación que confirma la evolución de su poesía y de su pensamiento religioso: del “tradicionalismo” romántico original al vitalismo orteguiano característico de su poesía de los años 20, y más allá, hacia la personal concepción de *Dios deseado y deseante* (OP, 1120-1138).

Estos ejemplos corroboran tanto el interés de los estudios genéticos y textuales para la comprensión de la poesía y la poética del poeta, como las implicaciones estéticas de cualquier decisión editorial. No hay edición sin interpretación.

Los borradores y proyectos revelan, desde su propio carácter de inéditos, una razón poética, un ideario del propio Juan Ramón en formación. La decisión respecto a la edición de un texto parece así tener bases teóricas y prácticas y debemos considerarla (casi siempre) voluntaria. Desde estos presupuestos, no parece lícito poner al mismo nivel el material inédito heterogéneo y los libros y textos editados por el poeta.

“NOS APOYAREMOS EL UNO EN EL OTRO. ME AYUDARÁS A SUBIR, A DEJAR PARA SIEMPRE ESTA CASA MISERABLE” (A. Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 99).

Carmen Morán Rodríguez que editó *Arias Tristes* (Jiménez: 2005c) y ha estudiado recientemente la antología de la poesía escondida de Argentina y Uruguay pergeñada por el poeta, en el estudio sobre *Idilios* que nos ha facilitado, reivindica la necesidad que tiene el editor que se enfrenta a los archivos de JRJ de realizar precisiones metodológicas, de separar la mera especulación de los hechos, los datos y documentos de las hipótesis, las especulaciones y las interpretaciones previas de la realidad documental.

Idilios, como libro, nunca se publicó. Por lo tanto no existe un libro inédito llamado *Idilios*, sino, como propone Varo, un ante-libro y muchos proyectos; y en ningún caso, en el AHN, hay un libro completo en ninguna de las carpetas. No debemos confundir carpeta con libro, hay que distinguir casi quirúrgicamente lo que es escritura de JRJ del fruto de la labor posterior del estudioso. Hay que dejar bien claro, sea cual sea la presentación u orden que adoptemos, qué orden adoptamos y en qué se basa: sea el orden de la SAP (de JRJ en 1922), de la carpeta (generalmente, con “manos mezcladas” que habría que discernir y analizar) o, por el contrario, si el editor ha establecido un orden nuevo (textual, genético, cronológico, temático, etc.) y qué

razones le han llevado a esa decisión. Habrá quien diga que a las editoriales no les importan estas cuestiones, pero para el estudioso todas ellas son importantes. El lector sabrá entender el texto cuando tenga texto, mientras tanto llenaremos las estanterías de humo.

Idilios es un proyecto que se presentó en *Poesías escogidas* y la *Segunda Antología* en dos partes: ‘Idilios clásicos’ (con 4 poemas en PE y 7 en SAP) e ‘Idilios románticos’ (con 4 poemas en PE y 9 en la SAP). SAP añade nuevos textos y mantiene los anteriormente editados. Es entonces también cuando se independiza de *El silencio de oro* del que formaba parte en PE. Finalmente, la *Tercera Antología* reduce los poemas publicados a 9 (elimina de la SAP, los numerados 3, 6, 11, 13, 14, 15 y 16). La numeración interna también se altera y presenta 5 poemas de la primera parte y 4 de la segunda. Los nombres de las partes se mantienen aquí, a pesar de que, en los años 30, Juan Guerrero anotara el deseo de Juan Ramón de cambiar el título de la segunda parte por el de ‘Idilios plásticos’.

En la carpeta nº 143 del AHN se conservan 24 folios en un sobre con este título, que corresponden a un total de 25 documentos (solo uno posee recto y vuelta). Francisco Garfias –a día de hoy el único editor de un libro con este título– manejó la carpeta del AHN pero algunos de los poemas que en ella se conservan los editó bajo otros nombres, en otros conjuntos, y varios poemas sin terminar fueron “concluidos” por él.

Carmen Morán, a la vista de los problemas que plantea *Idilios*, insiste, sobre todo, en los diversos sistemas de transcripción que pueden ser utilizados para reproducir las decisiones abiertas, las variantes o versiones no decididas y otro tipo de particularidades, presentes en los materiales inéditos y que no son habituales en ediciones críticas al uso. Sin duda, a la luz de las diversas intervenciones de este drama es este el asunto central para la edición y difusión de estos materiales.

“PASARON VELOZMENTE 20 AÑOS MÁS. ES YA NUESTRA ÉPOCA. LA ESCALERA SIGUE SIENDO UNA HUMILDE ESCALERA DE VECINOS” (A. Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 79).

Redundando en esta dirección, Carlos Martín Aires, que ha colaborado muy activamente en la edición de los materiales del archivo de Francisco Pino y que, actualmente trabaja en los inéditos juanramonianos de *La frente pensativa*, pone en evidencia algunas de las diferencias existentes en el trabajo de archivo para cada autor. Su

puesto en la Fundación Jorge Guillén –que posee la titularidad de los fondos de Jorge Guillén, Francisco Pino, Claudio Rodríguez, Ángel Crespo o Justo Alejo, entre otros– permite comparar las diversas actitudes existentes en cada uno de estos autores.

La frente pensativa constaba de 21 poemas, editados en diversos momentos por su autor. Ya en 1912, JRJ anunció por primera vez que preparaba un libro con este título, pero fue de nuevo en *Poesías escojidas* donde se presentó una primera selección del mismo: 12 poemas organizados en tres partes. En 1922, en la *Segunda Antología*, se publicaron 16 poemas en partes idénticas:

Pintor que me has pintado
en este cuadro vago de la vida,
tan bien, que casi
parezco de verdad; ¡ay, pinta-
me nuevamente, y mal, de modo
que parezca mentira! (SAP, 272)

Los poemas, de un marcado carácter reflexivo como el título indicaba, parcialmente conocidos, permanecieron inéditos en conjunto, en diversos estadios de redacción (los poemas editados presentan, como es lógico, mayor cantidad de originales y versiones). Finalmente, los poemas incluidos en la SAP aparecieron en la TAP de 1956. Veinte años antes, en *Canción*, había editado 10 poemas relacionados con el proyecto.

José Antonio Expósito (Jiménez, 2009), en su reconstrucción, presenta 113 textos: los 21 poemas antes mencionados y otros “textos” –que el investigador ha localizado en el AHN, la SZJRJ y el AFP-H– ; finalmente, varios poemas tomados de Francisco Garfias, que, en *Libros Inéditos de Poesía*, había editado (sin declarar nunca su fuente) un conjunto con este título. Estos últimos “textos” son problemáticos porque Garfias como fuente no suele ser fiable, ni en la lectura ni en la ubicación. Como es sabido, Garfias empleó títulos de JRJ y materiales de sus archivos, pero no procuró una reconstrucción ni una edición atenta a las indicaciones del autor ni a plan editorial que diera cuenta del carácter inédito de la mayor parte de los textos. En muchos de los textos reproducidos introdujo variantes no documentadas, supresiones inducidas y otros errores de lectura que el cotejo en los archivos ha venido a constatar.

Las ediciones de Garfias (LIP, I y II) son una fuente indirecta que puede servir para conocer textos que nos lleven a originales o textos que no se conozcan por otras fuentes. Sin embargo, como fuente no puede debe al mismo nivel que poemas aparecidos en las antologías de Juan Ramón o respaldados por los borradores de sus archivos, como en el ejemplo del poema ‘Relente’ antes citado. Personalmente, rechazo las ediciones de Garfias como fuente para cualquiera de sus libros aunque no pueda dejar de valorar ediciones como *Con el carbón del sol* que me dieron en su día a conocer las exquisitas prosas del poeta. Sin embargo, hoy por hoy, la forma de trabajar de Garfias (sin citar la fuente y con claros ejemplos de lectura subjetiva, sin aparato crítico o estudio textual) resta valor a sus libros como fuente de próximas ediciones –al menos, de aquellas que se digan “críticas”. Y esto no es, ni mucho menos, una cuestión banal: considerar LIP al mismo nivel que la SAP o *Canción* a la hora de editar “un libro de JRJ” es no entender el concepto de autoridad ni el objetivo de la crítica textual²⁴.

Los documentos relacionados con *La frente pensativa* en el AHN se pueden consultar en la caja 19, carpeta 129. Presentan características materiales muy concretas: papel a rayas, papeles pequeños y recortados, escritos a tinta... Los primeros poemas de este tipo deben corresponder a los años 1910-11 cuando se inicia el proyecto. Otros originales que se encuentran en la carpeta, mecanografiados, remiten a la preparación de *Poesías escojidas*. Por último, dentro de esta carpeta están los originales impresos, con correcciones a lápiz rojo, y que remiten a la edición de *Canción*. Como se puede observar, los originales conservados en el AHN señalan directamente tres estadios de redacción: 1) 1910-11: primeros borradores; 2) 1916-1922: originales de los poemas incluidos en PE y SAP; 3) 1923-1935: impresos anotados para la preparación de *Canción*. Cada uno de estos estadios debe ser analizado en relación a su resultado, es decir, entre los primeros borradores y la *Antología* de 1922 hay “poemas” que sufrieron importantes correcciones y otros que siguieron en el mismo estadio con alguna corrección manuscrita

²⁴ Pienso, por ejemplo, que si un poema “que pertenece a un libro” no se halla en los archivos (SZJRJ, AHN, AFP-H, y por este orden) no podemos editar un texto de Garfias dentro del corpus del libro; sí, evidentemente, como “otros materiales”, “apéndices”, etc. Garfias trabajo con originales del poeta (y copias facilitadas por los herederos) pero su manera de trabajar nos indica que es necesario contrastar sus lecturas con originales de los archivos.

que no llegó a materializarse en un original. Y aquí llega, al fin, la piedra angular de nuestro arco (escalera, digo): los diversos estadios a que nos referimos no deben editarse en un mismo plano. ¿O alguien piensa que Juan Ramón Jiménez podía escribir *Espacio* en 1910?

Según Martín aires, los documentos del AHN, respecto a los textos editados por Expósito, presentan variantes de autor no recogidas y decisiones y versiones abiertas, que no son claras y han sido cerradas por el editor abruptamente. El editor, por ejemplo, decide suprimir espacios en blanco de un verso sin terminar (directamente, sin señalar el hueco) o traduce rasgos que deberían darse como ilegibles mediante interpretaciones subjetivas y no fundamentadas. Hay poemas inacabados que no debieran ofrecerse como texto a los lectores, hay señalados errores métricos en ciertas lecturas y opciones híbridas creadas por el editor que ocultan y olvidan otras propuestas de lectura. Las dudas quedan fuera de la lección de Expósito que, por otro lado, aporta una exhaustiva documentación, generalmente bien citada, aunque no muy bien leída ni bien aprovechada. Estos son los puntos fuerte y débil de su labor editorial.

En relación con el trabajo de archivo, Martín Aires cuenta con el ejemplo de Francisco Pino, cuyos archivos están en proceso de digitalización –como el que se está realizando en la SZJRJ, en Puerto Rico, con los documentos de Juan Ramón Jiménez. En el caso de F. Pino, la digitalización va acompañada de una descripción de sus características. Como dijo Martín Aires, es tarea de los depositarios de los archivos describir su contenido, archivarlos, fotografiarlos y digitalizarlos o transcribirlos. Deberíamos, por tanto, y para el caso de JRJ, haber empezado por ahí: por una descripción de carpetas y documentos, una descripción material, bibliográfica, “objetiva” y analítica, como fundamento sólido de la edición. El camino sin embargo se ha realizado a la inversa y solo ahora algunos investigadores estamos percibiendo la necesidad de parar y partir otra vez de cero, realizando un trabajo material de archivo detenido y consecuente, para cimentar esa escalera que nos lleve a la edición crítica, tan deseada.

El siguiente paso ha sido establecer una tipología, una casuística de su escritura, de su evolución y sus momentos, ‘épocas’ (León, 2013). Hasta que todo se aclare, debemos conservar el orden de las carpetas y el estadio de redacción correspondiente como orden menos desautorizado para los materiales inéditos. En este sentido, no estamos

trabajando con libros, sino con carpetas; no trabajamos con poemas que podamos editar, sino con documentos (textos y ante-textos) que deben ser estudiados y presentados como resultado de una investigación de archivo.

Ante estas afirmaciones, la forma de presentación se convierte de nuevo en asunto, no menor, de debate. Damos por descontado que pueden existir diversas formas de presentar y editar los materiales conocidos, tanto los editados por el poeta como los materiales inéditos, póstumos, así como otros documentos y borradores que no tratamos como “textos” por el estado en que se encuentran y que, seguramente, no sean de interés para los lectores, sino solo y exclusivamente para investigadores, críticos, filólogos o editores. Diverso público hace diverso el libro, quizás ya ni el libro, el documento, el *pdf* o la base de datos que los investigadores y estudiosos compartan.

EPÍLOGO DEL DRAMA

Sin prisa, sin prisa (Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 39).

A la vista de las diversas tentativas que conforman este panorama, hay que apostar por seguir recorriendo, en esfuerzo común, el trazado ascendente de la escalera de la crítica textual, en diálogo crítico con las disciplinas que se han desarrollado en los decenios precedentes, como la bibliografía material (*textual bibliography*) o la crítica genética. Este diálogo, y el correspondiente cuestionamiento de los límites y ámbitos de cada disciplina, se hace cada vez más necesario, a ambos lados del atlántico.

No dudo –y no pongo comillas– que el poeta más influyente del ámbito hispánico (por influencia directa, ausencia, presencia, rechazo y burla o descendencia), uno de los centros de las diversas redes que irradian en la literatura española del siglo XX, es Juan Ramón Jiménez. Por compararlo con un poeta más conocido internacionalmente, la influencia de Lorca, hoy importante, en el siglo XX, con respecto a la de JRJ, fue menor. No discutiré aquí sobre el valor de otros.

Cuando se trata de canon (y sin querer acaso, aquí se trata), otros señalarán a Borges, Unamuno, Guillén y tantos otros valiosos poetas y escritores del periodo. Pero qué duda cabe que, en una racionalización del panorama que tienda a contemplar los distintos

ángulos de la historia (texto en sí, producción, recepción, interpretación), las subidas y bajadas en la estimación de JRJ tienen mucho que ver con los gustos estéticos del periodo.

Esta escalera es, a pesar de algunos escépticos en JRJ –ya los menos– o de la manida “comprensión” habitual de su papel, un camino importante para la poesía hoy y para la historia de la literatura española del pasado siglo.

De ahí la importancia de contar esta historia y desentramar sus actos: escenas del pasado con la mirada puesta en el futuro.

ABREVIATURAS

AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid).

LA: *Lírica de una Atlántida*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

PE: *Poesías escogidas*, 1917.

SAP: *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1922.

SZJRJ: Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez (Universidad de Puerto Rico).

OP: *Obra poética*, Javier Blasco y T. Gómez Trueba (coords.), Madrid, Espasa, 2005.

TAP: *Tercera Antología Poética (1898-1953)* (al cuidado de Eugenio Florit), Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco Pascual, Javier (2011), *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de Crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino, Claudio Rodríguez)*, New York/Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

Blasco Pascual, Javier y Gómez Trueba, Teresa (1994), *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea.

Bowers, Fredson (1964), *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press.

— (1975), *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia.

- Buero Vallejo, Antonio (1987), *Historia de una escalera. Las meninas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- De Biasi, Pierre-Marc (2000), *La génétique des textes*, Paris, Nathan.
- García Jambrina, Luis (1999), *De la ebriedad a la leyenda (La trayectoria poética de Claudio Rodríguez)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- Gómez Trueba, Teresa (1995), *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2012), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 3. Poemas impersonales*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Goytisolo, Juan (2012), *Paisaje después de la batalla, con unos Preliminares y estudio de crítica genética* de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Grésillon, Almuth (1984), *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF.
- Guillén, Claudio (1998), *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- Hay, Louis (2002), *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, Corri.
- Jiménez, Juan Ramón (1964), *Libros inéditos de poesía*, edición de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.
- (1978), *Leyenda*, ed. de A. Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa.
- (1983), *La realidad invisible*, ed. de A. Sánchez Romeralo, London, Tamesis Books.
- (1999), *La realidad invisible*, ed. de Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.
- (2000), *Bonanza*, edición, introducción y notas de Ana Recio Mir, Moguer, Fundación JRJ,
- (2001), *Tiempo*, edición, introducción y notas de Mercedes Juliá, Barcelona, Seix Barral.
- (2005a), *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2005b), *Arias tristes*, edición de Carmen Morán Rodríguez, en *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 1.
- (2005c), *Isla de la simpatía*, edición de M^a A. Sanz Manzano, en *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, vol.2.
- (2006), *Poesía en prosa y verso (1902-1932)*, Huelva, Diputación provincial.

- (2007), *Libros de amor*, edición crítica, introducción y notas de José Antonio Expósito Hernández, Orense, Linteo Poesía.
- (2009), *La frente pensativa*, edición crítica, introducción y notas de José Antonio Expósito Hernández, Orense, Linteo Poesía.
- (2011), *Arte menor*, edición crítica, introducción y notas de José Antonio Expósito Hernández, Orense, Linteo Poesía.
- (en prensa), *Tercera antología poética*, ed. Teresa Gómez Trueba, Madrid, Visor.
- León Liqueste, Carlos (2010), *Los puntos sobre las jotás. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2013), *La perdida: hacia una tipología de originales y manuscritos de JRJ*, Valladolid, Valladolid, Difacil.
- Parker, Herschel (1981), “The ‘New Scholarship’; textual evidence and its implications for Criticism, Literary Theory and Aesthetics”, Chicago, Univ. of Illinois.
- Peña, M^a Teresa de la, y Moreno, Natividad (1979), *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Cultura.
- Reynolds, Leighton D. y Nigel G. Wilson (1995), *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos.
- Sánchez Romeralo A. (1978) (ed.), *Leyenda*, de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Cupsa.
- Silvera, Francisco (2008), *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (2011), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Vol. 2: Monumento de amor, Ornato y Ellos*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Silvera, Francisco y Blasco, Javier (2006), “El Hilo del laberinto: escritura y conciencia en inacabable metamorfosis”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 685-686, julio-agosto 2007, Separata.
- Tanselle, G.T. (1979), *Selected studies in Bibliography*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia.
- Varo Zafra, Juan (2011), *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 1: “Bonanza”*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Vauthier, B. y Gamba, J. (2012), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca.