

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Departamento de Filología Hispánica

**Master en *Estudios Filológicos Superiores.*
Investigación y Aplicaciones Profesionales
2011/2012**

TRABAJO FIN DE MASTER

***"Nuevas propuestas metodológicas para la edición de
la poesía inédita de Juan Ramón Jiménez"***

AUTOR: FEDERICO MARSOTTO

TUTORA: Prof.^a TERESA GÓMEZ TRUEBA

Índice

Introducción.....	3
1. La concepción de la obra artística.....	6
1.1 Concepción de la obra de JRJ.....	7
1.2 Concepción de la obra de Unamuno.....	18
2. Estudio y edición de la obra de Juan Ramón Jiménez.....	28
2.1 Los archivos del poeta.....	30
2.2 Crítica, planteamiento teórico y metodológico.....	41
3. Descripción del material adscrito al título <i>Entretiempo</i>.....	60
Conclusiones.....	75
Bibliografía.....	76

Introducción

El estudio de la Literatura supone la posibilidad, y la necesidad, de adoptar enfoques diferentes, de llevar a cabo el análisis de un texto o de un autor desde perspectivas distintas, según los objetivos y las dificultades que dichos textos y autores implican.

Dependiendo de las peculiaridades del objeto de estudio, se pueden preferir planteamientos puramente exegéticos u otros más científicos. Es decir, la Literatura puede ser analizada en términos de puro significado, a través de los métodos más tradicionales – y quizás más románticos – que se basan en el examen de los pensamientos expresados y del valor artístico; o al revés, de manera menos abstracta, el estudioso se puede fijar en el aspecto material de la producción artística, centrándose en las varias fases del proceso creativo más que en el resultado textual acabado.

Raramente es posible profundizar el conocimiento de un autor sin considerar los dos enfoques que se acaban de mencionar como complementarios porque no es posible omitir la importancia que ambas orientaciones tienen. Sin embargo, hay casos en los que es el estudioso quien debe entender – no sólo por su competencia, sino también gracias a su sensibilidad y a su inteligencia – cual es el enfoque más adecuado para llevar a cabo un análisis lo más coherente posible. Entre esos casos, destaca el de Juan Ramón Jiménez, en relación a su material inédito, cuya particularidad es debida principalmente a dos razones: la característica concepción de su obra, y por ende de su método de trabajo; la enorme cantidad de material que el poeta dejó en sus archivos.

Hoy en día, a pesar de más de 50 años tras la muerte del “andaluz universal”, todavía resulta muy problemático encarar las dificultades de dicho material, por razones metodológicas y a veces incluso éticas.

Los investigadores juanramonianos, de hecho, llevan décadas intentando establecer unos criterios para editar correctamente la obra inédita del moguerense, o, por lo menos, para tener una idea clara sobre la misma. Cabe subrayar que es una tarea muy difícil y que – según lo que se observa en los archivos – parece que fue el mismo poeta el que no quiso dejar claras huellas de sus criterios, de ahí que los estudiosos se encuentren en una especie de laberinto, y que consigan orientarse con dificultad entre los miles de papeles.

A pesar de mucho esfuerzo y de los trabajos llevados a cabo con las mejores intenciones, la edición de los inéditos de Juan Ramón sigue siendo una tarea controvertida. El peligro que cada editor debería evitar es la falsificación – consciente o inconsciente – de la voluntad del poeta, rehuyendo la fácil tentación de publicar obras inéditas como si fueran materiales acabados y autorizados por el autor.

La idea es bastante sencilla: la publicación de libros inéditos de Juan Ramón Jiménez equivale al traicionar no sólo los lectores, sino también – y sobre todo – la voluntad del poeta. En cambio, lo que sí se puede hacer es limitarse a una representación de los materiales inéditos desde una perspectiva genética, es decir, poniendo de relieve los varios estados redaccionales de los poemas sin considerarlos como *textos* (acabados) sino como *ante-textos* (todavía en fase de creación). Por lo que se ha dicho al principio, es fácil intuir que este planteamiento se basa en los aspectos materiales de la producción artística, prescindiendo de los aspectos de contenido propios de la crítica tradicional. El análisis de los borradores y la consecuente edición no se basarán en las ideas sino en los datos. Como afirma Francisco Silvera Guillén,

estamos, quizá, demasiado dominados por una especie de “espiritualismo filológico” que sostiene entes ideales antes que

hechos; en ese sentido quiere vindicar este ensayo un necesario "materialismo filológico", apuntando en los textos y en los hechos, dejando la idea para después ¹.

Este trabajo, en resumidas cuentas, quiere destacar las razones principales que determinan la dificultad de comprensión y edición del material inédito en los archivos juanramonianos. Se expondrán las peculiaridades de la concepción de la obra del poeta andaluz – y, en términos comparativos, unas afinidades con la obra de Miguel de Unamuno; las dificultades prácticas que cada estudioso encuentra a la hora de dedicarse a Juan Ramón, es decir, el laberinto de los archivos y la necesidad de adoptar un planteamiento metodológico adecuado; finalmente, se presentará un *corpus* de borradores de poemas adscritos al proyecto de libro *Entretiempo*, sólo con el objetivo de poner en evidencia algunos de los procesos correctores y creativos del poeta de Moguer.

¹ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez. JRJ excavado: alma y belleza, 1900-1949*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pág. 13.

1. La concepción de la obra artística

Una obra de arte es el resultado no sólo de una mente brillante, que observa el mundo de manera diferente con respecto a los demás y que propone cosas nuevas como objetos de arte, sino también de un duro entrenamiento en el tratamiento de la realidad, en el procesamiento artístico de sus formas. Cada artista tiene su propia manera de entender la realidad y utiliza sus propios recursos para intentar representarla. El conjunto de estos recursos, progresivamente, se desarrolla y se convierte en el método habitual de composición; de ahí que sea posible vislumbrar la concepción artística de un escritor a partir de sus borradores.

El método de trabajo de un escritor representa una área de estudio que puede ser considerada multidisciplinar, por las distintas perspectivas desde las cuales es posible observarla. De hecho, además de los elementos puramente artísticos, se pueden encontrar rasgos psicológicos, socio-históricos, etc. En otras palabras, definir la concepción de la obra de un autor es tarea compleja y requiere una cuidadosa observación en todos los niveles.

Además del aspecto práctico de la escritura (los hábitos de composición como las correcciones, tachaduras, añadidos, etc.), el presente estudio quiere poner de relieve también los fundamentos teóricos sobre los que se puede basar una concepción artística, con todas las relativas dificultades. Para aclarar este intento, la concepción de la obra de Juan Ramón Jiménez ofrece un ejemplo muy adecuado. Una afirmación como "poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca"² difícilmente puede ser entendida sin penetrar en el laberinto de su archivo. Lo mismo puede decirse de Unamuno y de su idea de

² JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Ideología*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1999, pág. 377.

la obra: "Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma, organismo y no mecanismo"³.

1.1 Concepción de la obra de JRJ

Desde siempre, hay distintas formas en las que un escritor puede relacionarse con su propia producción literaria. Hay muchas variables que distinguen las varias maneras de concebir la obra literaria que se produce, debidas a razones de cada tipo: aspectos psicológicos o caracteriales del autor, concepción editorial particular, razones biográficas o circunstanciales, motivos económicos, estéticos, etc. Estas distintas perspectivas, a menudo, son las que influyen también sobre la cantidad de las publicaciones: de hecho, hay escritores que publican mucho y con regularidad, que tienen mucha seguridad en lo que escriben y no se preocupan demasiado de las decisiones formales en las que sus escritos se publican; hay otros que, a pesar de mucho trabajo, no consiguen ser tan fecundos, porque tienen un planteamiento más complejo que implica muchas indecisiones a la hora de fijar el material artístico en su forma definitiva. La manera de concebir la obra está estrechamente relacionada con la subjetividad creadora de la misma, es decir, hay infinitas posibilidades de considerar – en el sentido de manejar – la literatura que se produce, según la sensibilidad artística o emocional que se posee. De ahí que haya una multitud de diferentes comportamientos a la hora de publicar un producto artístico, acto que implica un cuidadoso trabajo de selección y una capacidad decisional lo más seguro y preciso posible. Ahora bien, se puede afirmar que el mismo enfoque que un escritor adopta frente a la vida, en general, se

³ MIGUEL DE UNAMUNO, *Como se hace una novela* (ed. de Teresa Gómez Trueba), Madrid, Cátedra, 2009, pág. 43.

refleja también en la literatura que produce, con obvias diferencias entre la esfera puramente existencial y la artística, aunque hayan excepciones en las que curiosamente ambas esferas se solapan.

La complejidad en la concepción de la obra es proporcional a la originalidad del autor, a su *forma mentis* e incluso al método de trabajo que utiliza - que puede transformar un concepto inicial en una determinada forma, única y definitiva, o, a la inversa, puede mantener abiertas todas las opciones o indecisiones pertenecientes a la primera fase del proceso creativo, sin conseguir cerrar.

Por lo tanto, en el momento en que haya que analizar la concepción de la obra de un autor en particular, habrá que tener en cuenta que un análisis completo y fidedigno sólo es posible si se consideran todos estos rasgos en su totalidad, fijándose en los aspectos más significativos que se encuentran.

La práctica literaria supone una completa libertad creativa, y las fronteras que delimitan la forma de la obra a través de su publicación no siempre son el resultado de una segura decisión por el escritor; a veces son la constricción de algo indefinido dentro de una forma más necesaria que adecuada. Ocurre con frecuencia que un escritor no esté totalmente satisfecho con la publicación de su obra y que vuelva a manejar el material publicado como si fuera todavía material de borradores, es decir, obra inacabada. En estos casos es como si hubiera, en el escritor, una falta de decisionismo en lo que se refiere a la edición y publicación de la obra y por ende surgen muchas dificultades críticas a la hora de interpretar un texto, porque nunca se puede tener la seguridad que el proceso creativo haya terminado definitivamente con su publicación. Sin embargo, cabe decir que la mayoría de los escritores identifica la publicación de una obra como su conclusión definitiva, y delimita los problemas pertenecientes a la concepción únicamente en el proceso creativo de la fase pre-editorial.

De acuerdo con lo que se ha dicho hasta aquí, se puede adivinar que la concepción que un autor tiene de su obra es fundamental para entender el autor en cuestión y el significado intrínseco de sus publicaciones. Además, es bastante obvio que en algunos casos la concepción de la obra de un autor no se refleja perfectamente en sus publicaciones, siendo esta continuamente variable y difícil de fijar de una forma única.

A pesar de los que piensan que la literatura es un trabajo como los demás y que para obtener un buen resultado es suficiente un esfuerzo y un método constantes, es indudable que escribir de forma artística es una tarea más compleja y mucho menos sistemática. En casos particulares, el arte de la literatura implica una sensibilidad cuya inclusión dentro de una forma fija resulta difícilmente realizable, aún más si se trata de un autor con una personalidad original y marcadamente controvertida.

La tensión creadora que desencadena una obra literaria no se acaba con la publicación de la obra en cuestión sino puede concretizarse sólo de manera parcial, a través de una publicación que no puede ser considerada como definitiva sino provisional. En otras palabras, el material que ha sido publicado puede seguir desarrollándose en distintas versiones, sin que ninguna de estas versiones corresponda a la versión definitiva.

Muy frecuentemente, para identificar la concepción de la obra de un autor es muy útil fijarse en su método de composición. Una observación de este tipo suele poner de relieve el enfoque con el que el escritor se dedica a la formalización de su creatividad, es decir, a la concretización de sus intuiciones por medio de la literatura. Desde luego, dicho estudio no es siempre posible porque depende de la presencia de testimonios escritos, de borradores, de notas o diarios del autor, etc, de los cuales se puedan extraer informaciones.

Entre los escritores con una concepción de la obra extremadamente compleja y personal se destaca el caso de Juan Ramón Jiménez, cuya actitud frente a su obra literaria plantea por un lado muchos motivos de interés y por otro lado una serie de problemas de difícil solución.

El principio básico de la idea juanramoniana se puede identificar con el concepto de *Totalidad*, o sea, la voluntad de considerar la propia producción literaria como un *continuum*, sin tener en cuenta las divisiones debidas a los distintos tiempos de creación y publicación ni de ningún elemento diacrónico en la edición de los diversos textos. Cada libro se conecta con su pasado y, supuestamente, con su futuro y se publica dentro de una perspectiva que excluye el presente como único momento de referencia para adoptar una idea más amplia y total.

Esta misma perspectiva de totalidad se puede observar también en el célebre ensayo de T. S. Eliot *Tradition and the Individual Talent*, donde el autor afirma que la creación de una nueva obra literaria, además de ser producida bajo la influencia de la tradición previa, influye ella misma sobre la recepción de las publicaciones pasadas. La nueva obra literaria tiene que contener los rasgos, actualizados, de su tradición, sin romper con el pasado sino evolucionando el conjunto de publicaciones pre-existentes. Eliot explica con perspicacia que “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”⁴.

La idea de la obra como totalidad, entonces, no es prerrogativa del poeta andaluz porque se puede encontrar en todos esos escritores cuyas nuevas publicaciones no suponen el abandono de las ya editadas. Cada publicación no es sólo un elemento que incrementa el número de obras publicadas sino un ulterior acercamiento a la *Obra*

⁴ <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>

Total, una misma voz que habla de asuntos diferentes pero enlazados. El mismo poeta de Moguer, a lo largo de su vida, pudo explicar este concepto de manera muy eficaz, subrayando su incapacidad de pensar en sus obras de manera aislada sino como partes de un todo. Los libros publicados no eran nada más que un enlace entre la proyección mental de la utópica *Obra Total* y su parcial concretización. La función de estas publicaciones no era la de proporcionar una obra aisladamente acabada, sino de actualizar el público cerca de la evolución artística del poeta-autor. Sin embargo, esta visión del arte no implicaba un cambio constante y obligado para todos los libros publicados: los cambios no eran regulares y podían aparecer en las obras incluso después de muchos años de su publicación; podían consistir en ligeras variaciones lexicales o podían implicar incluso un cambio de género literario – por ejemplo, un texto publicado en la forma de poesía podía convertirse en un texto de prosa.

Desde luego, dicha concepción de dinamismo obsesivo suponía una continua reorganización del plan editorial en su conjunto, con constantes modificaciones estructurales. El poeta moguerense, de hecho, tardó más tiempo en proyectar los títulos que tenían que constituir su obra que en escribir y dar forma a los mismos. Se podría afirmar que el presente, para Juan Ramón Jiménez, era mucho más importante que el pasado pero mucho menos que el futuro, porque la perfección a la que él anhelaba no podía hallarse entre lo ya publicado sino en la búsqueda, en el futuro, de una completa correspondencia entre el significado artístico más profundo que él perseguía y el significante – la *Obra* – idealmente adecuado. Este enfoque supone que la perfección formal es una idea puramente abstracta y por ende imposible de alcanzar en concreto; el sentido del arte se traslada desde el soporte físico del texto hasta la misma búsqueda de perfección, que nunca se realizará completamente y que

acabará con la muerte de su protagonista, es decir, su autor. Quizás este camino obsesivo hasta la perfección sea debido al considerar la obra como algo sagrado, como algo que se escribe con mayúscula – el moguereno solía escribir el término *Obra* con mayúscula – y que merece ser constantemente renovado y tenido en cuenta.

Sin lugar a dudas, esta idea de la obra no sólo es útil para estimular la creatividad literaria de manera constante sino también refleja una filosofía que rechaza la utilidad de la finalización para preferir el continuo acto de creación. Forzar la definición de una ambición tan grande dentro de los límites físicos de un texto significa limitar el potencial evocativo del arte en cuestión. Lo único que se puede hacer es la elección de una forma provisional – sólo aparentemente definitiva – que sirva de mero vehículo para dar a conocer el estadio de la obra a los lectores.⁵

En términos puramente filosóficos se podría vislumbrar, en este planteamiento metodológico, una reverberación de la tesis de Spinoza de la perseverancia en las intenciones, que gira alrededor de los conceptos de esfuerzo, esencia y actualidad. Un paralelo entre la proposición del filósofo holandés y la concepción de la obra de Juan Ramón Jiménez indica algunas analogías: el esfuerzo (*conatus*) por el cual todas las cosas tratan de perseverar en su ser no es sino la esencia real (*actualem essentiam*) de la cosa en sí. Aunque este concepto no se refiere a la esfera meramente artística sino a una idea más amplia, es posible una comparación entre la búsqueda incansable de la perfección y renovación del arte juanramoniano y el concepto de perseverancia propuesto por Spinoza, en los que se halla el verdadero sentido del esfuerzo.

⁵Cfr. TERESA GÓMEZ TRUEBA, "Juan Ramón Jiménez y su concepción de la obra como una maquinaria poética combinatoria", *Artifara* nº8 (Enero-Diciembre), Sección Monográfica, 2008.

Desde luego, cada escritor experimenta una cierta tensión a lo largo de las elaboraciones artísticas que transforman una idea inicial en una obra terminada y publicada; pero tras su publicación dicha idea inicial suele dejar de ocupar la mente creadora de su autor para llegar a ser de dominio público y poner fin al proceso creativo que la generó. Esta práctica es la que habitualmente permite a los artistas de "librarse" de una obra publicada para poder dedicarse a la elaboración de material nuevo. Esta concepción del arte parece fijarse más en criterios cuantitativos que cualitativos, porque la sucesión de publicaciones definitivas permite a las mismas actuar de sedimentos para la formación de una obra sin ambigüedades, que sólo se desarrolla añadiendo nuevos elementos y nunca modificando los que ya han sido publicados. En otras palabras, es un enfoque que no concede nada a la duda y está orientado exclusivamente hacia adelante. El autor elabora, decide, publica y hay una dicotomía entre lo inédito y lo publicado, considerados respectivamente como algo de cerrar y algo ya cerrado.

El caso del poeta de Moguer es radicalmente distinto: uno de los rasgos más característicos de su arte es la inagotable ansiedad de corregir no sólo los borradores sino también los textos publicados. Es suficiente manejar los documentos que se hallan en los archivos juanramonianos para darse cuenta de que muchas veces entre los miles de hojas de borradores hay también recortes con textos publicados en revistas o periódicos y que han vuelto a ser borradores a pesar de su estado anterior de obra acabada. La obvia conclusión a la que se puede llegar es la constante consideración que el premio Nobel de literatura tenía frente a cada uno de sus textos, es decir, la concepción de una obra total e inseparable que sigue viviendo y modificándose incluso después de su publicación.

Entre los documentos que constituyen el legado de Juan Ramón, como ya se ha mencionado, son más las indicaciones para

proyectos futuros que las obras acabadas. En la labor de continua revisión y reformulación, el poeta andaluz dejó a la posteridad una multitud de huellas que se refieren a proyectos de libros futuros, índices de obras que nunca vieron la luz, ideas para publicaciones, etc. Todo este material de organización se presenta como un intento de agrupar partes de obra según varios criterios, aunque de manera confusa y muchas veces contradictoria. Además, a juzgar por la cantidad de informaciones y por el esmero con el que se dibujan las dinámicas editoriales no realizadas, se podría suponer que el escritor, consciente de la imposibilidad de limitar su arte dentro de una forma fija, haya dejado huellas de su laberinto creativo para comunicar no una obra acabada sino un inacabable intento de perfección – en términos spinozianos, su *conatus*. Juan Ramón quiso mostrar el *puzzle* de su escritura para transmitir su concepción de la Obra Total y su certeza de que la perfección sólo se puede alcanzar en el proceso creativo.⁶

De hecho, cabe decir que la complejidad creativa del moguerense no puede ser reducida a un mero obscurantismo estilístico ni tampoco a motivos de incapacidad para tomar decisiones; lo que impide el logro de una completa satisfacción artística es la voluntad obsesiva de ser perfecto, en otras palabras, es el respecto extremo del arte y de su potencial expresivo.

Por supuesto, esta explicación de como Juan Ramón Jiménez concebía su escritura no supone un arte incompleto o inexacto sino más bien todo lo contrario; sólo hay que poner de relieve la necesidad de considerar las publicaciones del moguerense como resultantes de momentos precisos de su evolución y nunca como creaciones definitivas e inalterables. Este concepto es fundamental para todos los que quieran editar a Juan Ramón sin cometer

⁶ *Ibidem*.

ingenuidades o errores de juicio. Sin embargo, cabe decir que a pesar de la competencia y la buena voluntad de los editores, esta concepción de la obra como un conjunto dinámico y en constante transformación sigue siendo casi imposible de realizar editorialmente, por lo menos según los métodos tradicionales.

Un claro ejemplo de la obsesión correctora y organizativa de Juan Ramón se encuentra en sus archivos, donde es posible darse cuenta de todas las contradicciones que caracterizan sus planes editoriales. De hecho, es suficiente manejar algunos de sus documentos para observar una situación de total incertidumbre frente a los proyectos de obras futuras: los índices de los libros proyectados se cruzan y solapan de manera inextricable, un texto puede ser destinado a más de un libro y puede tener más que un título, etc. Y lo mismo pasa con los títulos de los volúmenes.

Esta falta de homogeneidad - aunque aparentemente contradictoria - es coherente con una concepción de la literatura que considere la idea calviniana de *multiplicidad* como un aspecto fundamental.⁷ Este planteamiento no sólo se refiere a la muchedumbre de versiones del mismo poema sino también a las distintas organizaciones a las que dicho poema tiene que pertenecer, es decir, una concepción de multiplicidad en todos los niveles, en la formación de los mismos textos y también en la manera de agruparlos.⁸

Esta concepción múltiple del arte es debida a la visión del mundo como un conjunto heterogéneo en el que cada elemento influye sobre los demás y a su vez experimenta la influencia del exterior. Por ende, el intento de representar la realidad de dicha condición sin quitar su complejidad supone no sólo la elección de

⁷ ITALO CALVINO, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2000, pág. 111.

⁸ Cfr. TERESA GÓMEZ TRUEBA, *op .cit.*

criterios formales que eleven la multiplicidad y un tipo de ambigüedad dinámica como principios fundamentales, sino también la conciencia de la imposibilidad de delimitar – es decir, acabar - un proyecto tan ambicioso. Un planteamiento teórico de este género se centra al mismo tiempo en el potencial semántico de las palabras y en la posibilidad de organizar y combinar continuamente el material artístico y las estructuras que lo constituyen.

La obra concebida a la manera de Juan Ramón Jiménez, debido a la ansiedad de contener todo lo posible de la realidad en todos sus aspectos, no consigue alcanzar una forma definitiva y permanece inconclusa. El poeta moguerense no supo – o no quiso – alejarse del potencial ilimitado y multiforme de la literatura - para poder crear algo nuevo y definido - porque esto implicaría el aceptar normas y límites, es decir, un redimensionamiento de los horizontes creativos. Además, es interesante notar como el artista no consiguió separar la realidad palpable del mundo real de la realidad verbal de la ficción literaria. Probablemente sea otro indicio que indica, en la perspectiva de Juan Ramón, una concepción del arte como algo sagrado y indivisible de la vida.

La idea de literatura de Juan Ramón, además, suponía la participación de un lector cuidadoso y activo, capaz de ver más allá del mero texto escrito para poder interpretar incluso los mensajes extratextuales. El lector tiene un papel de gran importancia porque de su elasticidad y sensibilidad depende la correcta evaluación de la obra y su completa apreciación. La literatura, desde esta perspectiva, sólo tiene que proporcionar impulsos, una base de desarrollar autónomamente para la interpretación más íntima y adecuada posible. El escritor ofrece el conjunto de materiales que constituyen el mensaje total; al lector activo se le pide que combine los fragmentos de dicho material - de acuerdo con su conocimiento del autor en cuestión y con su propia sensibilidad artística – así como para

acercarse al sentido del texto más preciso y actualizado posible. En otras palabras, el escritor comienza la obra y la deja abierta para que sea cerrada por los lectores. Este tipo de *literatura combinatoria* refleja la concepción del moguereño - que ya se ha mencionado - de una obra capaz de representar el dinamismo de la realidad universal, a través de un sinfín de posibilidades.⁹ Según el poeta moguereño, la literatura sólo representa un medio pero nunca el fin en la consecución de cualquier experiencia emotiva o intelectual; es decir, la obra de cada escritor tiene que integrarse con la subjetividad finalizadora del lector.

A estas alturas del trabajo, ya estará claro que el concepto de la obra de Juan Ramón Jiménez es prácticamente utópico y que una evolución artística como esta sólo puede terminar con la muerte de quien la desarrolla. Pero, a pesar de la originalidad de dicha visión del arte, como ya se ha visto en la historia de la literatura universal hay varios ejemplos equiparables al caso juanramoniano.

Entre los casos más próximos al autor de *Platero y Yo* es natural que se cite el concepto de *Work in Progress* del escritor irlandés James Joyce, una visión de la literatura muy parecida a la *Obra en Marcha* del poeta andaluz. De hecho, las dos concepciones tienen muchas afinidades y se basan en la misma idea de un arte en inacabable metamorfosis, de un todo dinámico que nunca se puede terminar ni tampoco representar de una forma fija. El autor de *Ulysses*, como el "andaluz universal", no cree en la posibilidad de representar la realidad por una forma literaria fija y estática; él "no cuenta una realidad que conoce, crea la realidad en el texto".¹⁰ Igual que Juan Ramón, el irlandés considera el texto como único significante de una multitud de significados, a través de un

⁹ Cfr. TERESA GÓMEZ TRUEBA, *op .cit.*

¹⁰ ISABEL CRIADO MIGUEL, *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1986, pág. 27.

planteamiento teórico que – además de totalidad y dinamicidad – pone de relieve la necesidad de la multiplicidad en el arte.

Para destacar la importancia y las repercusiones que un planteamiento teórico como éste puede provocar sobre el proceso de creación literaria, puede ser útil intentar establecer un paralelismo entre el moguereño y el célebre escritor del siglo XX Miguel de Unamuno.

1.2 Comparación con la concepción Unamuniana

Lo primero que llama la atención es la extrema complejidad con la que ambos artistas se relacionan con sus respectivas obras, es decir, la concepción de la literatura como algo sagrado y digno de la más noble consideración. La obra literaria es algo sustancial dentro de la existencia del autor que la produce y no debe ser entendida ni como la puesta en práctica de una simple idea accesoria ni tampoco como una estéril búsqueda de resultados estéticos. Como consecuencia, es muy evidente el gran esmero con el que los dos intentan conceptualizar sus respectivas elaboraciones artísticas, buscando las decisiones estilísticas que mejor se adapten a las respectivas realidades e intenciones.

Como ya se ha visto, el proceso creativo de Juan Ramón Jiménez es un movimiento de constante aproximación hacia una realidad en continua metamorfosis y por ende está destinado a acabar sólo con la muerte del poeta. El concepto básico de este enfoque es la necesidad – aunque utópica – de un arte que actúe como espejo de la realidad universal y que sepa cambiar continuamente en relación con los cambios que se producen día tras día. Por consiguiente, el arte literario es sí algo sagrado pero esto no implica que su forma sea fija e inalterable; un texto publicado como

un poema se puede convertir, con el tiempo, en un texto de prosa y viceversa. Además, es como si la sacralidad del arte no se concretizara nunca completamente – en el sentido de limitar su potencial expresivo dentro de una forma - sino sólo de manera parcial, con la dispersividad y la ambigüedad de un enfoque que pone en el mismo nivel la obra ya publicada y los papeles con las anotaciones en estadio embrionario. Lo que impulsa al poeta a esta constante búsqueda de soluciones formales es la necesidad obsesiva de alcanzar la perfección, en el sentido de perfecta correspondencia entre la realidad y la obra. La literatura tiene que ser tan viva como la realidad que representa, es decir, tiene que tener las mismas características y la misma susceptibilidad a los cambios. De otra manera, la práctica literaria se reduce a un ingenuo intento de immortalizar la parcialidad – temporal, emotiva, artística, etc. - de un momento preciso para elevarla a símbolo universal de la realidad. El planteamiento juanramoniano es consciente de que el universo no puede ser reproducible por su carácter infinito e indefinido; pero no se rinde, sigue buscando una utópica opción estilística que resulte la más coherente posible identificando en esta búsqueda el sentido último de la actividad artística. En resumidas cuentas, la concepción de la obra del poeta de Moguer es un deseo irrealizable de autenticidad.

El caso de Miguel de Unamuno es otro ejemplo de una visión del arte muy compleja y rica en particularidades. En comparación con Juan Ramón Jiménez, en el enfoque unamuniano es posible destacar varias afinidades y varios rasgos que difieren las dos maneras de concebir la obra literaria. Término de comparación, por lo que se refiere al escritor bilbaíno, será únicamente su producción novelesca, dentro de la cual coexisten dos “maneras de novelar” ¹¹, es decir, la

¹¹ ISABEL CRIADO MIGUEL, *Ibíd.*, pág. 23.

novela *ovípara* y la novela *vivípara*. El oviparismo se refiere a la primera fase de la producción novelesca del rector de Salamanca, en cuyo estilo era evidente la influencia del realismo decimonónico. Esta manera, imitativa de la realidad, implica una metodología "canónica" en la creación y en el desarrollo de la obra y su objetivo es "producir ilusión de realidad" ¹². *Ovíparo* es un texto que "está basado en la previa planificación y articulación minuciosa de una trama" ¹³, donde el autor empieza a concebir la obra a nivel mental y organiza un esquema para tener una idea de como será la estructura total, cuantas secciones tendrá que comprender la obra y, sobre todo, cual será el tema principal de desarrollar, en otras palabras el sentido de la novela. La esencia de la obra, entonces, está clara desde el principio y las variaciones que pueden ocurrir durante la redacción del texto sólo tienen carácter accidental, y no se alejan conceptualmente de la idea originaria. La adopción de este método supone el mayor esfuerzo en la fase de premeditación previa a la escritura, mientras que la redacción del texto se reduce a mero mecanismo finalizador de un proyecto que - aunque virtualmente - ya está terminado.

Ahora bien, es evidente que un método como éste, en términos de potencial expresivo, involucra ventajas y desventajas, según la intención y los objetivos estéticos del autor.

Las ventajas principales son el logro de un resultado final ordenado y supuestamente armonioso y de una estructura homogénea y coherente, es decir, la ausencia de discordancias estilísticas de forma y de contenido. Desde luego, dichas ventajas son la consecuencia natural de un método que, como se acaba de explicar, se basa en la voluntad de reproducir una realidad que - por ser limitada en el espacio y en el tiempo - está muy clara al autor desde el principio hasta el final del proceso creativo. Unamuno utilizó

¹² *Ibidem*.

¹³ MIGUEL DE UNAMUNO, *Op. Cit.*, pág. 45.

este planteamiento realista en novelas como *Paz en la Guerra*, *Abel Sánchez*, o *La Tía Tula*, para satisfacer un intento de objetividad; por eso el filósofo vasco – de acuerdo con los preceptos realistas del siglo XIX – busca pasar inadvertido, evitando dejar en el texto cualquier traza de subjetivismo.

Con respecto a las principales desventajas de dicho método hay que reportar el desajuste entre la realidad del mundo y la realidad representada en la novela, cuya organización no consigue lograr una sensación de dinamismo auténticamente real. Además, la novela ovípara implica la “existencia de un punto interpretativo privilegiado, a partir del cual cerrar la realidad”¹⁴. En otras palabras, el espacio de la novela es cerrado e impenetrable y sólo admite un número limitado de soluciones, que son las adoptadas por el autor. Es como si en lo narrado faltara una dimensión propia de la realidad, que en este caso se refiere al dinamismo y a la multiplicidad de interpretaciones posibles. En resumidas cuentas, la manera ovípara de novelar permite representar una realidad que, si por un lado es ordenada y coherente, por otro lado tiene un rasgo de parcialidad que no puede pertenecer a la totalidad real.

De ahí que Miguel de Unamuno adoptara, junto con el enfoque que se acaba de describir, otra tipología de narración: la llamada novela vivípara. De esta manera de novelar - que a diferencia de la otra “rompe todo fingimiento de realidad y se manifiesta como pura ficción”¹⁵ - se puede encontrar un primer ejemplo en *Amor y Pedagogía*, novela del 1902 y el grado cualitativamente más alto en la famosa novela de 1914 *Niebla*. El concepto básico de este método se puede identificar en la espontaneidad de creación, es decir, en la ausencia de una organización estricta que decida previamente los límites de la narración. La objetividad desaparece para dar lugar a

¹⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, *Op. Cit.*, pág. 44.

¹⁵ ISABEL CRIADO MIGUEL, *Op. Cit.*, pág., 23.

una perspectiva expresionista y subjetiva que hace que la obra no se desarrolle hacia una dirección única sino en una caótica multitud de orientaciones. Desde luego, dicha confusión constitutiva – que implica también frecuentes dificultades de comprensión – no es un defecto formal sino la concretización del fin estético que este método intenta alcanzar: el reproducir a través del arte la impenetrabilidad y la caótica falta de sentido de la realidad. Para Unamuno, la novela de este tipo es un organismo que crece y se desarrolla por sí misma, sin necesitar la imposición ni de límites ni tampoco de un punto de llegada. Mientras la novela ovípara delimita – en el sentido de controlar - artísticamente un espacio y un tiempo, la vivípara deja que el material artístico sea libre de comunicar cualquier mensaje, según la perspectiva y la sensibilidad del lector. El autor sólo traduce en palabras la sucesión de ideas que ocurre de manera espontánea a lo largo de la escritura del texto, sin fijarse en la construcción de la obra y en su adecuación a una realidad coherente. El proceso creativo del escritor bilbaíno conduce a una deconstrucción de la realidad novelesca que pone de relieve las dinámicas internas al orden establecido. Por supuesto, quitar la máscara al mundo ficcional es un recurso para sugerir la ausencia de sentido incluso en el mundo real. En esta fusión pirandelliana entre ficción y realidad, el escritor-creador parece estar influenciado por sus mismos personajes, porque, dentro de dicha falta de delimitación entre los mundos, las perspectivas del autor y las de los personajes se solapan y se presentan al mismo nivel de importancia. Por consiguiente, en esta totalidad múltiple y dinámica, todos los elementos se desarrollan y se influyen mutuamente, y se representa una realidad que no funciona de acuerdo a leyes lógicas sino aleatorias y a veces irracionales.

Desde luego, el enfoque que se acaba de describir incluye también unos rasgos de rebelión contra el orden literario establecido y contra las pautas del realismo novelesco decimonónico. Pero,

además de la actitud rebelde, cabe decir que Unamuno individuó en este método el recurso más eficaz para expresar algunos rasgos de la realidad que no podían ser representados por las elecciones formales anteriormente adoptadas. Es decir, la idea de un mundo dinámico, múltiple, donde se cruzan muchedumbres de perspectivas distintas y en constante transformación no puede ser traducida literariamente sino con un recurso tan complejo e indefinido.

La importancia de un arte objetivo, que había dominado las últimas décadas, deja espacio para una forma de expresión que tiene en cuenta lo irrepresentable de la realidad y que "tiene mucho de común con la recuperación expresionista de la subjetividad para el arte"¹⁶

Por lo tanto, es posible vislumbrar unas afinidades entre dicho planteamiento unamuniano y la visión de la obra de Juan Ramón Jiménez, porque las dos suponen una admisión de irrepresentabilidad objetiva de la realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que las dos perspectivas desarrollen los mismos recursos estilísticos y encajen perfectamente sino sólo que comparten el mismo punto de partida, es decir, la conciencia de un mundo real que no se puede ni traducir ni tampoco fijar en una obra literaria.

Entre los pensamientos de Unamuno y Jiménez, la diferencia que más destaca es el distinto enfoque con el que los dos autores se enfrentan a la falta de correspondencia entre vida y literatura: el bilbaíno reacciona con el abandono de la técnica literaria tradicional para individuar en la farsa y en la ambigüedad – formal y sustancial – la esencia del mundo y por ende de la literatura que intenta representarlo. Dicha manera de novelar – que se presenta como un conjunto heterogéneo de conceptos y perspectivas – consigue representar la superposición de niveles propia de la realidad e incluso

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 27.

sus rasgos más incoherentes e irracionales. El mundo real, según esta concepción, no funciona de acuerdo a una lógica detectable racionalmente sino es el resultado de la sucesión absurda y arbitraria de los acontecimientos; por esto, a la hora de representarlo, hay que utilizar un estilo que subraye una condición esencialmente grotesca. Además, cabe decir que este enfoque vivíparo-farsesco unamuniano se fija principalmente en la incomunicabilidad del mundo, es decir, en el abismo que separa la sustancia de la apariencia de las cosas. De ahí que sea muy frecuente, en la obra del filósofo vasco, la utilización de términos teatrales – como *máscara*, *farsa*, etc. – y un interés constante en la llamada retórica *dentro-fuera*, donde se pone de relieve la absoluta incomunicabilidad entre el interior y el exterior de los individuos y, por consiguiente, el dolor de vivir superficialmente en un mundo de falsas apariencias.

Se podría definir el planteamiento unamuniano como una falta de confianza en la posibilidad de comprender - y entonces reproducir - la totalidad de los elementos que constituyen y conforman la realidad. En otras palabras, el esfuerzo literario del bilbaíno no pretende aclarar la realidad sino reproducir su confusión inextricable.

La concepción de la obra del poeta de Moguer, como ya se ha dicho, parte de los mismos presupuestos de Unamuno; sin embargo, en los dos escritores hay una diferencia considerable en la manera de enfrentar la elusividad de la realidad. El autor de *Niebla* no se preocupa de identificar una opción formal que sea la más adecuada posible, para acercarse a la realidad mediante la aclaración de la misma, sino elige un recurso estilístico que, en vez de buscar mayor claridad aumenta deliberadamente el grado de confusión. El objetivo final es la transmisión, en la obra de ficción, del sentido farsesco y caótico de la vida, con todas las contradicciones y la multitud de interpretaciones que coexisten dentro de ella. Y este efecto farsesco,

prerrogativa del arte unamuniano, supone la utilización de recursos estilísticos hiperbólicos e incluso ambiguos.

Juan Ramón Jiménez, en cambio, trata de conseguir la perfección formal mediante la actualización constante de su obra. El poeta andaluz intenta, a través de su arte metamórfico, de llegar cada vez lo más cerca posible a su ideal de perfección, que a su vez se modifica continuamente. Como se ha explicado anteriormente, su concepción de la obra implica la conciencia de una perfección inalcanzable, porque cualquier forma adoptada supondría la exclusión de muchas otras formas y posibilidades, es decir, no se puede representar una realidad ilimitada por una forma limitada. Sin embargo, a pesar de este obstáculo insalvable, el moguereno nunca deja de luchar para el logro de un resultado artístico mejor y más semejante a la realidad, aunque lo hace – más o menos conscientemente – con la misma intención escapista de confundir. Pero, si Unamuno evita el obstáculo de la imposibilidad de fijar la realidad utilizando la perspectiva farsesca y tragicómica, Juan Ramón opta por un planteamiento que, aunque inconstante, nunca se aleja excesivamente de un enfoque relativamente tradicional. En otras palabras, ambos escritores tienen en mente las infinitas posibilidades expresivas y el carácter múltiple y dinámico del arte. Para el bilbaíno esto implica la reducción de la importancia de la perspectiva del autor dentro de la obra literaria – por ejemplo en una novela como *Niebla*, donde el personaje se rebela contra su creador; el poeta de Moguer, de otra manera, prefiere mantener una única perspectiva dentro de la forma escogida – poesía, prosa, etc. - sin perder el control de la misma. A diferencia de Unamuno, la multiplicidad y la dinamicidad total de la realidad no se convierten, literariamente, en un estilo farsesco y heterogéneo; Juan Ramón mantiene, por cada obra que publica, una impresión de orden y coherencia, y deja abierto el texto a cualquier tipo de variación posterior que dependa exclusivamente

del cambio de su voluntad, es decir, de su perspectiva. Por lo tanto, la multiplicidad de Juan Ramón se pone de manifiesto si se considera la obra en su conjunto, porque la misma idea inicial puede evolucionar y fijarse en distintas formas pero sólo separadamente, sin superponerse. Según la concepción del autor de *Platero y Yo*, lo que se da a conocer no es sino una obra parcial, porque cada publicación, aunque en grados diferentes, sólo puede representar un estado provisional de la obra, sin pretender lograr una forma exhaustiva y satisfactoria. El material artístico unamuniano es el resultado de distintos niveles de realidad que se solapan sin que haya necesariamente coincidencia entre ellos, y esta complejidad se transmite íntegramente en la página. El proceso creativo de Juan Ramón se compone tal vez de los mismos elementos pero implica su separación a la hora de concretizar el texto literario. La superposición de intenciones y de estilos se encuentra en Juan Ramón Jiménez sólo en los papeles de sus archivos, donde cada idea se propaga hacia distintas soluciones formales, poniendo en marcha una "maquinaria poética que ansía la representación del universo" ¹⁷.

Según lo que se acaba de exponer, lo que une a los dos escritores es la dificultad de tomar una decisión coherente acerca de la manera más adecuada para representar artísticamente la realidad y, como consecuencia, la toma de conciencia de la imposibilidad de reproducirla auténtica y ordenadamente. Ambas concepciones de la obra se basan

en la creencia de que el único orden que puede imponer el hombre a la situación en que se encuentra es, precisamente, la organización estructural desordenada que permita una toma de conciencia de esa situación. ¹⁸

¹⁷ Cfr. TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Op. Cit.*

¹⁸ MIGUEL DE UNAMUNO, *Op. Cit.*, pág. 50.

En resumidas cuentas, la diferencia que más destaca entre los dos planteamientos se encuentra en la distinta manera de gestionar el desorden propio de la realidad, a la hora de concebir un texto literario. Unamuno adopta una actitud que considera la realidad misma como ficción, y por consiguiente utiliza un estilo farsesco y deliberadamente artificial; Jiménez, de otra manera, no consigue renunciar a un texto que resulte coherentemente construido y homogéneo aunque su visión del mundo – y por ende de la totalidad de su obra – sea tan fragmentada como la del escritor bilbaíno.

2. Estudio y edición de la obra de Juan Ramón Jiménez

Para conocer y comprender cualquier escritor de cualquier época se requiere un conocimiento pormenorizado no sólo del conjunto de los textos publicados sino también de las cuestiones relacionadas con la vida y con el pensamiento del autor en cuestión. La subjetividad de quien escribe a menudo se refleja en la página, de ahí que sea casi imprescindible ser conscientes de la realidad que rodea al artista, de los acontecimientos más importantes de su vida y de las repercusiones en su pensamiento, de la actitud general frente a la existencia, etc. Cuanto más se sabe sobre todos estos aspectos, más fácil será entender las referencias y los símbolos en los textos y, por ende, decodificar los mensajes y las intenciones del autor.

Por supuesto, esto no quiere decir que la literatura sea una mera elaboración artística de la biografía de quien escribe; pero, a la hora de estudiar y entender la obra de un autor siempre es conveniente tener una buena familiaridad con las realidades que afectan al proceso creativo no sólo a nivel estilístico sino también emocional y psicológico.¹⁹

En relación con dicha zona de estudio extratextual, también hay que considerar otro elemento fundamental para poder examinar el pensamiento y la actitud frente a la escritura, o sea, los hábitos de trabajo utilizados por el artista. Para este propósito, el objeto de estudio principal se encuentra sin lugar a dudas en los archivos del escritor, es decir, entre los miles de papeles que muestran las diversas etapas del proceso de creación.

Estos documentos, de hecho, son huellas que dan testimonio de como se desarrolla habitualmente la escritura de un autor, desde el

¹⁹ Cfr. ERNESTO FERIA JALDÓN, *Juan Ramón Jiménez. Psicocrítica*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2006.

esbozo de la idea originaria hasta su transformación en un texto literario. Además, a través de un análisis profundo de dichos papeles, es posible dibujar un perfil psicológico del autor o, por lo menos, individualizar los rasgos de carácter y de pensamiento que más influyen sobre la creación literaria. Por ejemplo, una cantidad usualmente considerable de variaciones en un mismo texto puede ser interpretada como una riqueza creativa que se desarrolla hacia una multitud de direcciones o, simplemente, como el hábito de mantener abiertas diversas soluciones formales; la frecuencia de las tachaduras entre las páginas puede poner de relieve una fase del proceso creativo confusa, indecisa o, según la perspectiva que se adopte, como un síntoma del perfeccionismo del autor.

Por lo tanto, es fácil sacar la obvia conclusión que el estudio de la obra de un escritor es una tarea que requiere mucha competencia en todos los niveles, y un cuidadoso análisis casi interdisciplinario. En particular, hay que tener mucho cuidado a la hora de editar textos que pertenecen a materiales inéditos, porque en aquellos casos no se puede contar con la completa autorización del autor. Y con mayor razón si el autor en cuestión representa un caso tan problemático y de absoluta complejidad como él de Juan Ramón Jiménez.

Los archivos del poeta andaluz incluyen una gran cantidad de material inédito, una riqueza inconmensurable no sólo para los investigadores sino también para todos aquellos lectores comunes que quieran profundizar en el conocimiento del arte del moguerense. El archivo de un escritor, generalmente, pone de manifiesto mucha información pero, según los casos, dicha información puede ser fácilmente deducible o, de otra manera, casi incomprendible.

Debido a la particular concepción de la obra descrita anteriormente, el legado de Juan Ramón Jiménez representa un ejemplo de extrema complejidad que pone en crisis incluso a los

estudiosos más expertos y acostumbrados a las cuestiones editoriales. Para acercarse a la edición de los inéditos juanramonianos, de hecho, hay que intentar solucionar diferentes tipos de problemas, ambos logísticos y metodológicos.

2.1 Los archivos del poeta

Además de la mencionada complejidad en la concepción del arte, cuando se trata de dedicarse a los textos de Juan Ramón Jiménez una dificultad adicional está representada por la falta de homogeneidad en los archivos donde se guardan sus papeles, los cuales están ubicados en varios lugares y a veces no disponen de una catalogación completa. De hecho, a pesar del prestigio del poeta andaluz, después de más de medio siglo tras su muerte, todavía no se conoce por completo todo el material archivado. Hay que decir que una de las razones de esta falta de precisión es también la inmensa cantidad de material inédito, que excede con mucho el material publicado.

El orden de catalogación que se puede observar en el archivo madrileño, por ejemplo, no tiene que ver con la voluntad del poeta. El trabajo de catalogación fue llevado a cabo principalmente por María Teresa de la Peña y Natividad Moreno, obediendo a una Orden Ministerial de 1958 que disponía el traslado de la biblioteca y de los manuscritos del poeta de Moguer a la Biblioteca Nacional para ser ordenados, quedando después - a partir de otra Orden Ministerial de 1959 - en los depósitos del Archivo Histórico Nacional.²⁰

Los principales archivos juanramonianos son dos: el *AHN* de Madrid y la *Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez* en la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico. Lo que se conserva en el archivo

²⁰ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Juan Ramón y el Archivo Histórico Nacional: Monumento de Amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pág. 14.

madrileño es anterior a la guerra y consta de 20000 originales; las carpetas están catalogadas con doble numeración - en la misma carpeta y en cada hoja - así que pueden resultar fácil de manejar, aunque no describen siempre el contenido real de los originales.²¹

En el archivo puertorriqueño hay más de 50000 originales de distinta naturaleza: textos en varios estados editoriales, libros, revistas, recortes, el diario y el epistolario de Zenobia, etc.²²

Además, hay otros sitios de menor entidad que contribuyen a la fragmentación de los archivos juanramonianos, entre los cuales hay que recordar la *Casa Museo Juan Ramón Jiménez* de Moguer, cuyo fondo es en mayor parte anterior a 1936; el *Archivo de la Familia Hernández Pinzón*, y la *Donación de Juan Ramón Jiménez a la Biblioteca del Congreso* en Washington y otros archivos privados.²³

La fragmentación que se acaba de mencionar es debida a los acontecimientos que llevaron al poeta a viajar mucho y a cambiar de domicilio varias veces y por distintas razones. Sin lugar a dudas, lo que más influyó sobre la biografía del moguerense fue el exilio en Puerto Rico, cuya principal consecuencia, en términos de material de archivo, fue la tajante división entre lo escrito antes y después de la fecha de 1936.

Sin embargo, la complejidad de los archivos juanramonianos no sólo se limita a problemas de localización sino también se encuentra en la heterogeneidad de los materiales y en su dificultad de interpretación. Los miles de documentos, de hecho, "constituyen un auténtico laberinto, en el que sólo a un estudioso irresponsable le puede parecer fácil moverse".²⁴ Lo que el autor del *Diario de un poeta recién casado* dejó por escrito en sus papeles muchas veces es

²¹ CARLOS LEÓN LIQUETE, *Los puntos sobre las jotás. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Universidad, 2010, pág. 46.

²² *Ibíd.*, pág. 65.

²³ *Ibíd.*, pág. 62.

²⁴ JAVIER BLASCO y FRANCISCO SILVERA, "Juan Ramón Jiménez: el hilo del laberinto", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 685-686, pp. 7-44, 2007, pág. 13.

contradictorio o, por lo menos, de difícil interpretación. Esto es debido básicamente a la costumbre obsesiva de tomar notas para libros futuros, bajo la forma de meras ideas esbozadas o de proyectos editoriales que - además de no haber visto nunca la luz - vienen en diferentes formas y con diferentes contenidos. Es decir, la presencia de muchas variaciones para un mismo texto, sin una evidente jerarquía entre ellas, hace que sea imposible, a veces, sacar a la luz de manera coherente el resultado de un proceso creativo claro y uniforme, desde la idea originaria hasta su finalización. En estos casos, lo único que se puede hacer es simplemente describir el estado inextricable del conjunto de documentos, teniendo en cuenta cada elemento y evitando el riesgo de hacer una elección que ni siquiera el propio autor ha conseguido hacer.

Si atendemos a los poemas, lo que nos ofrecen los archivos de Juan Ramón (en un porcentaje muy relevante de casos) son borradores, bocetos inacabados, pendientes de múltiples decisiones que el autor no tomó y que colocan al editor ante irresolubles aporías²⁵

Afortunadamente, dentro del laberinto de los archivos del poeta hay unos elementos que son de ayuda por lo menos para identificar el estado redaccional de un determinado documento.

Al observar muchos de los papeles del archivo, de hecho, es posible aislar unos métodos de corrección de los borradores que el poeta de Moguer utilizaba de forma bastante estable y que ayudan a identificar el nivel de elaboración de un texto según la concepción del autor; es decir, de las anotaciones y correcciones dejadas por Juan Ramón en un determinado documento se puede tener una idea de

²⁵JAVIER BLASCO, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011, pág. 20.

como dicho documento era considerado en aquel momento, si estaba en una fase embrionaria o avanzada del proceso creativo, etc.

Entre los hábitos más típicos de Juan Ramón Jiménez hay que tener en cuenta el hecho de que nunca rompía o tiraba un papel y, que solía guardar todas las versiones de un mismo poema y todos los relativos borradores, dejando así unas huellas muy fiables – gracias a la presencia, en dichos papeles, de dudas, correcciones, reescrituras, etc. - a la hora de estudiar el proceso creativo. Por consiguiente, el editor de cualquiera de los proyectos inéditos del moguerense tiene la posibilidad de comparar el texto – pseudo-definitivo - fijado para la imprenta con varios tipos de materiales que a él se refieren– borradores, notas, guiones, etc. – y de sacar conclusiones sobre las vacilaciones y los problemas principales que a lo largo de la creación se pueden observar con mayor claridad.²⁶ En otras palabras, los archivos juanramonianos proporcionan materiales muy interesantes y pertenecientes a estadios redaccionales muy distintos.

Un ejemplo de como Juan Ramón Jiménez trabajaba es evidente en el uso de lápices de colores, que actúa como un código dentro del dinamismo de la creación literaria y de la constante corrección. Por lo general, el color rojo marca las decisiones finales – aunque hay que recordar que el sentido de dicho término para Juan Ramón es relativo – o las versiones de un determinado texto autorizadas y decididas. Luego, las decisiones probables normalmente están marcadas en azul y las más abiertas en verde. Sin embargo, hay que señalar que incluso las correcciones marcadas en rojo pueden perder su estado de versión autorizada, a través de decisiones posteriores que pongan de nuevo en tela de juicio la totalidad de las opciones consideradas. Por eso, de los archivos no se puede sacar una idea fija y cierta sobre los criterios que rigen el

²⁶ *Ibíd.*, pág. 9-10.

proceso creativo, sino sólo una indicación parcial y de escasa regularidad.

De una manera análoga hay otro código que se refiere a los distintos tipos de tachado: el tachado al dictado, el tachado vertical o en aspa y el tachado horizontal. El primer tipo se presenta como un tachado acentual, sílaba a sílaba o palabra por palabra; el segundo normalmente se encuentra en borradores ya copiados; el tercero es el único verdadero tachado, en la acepción más común del término.²⁷

Ahora bien, para poder orientarse en el laberíntico archivo del poeta de Moguer es imprescindible conocer de manera pormenorizada todos los tipos de materiales que constituyen físicamente los archivos.

Por cada uno de los poemas es posible encontrarse con distintos testimonios: manuscrito autógrafo, autógrafo con correcciones autógrafas, copia mecanografiada apógrafa, apógrafo mecanografiado (muy frecuentemente con anotaciones o correcciones autógrafas), original para la imprenta, galeradas, copia impresa (con posibles anotaciones o correcciones autógrafas).

El proceso creativo por un poema de Juan Ramón Jiménez suele empezar con un primer borrador autógrafo escrito a lápiz o tinta. Este primer documento genera el apógrafo mecanografiado por la mujer del poeta, Zenobia, casi siempre bajo la supervisión del mismo Juan Ramón²⁸; luego se escribe el original preparado para la imprenta, un mecanografiado normalmente limpio de correcciones, con anotaciones manuscritas en los márgenes e indicaciones sobre la destinación del poema en cuestión; la etapa sucesiva es el original de imprenta y la última es la prueba de impresión, nuevamente corregida no sólo por el autor sino también por correctores ajenos.²⁹

²⁷CARLOS LEÓN LIQUETE, *Los puntos sobre las jotás. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Universidad, 2010, pág. 202.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 208.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 210-211.

Además de estas etapas del procedimiento de creación, hay un aspecto de la revisión de los papeles que se podría definir típicamente juanramoniano: el proceso denominado de "reviviscencia" de los poemas. Esta práctica se basa en la recuperación de poemas acabados – hay que insistir, en el sentido juanramoniano del término – para actualizarlos y enriquecerlos a través de la inserción de varias novedades, tanto de forma como de contenido. La particularidad se halla en el hecho de que muchas veces el poema revivido no puede ser considerado como una mera variante del texto originario, sino como una nueva creación en todos los aspectos. De hecho, habría que considerar la reviviscencia en cuestión como un proceso generador de nuevos textos, más que como una evolución de textos ya existentes. Un poema dado revive de otra manera respecto a la anterior, tanto a nivel textual como de interpretación y consecuentemente genera la misma variedad de testimonios que se acaba de describir (manuscrito autógrafo, apógrafo mecanografiado, etc.).³⁰

En resumidas cuentas, el proceso de creación se puede dividir en tres momentos principales: al principio el poeta escribe a mano - de manera bastante segura y sin muchas correcciones - la primera versión original; esta, sucesivamente, se convierte en un papel mecanografiado, en el cual el autor hace las anotaciones y las correcciones necesarias para un ulterior mejoramiento; al final el texto corregido y enriquecido se vuelve a mecanografiar.

La última etapa del proceso que se acaba de describir corresponde a la versión que el editor debe utilizar como texto base, aunque sea importante reproducir también el énfasis y la espontaneidad de la primera versión.³¹

³⁰ JAVIER BLASCO, *Op. Cit.*, pág. 15.

³¹ JAVIER BLASCO y TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Obra Poética*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pág. 62.

Como ya se ha mencionado, la complejidad de la concepción de la obra juanramoniana implica muchas veces la imposibilidad – en términos de creación de obras literarias acabadas – de concretizar todo lo proyectado. Los archivos del poeta dan testimonio de como la manera de proyectar del poeta no sea cierta y lineal sino múltiple y desarrollada hacia muchas y distintas direcciones. Consecuentemente, al editor se presentan muchos problemas a la hora de intentar recoger los materiales de manera coherente.

Por ejemplo, hay muchos textos que, a pesar de estar recogidos por el poeta bajo un título dado, reciben cambios posteriores y así pueden aparecer en distintas colecciones, sin que sea clara la destinación más correcta y autorizada.³² Los proyectos de libros se solapan y se superponen y un texto puede ser movido de su título originario a otro diferente, según las necesidades artísticas del momento. Cabe recordar que si un texto pasa a formar parte de un título diferente no quiere decir que dicho título sea la destinación definitiva, sino sólo la más adecuada en aquel preciso momento.³³

De otra manera, hay títulos que aunque están documentados en la bibliografía juanramoniana y organizados de manera más limpia y coherente en los archivos, nunca vieron la luz como libros en vida del autor.³⁴

Lo que se manifiesta con mayor evidencia a través de un análisis de los materiales de los archivos es la distinción en varios momentos del proceso creativo de Juan Ramón. Hay distintas fases que constituyen las etapas por las que un *ante-texto* suele pasar para llegar a ser un *texto* y pueden resumirse – según el estado en el que se encuentren – en una fase pre-redaccional, una fase redaccional, una fase pre-editorial y al final una fase editorial.³⁵

³²JAVIER BLASCO y FRANCISCO SILVERA, *Op. Cit.*, pág. 22.

³³ *Ibíd.*, pág. 28.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 24.

³⁵JAVIER BLASCO, *Op.Cit.*, pág. 68.

La fase pre-redaccional se refiere a un momento previo a la escritura propiamente dicha, es decir, tiene que ver con la organización mental de las ideas que más tarde serán traducidas en creación literaria. A esta fase pertenecen todos aquellos documentos en los que se vislumbra la intención de elaborar un concepto dado, un ideal artístico, etc., es decir, los testimonios de la presencia - a nivel psicológico - de un interés, de una intención.

Esta primera fase es muy interesante porque permite entender algunos rasgos psicológicos del autor - como obsesiones, preocupaciones, estados de ánimo, etc. - desde los cuales se desarrollará un poema dado. Los testimonios de esta etapa describen la actividad mental del autor, a través de notas, bocetos, etc., y podrían ser analizados también desde la perspectiva de la psicología cognitiva.³⁶

La segunda fase es la redaccional: los papeles pertenecientes a esta fase documentan el desarrollo de las notas e ideas originarias en algo más articulado y que se acerca a la forma del texto completo. Los manuscritos incluidos en esta fase se refieren al comienzo del desarrollo del texto, en el que todavía hay mucha inestabilidad formal debido al carácter sustancial de las correcciones y de los cambios iniciales.

La fase siguiente ya no es tan experimental como la anterior, en el sentido de que hay una versión que empieza a ser considerada la principal y que se puede identificar como el primer punto de llegada de todas las correcciones previas. Según los autores y la linealidad de los procesos creativos, los manuscritos de esta etapa pueden ser muy parecidos a la copia final para la imprenta.

Además, a lo largo de este proceso de creación, los documentos del archivo de un escritor pueden ser divididos en varios tipos, según

³⁶ *Ibíd.*, pág. 69-70.

la información que contienen. De hecho, es posible distinguir borradores que se refieren a la documentación y a la búsqueda de materiales de contenido (*inventio*); borradores que se fijan en la estructuración del texto y en su forma (*dispositio*); y borradores utilizados para matizar el estilo y la expresión (*elocutio*). Sin embargo, es posible encontrar documentos en los que el contenido se presenta como una mezcla de las tres categorías mencionadas.³⁷

Dentro de la fase editorial de Juan Ramón Jiménez hay muchos ejemplos de cómo un poema dado puede ser susceptible a varios cambios aún después de la primera edición. En estos casos el texto impreso vuelve a ser un borrador de una nueva versión y, aunque es el resultado de un proceso que se podría definir irregular, hay que considerarlo a todos los efectos como un nuevo ante-texto.

Desde luego, en el archivo juanramoniano hay una multitud de ejemplos de distinta naturaleza que dan testimonio de esta práctica correctoria. Hay pruebas de imprenta distintas de las primeras ediciones, versiones de textos publicados en periódicos o revistas que presentan variaciones respecto a las versiones recogidas en los libros, nuevas ediciones con cambios posteriores a la primera publicación, casos de textos "revividos", transformaciones de textos poéticos en textos de prosa, etc.³⁸

Por supuesto, el análisis de las variantes y de los cambios entre los borradores resulta más complicado cuando no se cuenta con un texto publicado que contraste los ante-textos, es decir, cuando el material a analizar es inédito.³⁹

En general, se puede afirmar que Juan Ramón Jiménez, antes de empezar a escribir, ya tiene un orden mental suficientemente establecido, y que el desarrollo del proceso creativo no se basa en la

³⁷ *Ibíd.*, pág. 91-92.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 158-159.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 201.

improvisación o en la evolución gradual – en la manera vivípara, según la definición de Unamuno - sino en la organización mental previa a la escritura. De otro modo, lo que se desarrolla a lo largo del camino tiene que ver casi exclusivamente con los elementos de la *elocutio*. En otras palabras, cuando el poeta empieza a escribir ya tiene organizados aproximadamente los elementos de la *inventio* y de la *dispositio*. Para darse cuenta de esta manera de proceder es suficiente consultar los distintos archivos, donde es evidente que muchas veces el poema está ya casi completo desde los primeros ante-textos.

En particular, los archivos juanramonianos muestran los métodos de composición que el moguerense solía utilizar para finalizar sus creaciones y para fijar los elementos de la *elocutio* en sus textos. Un ejemplo es representado por las escrituras truncadas, es decir, ante-textos con espacios en blanco y lagunas que el poeta deja pendientes de una revisión que a veces nunca se concretizará.

En otros casos, hay ante-textos que contienen sólo las palabras de la rima y otras que sugieren la estructura sintáctica del poema o se refieren al tema principal. De la misma manera, hay papeles en los que es evidente que el poema se desarrolla a partir del estribillo.⁴⁰ Conocer el proceso creativo – y por consiguiente los archivos - de un poeta como Juan Ramón Jiménez es fundamental no sólo para poder interpretar mejor su arte sino también para tener la conciencia necesaria a la hora de editar su obra. El poeta andaluz solía controlar de manera muy minuciosa todas las etapas del proceso de creación de los textos, incluso los aspectos más estéticos y ornamentales como los colores del papel, la tipografía, las portadas y portadillas de sus libros, etc.⁴¹

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 93.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 70.

En resumidas cuentas, en los archivos juanramonianos el antetexto y el texto no suelen presentar diferencias sustanciales y sólo desde el punto de vista de la *elocutio* se pueden destacar cambios significativos.⁴²

Cuando se manejan los papeles de los archivos hay también aspectos secundarios que, aunque menos importantes, hay que tener en cuenta para un correcto uso de los materiales.

Por ejemplo, en relación con los mecanografiados hay una distinción importante entre los papeles escritos en España y los posteriores de 1936 escritos en América, debida al uso de dos modelos de máquina de escribir diferentes. Entonces, aunque este aspecto no es de primaria importancia, es mejor tener una conciencia de estas particulares diferencias que, en caso de necesidad, permiten analizar los papeles a través de la discriminación tipográfica.⁴³

Otra peculiaridad que se destaca entre los materiales de los archivos es la particular ortografía del poeta que, además de ser original en sí misma y a veces de difícil comprensión, presenta – a partir de la publicación de la antología *Poesías Escojidas* en 1917 – el cambio del sistema ortográfico juanramoniano.⁴⁴

Actualmente, lo que más llama la atención de los estudiosos del poeta es la necesidad urgente de la digitalización de todos los papeles, hecho que permitiría contar con un catálogo de los documentos custodiados y, por consiguiente, de facilitar el trabajo hacia una edición completa del poeta andaluz.⁴⁵ De hecho,

⁴² *Ibid.*, pág. 95.

⁴³ CARLOS LEÓN LIQUETE, *Op. Cit.*, pág. 203.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 202.

⁴⁵ JAVIER BLASCO y FRANCISCO SILVERA, *Op. Cit.*, pág. 9.

“El centro de investigación está en esos archivos; exceptuando la decisión de considerar como Obra de Juan Ramón Jiménez lo editado por él mismo, lo demás es terreno móvil.”⁴⁶

2.2 Crítica, planteamiento teórico y metodológico

Como ya se ha explicado en las partes anteriores de este trabajo, hoy en día la publicación de la obra de Juan Ramón Jiménez presenta muchas dificultades debidas a razones de distinta naturaleza. La situación puede agravarse cuando aparezcan ediciones que pretenden presentar obras inéditas, porque muchas veces estas publicaciones incluyen inexactitudes o triviales errores metodológicos. Aunque existen muchos investigadores competentes y preparados, de vez en cuando puede ocurrir que a un editor le interese más la publicación – aunque apresurada y mal documentada - de un inédito que su consciente y adecuada divulgación. De hecho, en las reconstrucciones de los libros inéditos que en el pasado se han publicado, casi nunca se han seguido criterios filológicos rigurosos. La llamada “síndrome del inédito” es uno de los mayores obstáculos que afectan a los ediciones de la obra de Juan Ramón Jiménez y se puede resumir como la voluntad apresurada del editor de sacar a la luz un texto inédito del poeta andaluz sin considerar toda una serie de importantes elementos. Por ejemplo, a menudo un texto puede ser insertado en un libro dado sin tener en cuenta las razones por las cuales estaba inédito, ni tampoco su estado textual y otros pormenores parecidos. Además, es posible que a lo largo de la evolución textual, un ante-texto pueda transformarse en otro texto que luego sigue evolucionando hasta la publicación.

⁴⁶ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Copérnico y Juan Ramón Jiménez: crisis de un paradigma*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pág. 41.

Lo que se puede deducir de estos casos es la necesidad, a la hora de ocuparse de Juan Ramón, de evitar estos proyectos editoriales sensacionalísticos, y de anteponer valores éticos a razones de carácter económico o profesional:

La obligación ética y filológica del juanramoniano hoy, en circunstancias muy distintas de otros momentos, debe consistir en ordenar y exponer los datos para hacer pública la reflexión ⁴⁷.

A veces, debido a la voluntad de profundizar y de aclarar lo más posible los aspectos con mayores anomalías en la obra de Juan Ramón, es posible equivocarse y terminar deformando el objetivo fundamental que cada estudioso del moguerense tendría que tener, es decir, “la necesidad de preservar la poesía de Juan Ramón Jiménez”.⁴⁸ De hecho, hay que tener mucho cuidado frente al deseo de proporcionar explicaciones para cada problema que se encuentra, porque como ya se ha dicho, la obra del poeta de Moguer resulta inextricable por su propia naturaleza. El carácter dinámico y múltiple de su concepción podría ser aplanado por toda una serie de explicaciones que, además de resultar arbitrarias, serían sobre todo superfluas. Por eso hay que insistir en el hecho de que “la conciencia del filólogo, del investigador, ha de imponerse [...] a la del editor; primero los documentos, después los libros”. ⁴⁹

Cabe recordar que, a pesar de ser uno de los mayores representantes de la poesía española del siglo XX, paradójicamente el conocimiento y la elaboración del corpus poético del poeta andaluz aún no han sido profundizados completamente. Haría falta una recopilación de todo el material disperso – poemas desconocidos, publicaciones en revistas de España o de América, todas las distintas

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 32-33.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 39.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 40.

versiones de un mismo poema, etc. – para entender mejor la evolución poética del moguerense y poder establecer las bases de una edición crítica de su obra. Los libros de poesía que Juan Ramón no llegó a publicar en vida – cuyo número supera el de los publicados – son treinta y cinco, además de todos los poemas “revividos”, que en muchos casos resultan ser totalmente nuevos.⁵⁰

Lo que aumenta considerablemente la dificultad en la edición de los inéditos es la imposibilidad – entre los poemas conservados en los archivos – de una fijación textual coherente y fiable, debido a la particular práctica creativa del poeta de Moguer. Por ejemplo, en dichos poemas aparecen versos con variantes sin que se tache ninguna de las opciones. Desde luego, si el mismo poeta no escogió ninguna de las alternativas posibles, tampoco el editor lo podrá hacer, porque se sustituiría de forma arbitraria al autor, falseando no sólo su voluntad sino también la autenticidad del poema en cuestión. Para la reconstrucción de libros inéditos de poesía, la *Segunda Antología Poética* (1922) y la *Tercera Antología Poética* (1957) representan instrumentos fundamentales a la hora de establecer el corpus de los libros (editados o inéditos) que constituían la obra del moguerense. Dichas antologías, de dos momentos muy distintos y alejados en el tiempo, dan testimonio de cual es, aproximadamente, el conjunto de material autorizado por el poeta.

En la mayoría de los casos, la ordenación y reconstrucción de libros inéditos han sido realizadas sin criterios genéticamente justificados, debido principalmente a la adopción de un enfoque crítico apriorístico y basado mayormente en la interpretación que en los datos objetivos.⁵¹ Silvera Guillén afirma sin prevaricación y de

⁵⁰JOSÉ ANTONIO EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Problemas en la edición de la obra en verso de Juan Ramón Jiménez*, Ínsula nº705, 2005, pág. 24-25.

⁵¹CARLOS LEÓN LIQUETE, *Op. Cit.*, pág. 92.

manera perentoria que los libros inéditos de Juan Ramón Jiménez, simplemente, no existen:

El papel del editor no es más que evaluar los manuscritos y dar cuenta de ellos, evitando trasladar la idea de la existencia de un libro pendiente de publicación al que sólo un azar impidió ver la luz. No existen los libros de Juan Ramón Jiménez como tales, salvo en la mente del poeta – lo cual puede ser asumible –, y en la de su editores – y esto ya no parece tan cabal -. En ningún caso encontramos en el AHN, en ninguna de las carpetas homónimas con los títulos de sus proyectos, un libro completo del poeta a falta sólo del trabajo de la imprenta. Insisto: no existen los libros inéditos de Juan Ramón Jiménez.⁵²

Desde luego, al estudioso que quiera editar a Juan Ramón se le pide que tome unas decisiones. Muchas veces - por razones de pereza intelectual o de falta de interés en un análisis completamente fidedigno – los críticos han adoptados soluciones que no son el resultado de una verdadera consideración hecha con detenimiento y cuidado sino de una actitud conformista y basada en unos prejuicios generalizados. Entre ellos, los que más destacan son: la convicción según la cual, en todos los casos, hay que seguir las indicaciones del autor al pie de la letra, aunque sean confundidas e imposibles de realizar; siempre hay que escoger la última versión de cualquier texto, a pesar del contexto y de otras variables influyentes.⁵³

En 1989, Alier estableció los seis errores más frecuentes que, desde su punto de vista, afectaban a las ediciones de Juan Ramón Jiménez. Dichos errores son: falta de exhaustividad en la recopilación del material; falta de referencias identificativas y descriptivas de los

⁵² FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Juan Ramón y el Archivo Histórico Nacional: Monumento de Amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pág. 21-22.

⁵³ CARLOS LEÓN LIQUETE, *Op. Cit.*, pág. 19.

manuscritos; falta de criterios estables para la elección del texto base y para la transcripción de los documentos; aparatos críticos de carácter extemporáneo y poco precisos; falta de coherencia en los criterios de ordenación y reconstrucción de los libros inéditos, además de la falsificación de la voluntad del poeta; errores de datación y localización.⁵⁴

En relación con los problemas de una *recensio* inadecuada, cabe decir que la causa principal es el gran número de originales presentes en los archivos, que a menudo impiden llevar a cabo el rastreo de los documentos de manera exhaustiva. Como resultado, muchos editores se han limitado a considerar un único ejemplar, utilizado como texto base sin estudiar su historia material y sus estadios redaccionales anteriores. Por consiguiente, tampoco ha sido posible fijarse en el análisis del *modus scribendi* y de la progresión de los distintos estadios textuales. Debido a esta brecha, muchos editores se han equivocado, editando textos que se presentaban como una mezcla de varios estados redaccionales, es decir, de manera poco coherente.⁵⁵

El segundo problema señalado está relacionado con las fuentes y los testimonios utilizados, citados de manera discontinua y poco fiable. Esta escasez de criterios ha sido también el resultado del manejo de fotocopias de difícil lectura o de la ausencia de precisión en algunos documentos puertorriqueños. De todos modos, es una buena práctica citar el número o el nombre de la carpeta, para cumplir la obligación de citar el texto base y la fuente que se utiliza.⁵⁶

Otro error común de los editores es la falta de criterios sistemáticos que permitan una correcta y documentada elección del

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 87.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 88.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 89.

texto base. La causa principal es la errónea identificación de la última versión de un texto como la más fiel al original, es decir, como único punto de referencia. Esta convicción, junto con la falta de un cotejo exhaustivo, provoca la edición de textos heterogéneos y, en el peor de los casos, falseados.

Otro ejemplo de insuficiencia metodológica es la errónea datación y localización de los documentos. En algunos casos, de hecho, el editor no considera la información contenida en los soportes físicos de los textos, cuya utilidad, a la hora de establecer datación y localización, es fundamental.

Todos estos aspectos problemáticos ponen de relieve la imposibilidad de editar correctamente la obra inédita de Juan Ramón Jiménez sin un enfoque de estudio basado tanto en el conocimiento del poeta – en el sentido de capacidad de interpretación de su obra – como en el apoyo de un adecuado análisis material de los archivos. A pesar de esta evidente necesidad, no son muchos los trabajos en los que se ha estudiado la obra del moguerense desde una perspectiva materialista, fijándose en la evolución de su *usus scribendi* y en el cambio en los métodos de composición en los años.⁵⁷

Los objetos principales del estudio material de los documentos son el papel, los distintos tipos de mecanografiados, la caligrafía y los utensilios de escritura, las intervenciones presentes en los textos (propias y ajenas). Todos estos elementos materiales ayudan a reconstruir la historia del texto y, por ende, permiten realizar una edición que se apoye no sólo en prejuicios hermenéuticos sino también – y sobre todo – en los datos.⁵⁸

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 181.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 93-94.

Resulta evidente el carácter imprescindible de una investigación genética profundizada e incluso no debe ser subestimada la potencial eficacia de una edición digital y del hipertexto.⁵⁹

La crítica textual tradicional permite resolver los problemas planteados por la transmisión de una obra dada pero no es útil para solucionar los problemas que presentan, en el caso de Juan Ramón Jiménez, los materiales ante-textuales de los archivos, donde los libros cerrados y acabados representan una minoría en comparación con aquellos pendientes de una definitiva formalización.⁶⁰

De ahí que, en los últimos años, la crítica genética haya incrementado su importancia entre los investigadores, y que se haya considerado con mayor interés también lo que pasa a un escrito hasta el momento de su publicación. La perspectiva genética, entonces, se basa en los testimonios de los archivos donde se muestran las operaciones cognitivas y la progresión creadora que forman un texto y además

aporta novedades insoslayables para cualquier investigador, que habría que estar interesado en la mecánica de la creación y en el proceso evolutivo de los textos previos a su salida a lo público; un estudio crítico genético nos da una muestra de la actualidad del autor y de sus posibles intenciones observadas en el preciso momento de la escritura.⁶¹

La edición genética implica la presentación no sólo del texto final sino también de todo los materiales y los documentos que tienen que ver con su desarrollo. A diferencia de la edición crítica tradicional, la edición genética "se caracteriza por la intersección del texto y de su

⁵⁹ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Copérnico y Juan Ramón Jiménez: crisis de un paradigma*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pág. 75.

⁶⁰ JAVIER BLASCO, *Op. Cit.*, pág. 19.

⁶¹ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Juan Ramón y el Archivo Histórico Nacional: Monumento de Amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pág. 22.

proceso creativo".⁶² En otras palabras, todo el conjunto de variaciones, documentación preparatoria, anotaciones, etc., relacionados con el texto final, se revalorizan y se consideran como elementos propios de la obra en cuestión. El texto y los ante-textos no representan una dicotomía sino dos momentos distintos de la misma creación artística.

De ahí que se haya propuesto una edición genética para la obra de Juan Ramón, donde se ponga de relieve el nivel redaccional más avanzado – cabe insistir, que todavía no es "texto" - junto al conjunto de variaciones que testimonian su proceso de creación. Resulta curioso el hecho de que la práctica de publicación aconsejada por el mismo poeta se basaba en ofrecer al lector todas las versiones, para que decidiera él mismo la forma más satisfactoria.⁶³

La llamada genética textual, que responde a las necesidades mencionadas, es

el método de edición de textos de los cuales se conserve en mayor o menor medida material autógrafo y/o impreso que testimonie su proceso de elaboración.⁶⁴

Desde luego, la tarea del editor no supone una división entre los documentos aceptables – en el sentido de fidedignos – y los que sólo se pueden considerar como intentos creativos fallidos y abandonados en el laberinto de los materiales del archivo. El nivel jerárquico entre los materiales manejados resulta más balanceado, porque, a diferencia de los métodos de la crítica textual tradicional, la crítica genética no tiene como objetivo final la reconstrucción de un único texto original a través del conjunto de los borradores; el crítico

⁶²EDUARD MÁRQUEZ, *Apuntes metodológicos para la edición genética de Juan Ramón Jiménez*, *Anthropos* nº7, 1989, pág. XV.

⁶³JOSÉ ANTONIO EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Op. Cit.*, pág. 26.

⁶⁴EDUARD MÁRQUEZ, *Op. Cit.*, pág. XIII.

genético debe intentar reconstruir, a través de todo el material a disposición en los archivos – notas, apuntes, bocetos, ejemplares corregidos, etc. – el proceso genético previo a la finalización de la creación, es decir, al texto original.⁶⁵

Un texto, a pesar de las interpretaciones más románticas de la literatura que se pueden tener, es un objeto construido, resultante de una idea inicial, de su planificación y de su desarrollo – cuyas huellas se hallan en los borradores – y en su fijación en una forma definitiva – la versión final del texto que se publica. Gracias a esta estructuración progresiva es posible “establecer el perfil de una actividad de creación”.⁶⁶ Sin embargo, pese a estas etapas bastante regulares, no se puede adoptar un enfoque puramente científico, porque el trabajo con los borradores siempre implica la sensibilidad selectiva del estudioso, es decir, entre los documentos ante-textuales que se manejan, se suele conocer previamente lo que se va buscando, se podría afirmar que lo que se busca, muchas veces, no es una revelación inesperada sino una confirmación de nuestras convicciones previas.⁶⁷

El estudio y el análisis de los borradores permite sacar conclusiones – sobre el autor y su obra – de distinta naturaleza, según la perspectiva que se adopte: se puede fijar en los procesos de escritura de los ante-textos, poniendo de relieve los aspectos meramente metodológicos, pertenecientes a la evolución estilística; o, alternativamente, un enfoque analítico en la observación de los borradores puede permitir el acercamiento a nuevos significados interpretativos de la obra.⁶⁸

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ EMILIO PASTOR PLATERO, (Comp.), *Genética Textual*, Madrid, Arco-Libros, 2008, pág. 58.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 85.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 237.

Además, el análisis del conjunto de los borradores, a veces, ofrece la posibilidad de comprobar algunas interpretaciones que el texto publicado, contrariamente, deja en duda.⁶⁹

Dicho conjunto de borradores, desde una perspectiva genética, se denomina "dossier de génesis" e identifica la totalidad de los documentos de trabajo conocidos que se refieren a un texto publicado o, por lo menos, en un estado de redacción casi definitivo. En general, los documentos de dicho dossier de génesis pertenecen a la fase redaccional; sin embargo, pueden comprender también ejemplares de otras fases, como la pre-redaccional o la más avanzada pre-editorial.⁷⁰

Un enfoque analítico lo más completo y coherente posible tiene que considerar, además de las fases ante-textuales y textuales, también un estado post-textual, correspondiente al desarrollo editorial de la obra tras su primera publicación.⁷¹

Pero este estado, que incluye las varias versiones póstumas de la obra, acabadas e inacabadas, no se puede analizar desde el punto de vista genético, porque se refiere a momentos en los que el autor ya no tiene control – es decir influencia – sobre su trabajo.⁷²

El proceso de creación en el que una obra evoluciona se basa en dos tipos de perspectivas genéticas: la *endogénesis* y la *exogénesis*. La endogénesis se refiere a todos los procesos que están centrados en la mera elaboración de la escritura, es decir, a todas las intervenciones – correcciones, reformulaciones, transformaciones, etc. – que afectan al material ante-textual. Los procesos endogenéticos, además, son los que desarrollan el texto sin necesitar

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 115-116.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 117-118.

⁷¹ En 1972 J. Bellemin-Noël propuso el término "ante-texto" para referirse a todos aquellos documentos anteriores a la fijación textual definitiva, cuya calificación, hasta entonces, estaba confundida y poco considerada. Tras la creación de este neologismo, simétricamente se acuñó el término "post-texto", para identificar los ejemplares pertenecientes a la fase de posterior a la primera publicación, *Ibid.*, pág. 44.

⁷² *Ibid.*, pág. 129-130.

informaciones externas: el contenido ya está en los borradores, la endogénesis elabora su perfeccionamiento.⁷³

La exogénesis, a la inversa, tiene que ver con todo el trabajo de investigación y documentación – normalmente previos a la escritura – donde se acumula información para su posterior elaboración formal. Las fuentes, entonces, son exteriores a la escritura y enriquecen el material en el nivel de contenido. Ejemplos de este proceso son las anotaciones sobre cosas o lugares vistos, notas de lectura, recortes de periódicos, fragmentos de textos impresos, memorias, etc.⁷⁴

El estudio genético no se refiere únicamente a los ante-textos de las obras publicadas, sino tiene una amplia área de interés que considera también inéditos, proyectos inacabados e incluso manuscritos que no fueron escritos con finalidad editorial.⁷⁵

Gracias a este enfoque de investigación, el análisis de los documentos del archivo permite poner de relieve las distintas fases de elaboración artística y de aislar las varias etapas de redacción con las relativas peculiaridades, estableciendo – cuando hayan – las relaciones entre ellas.⁷⁶

Sin embargo, siempre hay que tener en cuenta que el objetivo principal de la edición de un libro inédito de Juan Ramón es reflejar un momento preciso dentro de la constante evolución de la *Ora en Marcha*, y que este objetivo sólo se logra a través de una *recensio* y una *constitutio textus* cuidadosas.⁷⁷

La exagerada originalidad de la concepción de la obra del muguereño implica la adopción de una metodología editorial *ad*

⁷³ *Ibíd.*, pág. 131.

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 132-133.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 145-146.

⁷⁶ EDUARD MÁRQUEZ, *Op. Cit.*, pág. XIII.

⁷⁷ JAVIER BLASCO y FRANCISCO SILVERA, *Op. Cit.*, pág. 38-39.

hominem, que ponga en duda todos los recursos tradicionales para el trabajo filológico y crítico.⁷⁸

Por ejemplo, hay que tener mucho cuidado con las indicaciones a los márgenes de los documentos juanramonianos, porque no siempre indican el camino interpretativo correcto a seguir; además, no hay que sobreestimar la utilidad de dichas anotaciones incluso cuando se repitan varias veces, porque esto sólo indicaría que los papeles en cuestión pertenecen al mismo estado creativo.⁷⁹ Sin embargo, existen varias anotaciones del poeta que ayudan a identificar el estado redaccional del texto. Entre ellas, “meditada y depurada” indicaban que el poema había sido modificado y enmendado casi definitivamente; ⁸⁰ “m.p.s.” significaba – con frecuencia en los años 20 y 30 – “meditada para siempre” e indicaba que la forma del texto alcanzada se consideraba finalizada.⁸¹

En el contexto de la literatura española contemporánea, el caso con el más complejo proceso de creación está representado por Juan Ramón Jiménez. Su concepción de la obra dinámica y multiple, como ya se ha dicho, se traducía en una metodología de trabajo basada en una constante corrección, depuración y revivencia. La multitud de versiones resultantes de dicha práctica requiere un tratamiento y una consideración particulares, que el mismo poeta ya intuyó en su tiempo. De hecho, Juan Ramón se dio cuenta de la importancia de una correcta consideración de sus variantes redaccionales, y esto se puede ver en algunos de los sobres (“Notas a su obra” y “Apéndices”)⁸² conservados en el archivo madrileño, donde el poeta se refiere constantemente a la cuestión.

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 8.

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 37.

⁸⁰ CARLOS LEÓN LIQUETE, *Op. Cit.*, pág. 181.

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 182-183.

⁸² EDUARD MÁRQUEZ, *Op. Cit.*, pág. XIII.

Por ejemplo, en varios documentos, el moguerense hace hincapié en la posibilidad de recoger en volúmenes todo el material que, tradicionalmente, se considera a los márgenes de las versiones autorizadas, y que él divide en varias secciones como “Primeras versiones, Variantes, Material desechado, Versiones distintas de poesías, etc. Además, hay papeles de Juan Ramón donde se planifican hipotéticas publicaciones futuras de segundas ediciones con aparatos de variantes y de ediciones de borradores”.⁸³

Se podría afirmar que un enfoque editorial serio y coherente no se basa en la sistematicidad de los resultados sino en la sistematicidad y en la precisión de los criterios que se utilizan.⁸⁴ Entre ellos es muy importante establecer una terminología adecuada y constante para referirse a los elementos principales propios de los materiales que se analizan. En el caso de Juan Ramón Jiménez y de los esenciales procesos de escritura, hay que tener presente los términos variante (correcciones y cambios dentro de un mismo texto), variación (redacción distinta de otro texto), recreación (el proceso típicamente juanramoniano de la reviviscencia que genera textos diferentes), poema vivo (ante-textos abiertos).⁸⁵

Ahora bien, la definición de las etapas artísticas, dentro de la concepción poética de la *Obra en Marcha* juanramoniana, requiere un método preciso y sistemático, un camino que el editor tendrá que seguir paso a paso y que incluye la sucesión de determinados momentos de análisis: recopilación del material autógrafo; catalogación (inventario material y descripción); clasificación sincrónica; análisis material; cotejo; clasificación genética; edición.

La recopilación del material autógrafo. Esta fase es el primer paso que hay que hacer para la publicación de cualquier autor. A la

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ FRANCISCO SILVERA GUILLÉN, *Copérnico y Juan Ramón Jiménez: crisis de un paradigma*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pág. 71.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 74.

hora de recoger el material en cuestión, es necesario considerar e integrar dos distintos tipos de documentos, es decir, impresos y manuscritos. Para los impresos hay que recoger todos aquellos papeles que se refieren al momento de prepublicación (las entregas parciales anteriores a la edición en forma de libro, habitualmente publicadas en revistas y periódicos), a las primeras ediciones publicadas y a las ediciones sucesivas (textos pertenecientes a antologías o ediciones publicadas en vida del autor, sin considerar las publicaciones póstumas, que no resultan útiles para la edición genética).

Para llevar a cabo esta primera tarea, un recurso muy útil es la consulta de la *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez* de A. Campoamor; pero, además de esta útil herramienta, hay que buscar nuevo material en periódicos, revistas, etc., basándose en las referencias manuscritas que se conservan en el archivo. Para una recopilación de los manuscritos lo más fidedigna posible, haría falta la catalogación completa del material de los mayores archivos. En muchos casos, los archivos principales del mogueño muestran una dispersión tan grande y caótica que resulta imposible una correcta recopilación de todos los documentos. Por ejemplo, a veces lo que está escrito en los sobres no corresponde al real contenido de ellos, de ahí que resulte imposible, en dichas circunstancias, una recopilación exhaustiva de los manuscritos. Estos problemas afectan principalmente al archivo puertorriqueño, mientras que el archivo de Madrid está más ordenado.

Catalogación: inventario material y descripción. La catalogación de un *corpus* de material manuscrito implica la necesidad de un inventario material – cuyo objetivo es la identificación del contenido de cada documento – y de la descripción de los materiales. Como señala Eduard Márquez, “los criterios y elementos de la descripción deben ser adaptados a las características

materiales de cada autor";⁸⁶ en el caso de Juan Ramón Jiménez será suficiente decir si el documento en cuestión es un manuscrito (a tinta o a lápiz) o un mecanografiado y si hay correcciones.

Clasificación sincrónica. Este proceso, meramente inventarial, tiene como objetivo el agrupamiento de todos los materiales que tienen que ver con cada uno de los textos tomados como definitivos. Dicha clasificación tiene carácter sincrónico y es muy útil a la hora de localizar la totalidad del material con la que se cuenta.⁸⁷

Análisis material. El análisis material de un documento se basa en la convicción de que cada ejemplar que se maneja contiene un doble mensaje: uno explícito – el contenido del manuscrito, el significado de lo que se expresa – y el otro implícito – la materialidad del "significante", el tipo de papel, el trazo, la topografía, etc.⁸⁸

En relación con el estudio de Juan Ramón Jiménez, este tipo de análisis tiene una utilidad exclusivamente cronológica, para la datación de los manuscritos.

Sin embargo, dicha utilidad depende del potencial informativo del material que se analiza, que a su vez depende de los hábitos de trabajo del autor, de elementos externos y de otras razones difíciles de generalizar. En otras palabras, el éxito y la utilidad de la análisis en cuestión están estrechamente relacionados con la homogeneidad y la continuidad de los archivos.

Para la fijación de la cronología de Juan Ramón, el análisis del soporte físico (del papel) resulta bastante inútil, porque el poeta solía utilizar materiales de muy distinta naturaleza para los textos que no representan copias en limpio. Por ejemplo, los archivos madrileños dan testimonio de la extrema asistematicidad de los manuscritos juanramonianos: hay recortes de periódicos, tarjetas de visita,

⁸⁶ EDUARD MÁRQUEZ, *Op. Cit.*, pág. XIV.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

posavasos, es decir, Juan Ramón solía fijar su repentina inspiración de manera inmediata, sin preocuparse por el tipo de soporte.⁸⁹

Otro objeto del análisis material útil para definir la datación es la letra. Como ya se ha explicado, la dinamicidad de la obra del poeta andaluz se tradujo en un constante tentativo de evolucionar, no sólo a nivel de formas y contenidos sino también en lo que respecta a la morfología de la escritura. Por consiguiente, es bastante sencillo destacar la sucesión de los distintos estadios evolutivos de creación. Una ulterior ayuda se encuentra observando los instrumentos de escritura utilizados, porque son básicamente tres (lápiz, pluma y máquina de escribir), cada uno con su propia función y representantes de un determinado estadio creativo.

El análisis material puede concretizarse también desde otras perspectivas, es decir, fijándose en otros aspectos de la escritura juanramoniana que evolucionaron regularmente. Entre ellos, hay que considerar los sistemas de corrección y tachadura, los cambios ortográficos y de los signos de puntuación, las distintas morfología de las referencias metatextuales.

Después del análisis material que se acaba de describir, es necesario un cotejo, entre los varios documentos, que ponga de relieve una serie de lugares variantes con el objetivo de sacar conclusiones lógicas de los resultados obtenidos. Este paso permite establecer con suficiente seguridad las evoluciones constantes que afectan a la poética del autor.

La etapa sucesiva, después del análisis material y del cotejo, es representada por la clasificación genética. Desde luego, esta fase tiene carácter diacrónico, porque su objetivo es la reconstrucción del proceso de creación de un texto. Es decir, dentro de dicho proceso creativo hay que identificar la sucesión de los distintos momentos de

⁸⁹ *Ibidem.*

la creación literaria. Para una completa clasificación genética hay que adoptar, dentro del mismo análisis, dos enfoques distintos que reflejen ambos los niveles: el nivel microcronológico y el nivel macrocronológico. El primer nivel se refiere al estudio de las operaciones y de los cambios (añadidos, tachaduras, variantes, etc.) dentro de la unidad de redacción, es decir, dentro de cada documento. El segundo nivel constituye el núcleo de la clasificación genética, es decir, la ordenación cronológica del material según las conclusiones sacadas del análisis previo.

Edición. Finalmente, todos los distintos enfoques utilizados para analizar el conjunto de los documentos conducen a la edición genética, es decir, a la reconstrucción de la historia interna de un texto.

Para preparar una edición genética hay que superar una serie de problemas: la elección del texto base, la adopción de un sistema de transcripción y la estructuración del aparato crítico.

En primer lugar, cabe decir que cualquier elección depende de las características y del método de escritura del autor en cuestión. En cuanto a Juan Ramón Jiménez, pueden presentarse dos situaciones: si la obra fue publicada por el autor hay que elegir como texto base el de la primera edición autorizada; si, por el contrario, se trata de una obra inédita, el texto base será el de la primera versión conservada.

Sistema de transcripción. Para establecer un código de transcripción siempre hay que tener en cuenta cuales son los fenómenos y los procesos que se van a representar y cuales son las conclusiones que se pretenden aclarar a través de la transcripción.

En el caso de los manuscritos de Juan Ramón Jiménez, para alcanzar una representación adecuada se puede utilizar, por ejemplo, el siguiente código, propuesto por Eduard Márquez:⁹⁰

- [] Tachado
-] [Lecciones ausentes en determinadas versiones
- < > Variantes (lecciones que rivalizan en un mismo lugar del texto)
- > < Añadido
- * Lectura Conjetural
- (il.) Ilegible

Hay que subrayar la necesidad de distinguir entre variantes de escritura – una variación en el texto representada por una parte escrita, tachada inmediatamente y remplazada a la derecha en la misma línea - y variantes de lectura – las reescrituras presentes en otros sitios y que son el resultado de una decisión efectuada en un momento posterior a la primera escritura.⁹¹ Además, un enfoque de estudio adecuado, sobre todo cuando se trata de analizar la obra de Juan Ramón Jiménez, no puede confundir las variantes de autor y las variantes textuales, porque las dos se refieren a momentos y a criterios de creación distintos.⁹²

En las páginas de la edición definitiva, el espacio tendrá que estar dividido en dos partes: la zona texto y la zona aparato.

En la zona texto se reproduce cada poema en su estructura, en letra redonda y numerado verso a verso, dejando el espacio interlineal necesario. Cada verso del texto base está precedido por

⁹⁰ *Ibíd.* pág. XV.

⁹¹ EMILIO PASTOR PLATERO, *Op. Cit.*, pág. 169.

⁹² JAVIER BLASCO, *Op. Cit.*, pág. 18.

las variaciones de los documentos anteriores, en el llamado subaparato genético; y seguido por las variaciones cronológicamente posteriores, en el llamado subaparato genético-evolutivo. La zona aparato está reservada por las notas y por las diferencias de puntuación entre las versiones, hay que recoger las fuentes, todos los documentos utilizados, las versiones y las variantes y un comentario textual crítico. En una palabra, el editor tiene que proporcionar todos los datos que ha tenido en cuenta para llevar a cabo su trabajo.⁹³

Basándose en los criterios que se acaban de describir es posible ofrecer un análisis coherente y estructurado sistemáticamente de cualquier *dossier* genético que se considere.

⁹³ CARLOS LEÓN LIQUETE, *Op. Cit.*, pág. 90-91-92.

3. Descripción del material adscrito al título *Entretiem po*

Los documentos que constituyen el *corpus* de este análisis pertenecen al proyecto de libro titulado *Entretiem po* y fueron redactados, presumiblemente, en los años entre 1917 y 1920.

Sin embargo, el libro quedó inédito, aunque aparecieron unos poemas en el número 294 de la revista *España*, el 18 diciembre de 1920. Además, Juan Ramón Jiménez anunció el libro inédito *Entretiem po* en 1923 en las dos antologías *Belleza (en verso)* y *Poesía (en verso)*, en las que el poeta proporcionaba una amplia representación de quince títulos inéditos.

Tras la creación de este material, los papeles del poeta parecen dar testimonio de como el prefirió considerar el material de *Entretiem po* como una sección de otro libro inédito e igualmente anunciado por las dos antologías de 1923, es decir, *Hijo de la alegría*.⁹⁴

Para llevar a cabo la descripción de este material sólo he podido manejar fotocopias de los documentos originales, así que no ha sido posible leer aquellas partes donde la escritura es más ligera, probablemente escritas a lápiz. Sin embargo, este problema afecta únicamente a un documento de los analizados, cuya dificultad de lectura es debida también al precario estadio de conservación del borrador.

Todos los papeles de este sobre contienen una indicación expresa de su pertenencia al libro titulado *Entretiem po*, de ahí que hayan de ser incluidos en el *corpus* de una posible edición de dicho libro inédito.

⁹⁴ JOSÉ ANTONIO EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Op. Cit.*, pág. 25.

Sin embargo, cabe señalar que en algunos casos las indicaciones escritas por el poeta no remiten únicamente al libro *Entretiem po* sino también a otras soluciones alternativas.

Los criterios utilizados por la descripción de los documentos son los mismos utilizados por Teresa Gómez Trueba en su trabajo sobre el proyecto de libro *Poemas Impersonales*,⁹⁵ que quedó inédito a la muerte del poeta. Sin embargo, el objetivo final es mucho más sencillo y no pone en discusión la edición póstuma de dicho material sino que sólo quiere ofrecer una descripción de los borradores desde una perspectiva material y sincrónica.

Una minoría, entre los materiales que constituían el proyecto *Entretiem po*, vio la luz, en volúmenes antológicos o en la ya citada revista *España*. El material publicado en esta revista, sin embargo, no está documentado en los borradores del sobre analizado, por ende no es posible una comparación que ponga de relieve las discrepancias entre los estados redaccionales. Las únicas comparaciones posibles serán entre los borradores y las relativas versiones publicadas en las antologías *Poesía y Belleza*.

De cada uno de los documentos se ofrece la signatura y una breve descripción material, siempre teniendo en cuenta que los materiales manejados son fotocopias y que, por consiguiente, no será posible considerar pormenores como el tipo de papel, el color y los instrumentos de escritura, etc. Es decir, la descripción material sólo se referirá a la naturaleza del borrador, manuscrito o mecanografiado.

A continuación, se ofrecerá la transcripción diplomática del original, para la que serán suficientes los siguientes símbolos:

[] Tachado

⁹⁵ TERESA GÓMEZ TRUEBA, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Volumen 3. Poemas Impersonales*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

- < > Variantes (lecciones que rivalizan en un mismo lugar del texto)
- > < Añadido
- * Lectura Conjetural
- (il.) Ilegible.

En la caja 17 del AHN de Madrid se encuentra el sobre nº108, cuyo interior está constituido por diez papeles, en varios estadios redaccionales, diseñados para el libro *Entretiempo*. Entre la serie de papeles numerados falta el número 5 (108/5).

El primer documento sólo contiene indicaciones materiales sobre el contenido de la carpeta y el número de la caja que la contiene. "Caja 17" está escrito con lápiz, mientras en la palabra *Entretiempo* los caracteres son más gruesos y escritos en letras grandes, para actuar de título. También el número del sobre está escrito en letras grandes y a su lado hay una frase ilegible - formada por tres palabras - que probablemente se refiere al número de papeles contenidos en el sobre; de hecho, entre dichas palabras se puede vislumbrar un "10".

1

AHN, 108/1. Borrador mecanografiado con anotaciones autógrafas.

1.1 Transcripción:

Entretiempo.

D.

ÉSTASIS

iHoja verde,
con sol lírico; <vivo;><vívido;>
carne mía >eterna<
con mi espíritu!

(il.)

(Meditada)

1.2 Al título mecanografiado *Entretiempo* se le ha añadido manualmente la “r” que faltaba. En el margen superior, a la izquierda, hay una “D.” cuyo significado queda desconocido.

El estado redaccional es evidentemente avanzado, aunque el autor presente todavía unas dudas en el final del segundo verso (*lírico/vivo/vívido*) y en el final del tercero, donde hay un añadido manuscrito (*eterna*). Además, la anotación “Meditada” y la marca de aprobación bajo el texto son indicaciones adicionales que muestran un estadio creativo muy avanzado.

2

AHN, 108/2. Borrador mecanografiado y autógrafo.

2.1 Transcripción:

ENTRETIEMPO

ANTEOTOÑO

Como con mariposas,
se lleva el alma suave
su carne estremecida
al ocaso.

Allí, como en el cáliz
de una rosa de fuego
blanco, las alas arden,
inútiles,
y se queda en su centro,
trasparente, la carne.

alma sola,
sola,
espiritual,
ninfa <pura> <insigne>, la carne.
la carne

Ap.

(Meditada)

2.2 Este borrador presenta las primeras dos estrofas mecanografiadas y sin anotaciones de algún tipo, pero bajo de ellas el poeta ha añadido otros versos manuscritos, con una anotación al lado (*Ap.*) que podría significar "apéndice", es decir, la voluntad de editar estos añadidos de forma separada. Incluso en este papel hay la anotación "Meditada".

Este poema se halla, de forma diferente, en la antología *Belleza (en verso)* de la edición de Sánchez Romeralo.⁹⁶ A continuación, se

⁹⁶JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Belleza (en verso)*, (1917-1923), ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1981.

ofrece la versión publicada en la antología, de modo que sea posible destacar las diferencias principales.

ANTEOTOÑO

COMO con mariposas,
se lleva el alma suave
su carne estremecida
al ocaso imborrable.

Allí,
como en el cáliz
de una rosa de fuego
blanco, las alas arden
inútiles,
y se queda en su centro,
trasparente, divina,
la inmaculable carne.

La primera estrofa es casi idéntica, sólo se le añade el adjetivo "imborrable" al final. El primer verso de la segunda parte es enteramente constituido por "allí", mientras que en el borrador comprende también "como en el cáliz". Con respecto a la puntuación, desaparece la coma después de "arden". El final de la segunda parte presenta la adición de los dos adjetivos "divina" y "inmaculable" referidos a la palabra final, es decir, "carne". En esta versión, el poema termina con la segunda parte, sin hacer referencia a los versos manuscritos presentes en el borrador. Esto implica que haya otro documento distinto del mismo poema, redactado en un momento posterior.

3

AHN, 108/3. Borrador autógrafo.

3.1 Transcripción:

Entretiemppo.

Carne*

iCeniza rápida,
rápidamente fría,
de la mejor belleza... tarde pura
de otoño, prisma, hace un momento,
de colores eternos;
mujer desnuda inmensamente, un punto,
mujer, ya, inmensamente muerta!

3.2 Este borrador presenta un estadio redaccional básico, sin anotaciones o variaciones. Según los métodos de composición de Juan Ramón Jiménez, probablemente este papel se refiere a un estadio embrionario porque no ha sido todavía mecanografiado, es decir, suficientemente meditado. Sin embargo, el tick bajo del texto parece dar testimonio de una primera revisión, aunque sin nuevas aportaciones. Una ulterior fuente de interés es la evidente seguridad con la que Juan Ramón solía empezar el proceso creativo de sus obras, escribiendo a mano con firmeza y sin vacilaciones. Este borrador, de hecho, a pesar de ser autógrafo no presenta variantes ni de escritura ni tampoco de lectura.

4

AHN, 108/4. Borrador mecanografiado con anotaciones autógrafas.

4.1 Transcripción:

ENTRETIEMPO

D.

NUBE PICADA

¡REMOLINO encendido,
de corazones y hojas secas,
el el helado viento del ocaso blanco!

¡Triste transparentarse
- ¡epidemia que no respetas nada! -
de ambiciones, de olvidos,
de fe, de ingratitud; de sueños vanos!

(Meditada)

4.2 Este documento no presenta algún tipo de intervención o anotación, con la excepción de la destinación del poema, de la anotación "Meditada" y de la "D." Cuyo significado, como ya se ha dicho, no queda claro. Desde luego, se puede considerar una copia en limpio, es decir, un ejemplar en estado redaccional aproximadamente finalizado.

5

AHN, 108/6. Borrador mecanografiado con anotaciones autógrafas.

5.1 Transcripción:

ENTRETIEMPO: 2: ORO OCULTO.

<Luz primera>

<Azul primero>

Me despertó un olor suave,
Y vi una estrella
Que se iba, sonriendo, de mis ojos;
- sonriendo de haber estado
Toda la noche <frente> <junto> a mí,
Desnuda, y perfumando, y sonriendo. -

(Meditada)

5.2 A pesar de estar en un estado redaccional avanzado, el poema de este borrador tiene dos distintas posibilidades de destinación, "Entretiempo" y "Oro oculto". Además, hay indecisiones respecto al título y en la elección de una palabra en el penúltimo verso.

El poema en cuestión apareció en la antología *Belleza (en verso)*, y a continuación se ofrece la relativa transcripción.

AZUL PRIMERO

Me despertó un olor suave,
Y vi una estrella
Que si iba, sonriendo, de mis ojos;
-sonriendo de haber estado
Toda la noche frene a mí,
Desnuda, y perfumando, = y sonriendo-.

En primer lugar, el poema está recogido dentro de *Entretiem*po, y no hay ninguna referencia a "Oro oculto". El título es "Azul primero" y no se considera la otra opción "Luz primera", tampoco se considera la alternativa en el penúltimo verso, es decir, la palabra "Junto" en lugar de "frente". A partir de estas diferencias se puede intuir que la versión publicada en la antología se refiere al borrador mecanografiado sin las anotaciones manuscritas. Es decir, o las anotaciones se escribieron tras la publicación de la antología, o para la versión publicada se manejó otra copia sin anotaciones.

6

AHN, 108/7. Borrador autógrafa.

6.1 Transcripción:

Entretiempo

(Nublado y acordeón)

[(il.)]

iTardes >feas< >(il.)< que echáis atrás mi vida,
[como en una] – esta resaca de colores torvos -,
tornándome el recuerdo >antiguo<
vivir nuevo, -tan viejo ¡ay! Y tan lóbrego (il.)
como un barco, al marino de los mundos,
[a la] hecho taberna pobre de su pueblo [astroso] sórdido!

(il.)

6.2 El documento 108/7 es el que presenta mayores dificultades de lectura, por ser manuscrito y en un estado de conservación bastante malo. Desde luego, un análisis del original permitiría una comprensión más amplia, porque la segunda mitad del borrador está escrita, probablemente, a lápiz y en la fotocopia no es legible. Por supuesto, la primera (legible) y la segunda parte (ilegible) representan dos momentos distintos de la creación, con la utilización de dos distintos útiles de escritura.

El poema contenido en este borrador está incluido en la antología *Belleza (en verso)* y presenta unas diferencias con respecto al borrador, por lo menos, por lo que ha sido posible observar. A continuación se ofrece la transcripción de la versión publicada.

ENTRETIEMPO

(Nublado y acordeón)

TARDES feas que echáis atrás mi vida,
-iesta resaca de colores torvos!-,
Volviéndome el recuerdo antiguo
Vivir nuevo, -tan viejo, ¡ay!, tan lóbrego
Como el barco, al marino de los mundos,
De su picada juventud,
Hecho taberna negra de su pueblo sórdido.

Las diferencias que destacan son difíciles de entender, porque en la mayoría de los casos se refieren a correcciones que en la fotocopia manejada en este estudio no son visibles. Por ejemplo, la sexta línea de la versión de la antología (“de su picada juventud”) no

es visible en el borrador 108/7; podría estar escrita en la parte ilegible o, por otra parte, podría pertenecer a otro borrador distinto.

Pero, a la inversa, hay diferencias – aunque menos importantes en la configuración del poema – que parecen apoyar la tesis de la presencia de otro borrador, supuestamente en un estado redaccional más avanzado y más definido. En el cuarto verso de la versión publicada no aparece la conjunción “y” tras la exclamación “¡ay!”, a pesar de no estar tachada en el borrador; otro ejemplo es el cambio de artículo en la quinta línea referido a “barco” – definido en la antología, indefinido en el borrador - a pesar de no estar tachado ni tampoco reemplazado – siempre teniendo en cuenta que el cambio podría hallarse en la parte ilegible.

7

AHN, 108/8. Borrador mecanografiado con anotaciones autógrafas.

7.1 Transcripción:

¿FORMA DEL HUIR : ENTRETIEMPO?

Original único

ANTEOTOÑO

¡Sol quincallero, <de quincalla>

cales azules!

¡La acera, pura <Las cosas, puras, la carne>

de bellas luces!

-¡El ciclón fresco

limpiando absorto

el leve prisma

del mundo de oro!-

iQué de recuerdos,
-cuántos colores!-
iQué bien, belleza,
te descompones!

(1917-20-23)

m.p.s.

7.2 El poema contenido en este documento fue publicado en la antología *Poesía (en verso)*.⁹⁷ Las dos versiones corresponden, también debido al carácter definitivo del borrador, es decir, a su estado de obra acabada – siempre en el sentido juanramoniano del término.

El título de esta obra (*Anteotoño*) se refiere también a otro poema destinado al libro *Entretiem po*, y publicado en la antología *Belleza (en verso)* aunque el texto es diferente (véase el documento 108/2).

Sin embargo, Juan Ramón Jiménez parece tener todavía unas dudas sobre la destinación definitiva para este poema, porque ofrece dos posibilidades distintas: *Forma del huir* y *Entretiem po*. Además, hay dos intervenciones autógrafas en el margen donde se proponen unas soluciones léxicas alternativas (por ejemplo, “quincallero” vs “de quincalla”).

A pesar de estas dudas, hay pruebas que sugieren considerar el borrador como casi definitivo: al lado de los dos títulos de los libros que rivalizan para contener el poema, hay una anotación manuscrita que parece subrayar lo que se acaba de afirmar: “original único”,

⁹⁷JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Poesía (en verso)*, (1917-1923), ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1981.

anotación que según los hábitos del poeta puede preceder a otra copia del mismo poema con diferentes correcciones; otra prueba ulterior podría ser el acrónimo en la parte inferior derecha ("r.p.s.") que al parecer significa "revisado para siempre".

Un elemento de interés está representado por la datación autógrafa bajo el texto, que indica la sucesión de tres fechas diferentes, cada una supuestamente correspondiente a una fase dada de redacción. Por consiguiente, el proceso creativo del poema en cuestión empezó en 1917 y terminó en 1923, con una etapa de redacción intermedia en el 1920. Del mismo modo, a este lapso de seis años se refieren también las dos antologías *Poesía y Belleza*.

8-9

AHN, 108/9. Borrador mecanografiado con anotaciones autógrafas.

8.1 Transcripción:

1920, abril. ("Entretiempos")

CANCIÓN

COJEREMOS flores
y nos las daremos.
Los ¡adiós! Serán
-¡alegres!-
Para al punto vernos.

¡Quéquietos los ojos
en los ojos grandes!
Besos porque sí.
¡Silencio!

Los divinos árboles.

De oro será el río,
siempre, aunque anochezca.
Si vamos al cielo
por algo,
diremos: ¡Espera!

(Meditada)

8.2 El documento 108/9 se presenta completamente mecanografiado y sin anotaciones, a excepción del encabezamiento ("Entretiempo") y de la anotación "Meditada". Según parece, la forma del poema contenido en este papel fue considerada suficientemente exhaustiva, porque no hay ningún signo de intervención para modificarla.

Por el documento siguiente (108/10) no se ofrece la transcripción porque este se presenta prácticamente idéntico al anterior, excepto por la anotación "D." (cuyo significado no se conoce) en la parte superior derecha del papel.

El porque de estos dos ejemplares casi idénticos no parece ser muy importante; lo que sí se puede afirmar es que en ambos los casos, el muguereño no pensó aportar modificaciones, considerando el poema terminado.

Conclusiones

La obra de Juan Ramón Jiménez representa la cúspide de la poesía española del siglo XX, por lo que no hay necesidad de insistir en la importancia de su salvaguardia y de su correcta divulgación.

El poeta de Moguer, en efecto, goza de mucha fama en todo el mundo, como demuestra el Premio Nobel que ganó en 1956, pero, a pesar de esto, generalmente su obra no ha sido manejada con el debido esmero y con la escrupulosidad que un autor tan especial suele merecer. Las razones principales son de distinta naturaleza: la inmensa cantidad de material inédito que el poeta dejó en los archivos tras su muerte en 1958; las peculiaridades con las cuales Juan Ramón concebía su obra; la adopción, por los editores, de metodologías inadecuadas.

El objetivo de este trabajo, sin embargo, no consiste en encontrar a los culpables de la confusa situación editorial que se ha creado, sino en advertir contra los riesgos y los escollos que la edición del poeta andaluz implica.

Para cumplir con este propósito, se ha intentado ofrecer una explicación exhaustiva sobre la manera que tenía Juan Ramón de concebir la obra – también por una breve comparación con Miguel de Unamuno –, con las consiguientes repercusiones sobre su método de trabajo; luego, se ha descrito el estado y las particularidades de los materiales en los archivos, poniendo de relieve la dificultad de interpretación que dichos papeles entrañan; se han resumido las necesidades básicas para editar correctamente a un poeta como el “andaluz universal”, fijándose también en los errores metodológicos más comunes del pasado; finalmente, se ha tomado como ejemplo un *corpus* de borradores adscritos al proyecto de libro *Entretiempo*, para poder observar, en concreto, los hábitos compositivos y redaccionales del poeta moguerense.

Bibliografía

- BLASCO, JAVIER y SILVERA, FRANCISCO, "Juan Ramón Jiménez: el hilo del laberinto", e*Cuadernos Hispanoamericanos*, 685-686, pp. 7-44, 2007.
- BLASCO, JAVIER y GÓMEZ TRUEBA, TERESA, *Obra Poética*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- BLASCO, JAVIER, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011.
- CALVINO, ITALO, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2000.
- CRIADO MIGUEL, ISABEL, *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1986.
- EXPÓSITO, HERNÁNDEZ, JOSÉ ANTONIO, "Problemas en la edición de la obra en verso de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, nº705, 2005.
- FERIA JALDÓN, ERNESTO, *Juan Ramón Jiménez. Psicocrítica*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2006.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA, "Editar hoy a Juan Ramón", *Turia*, 77-78, pp. 282-286, 2006.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Volumen 3. Poemas Impersonales*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA, "Juan Ramón Jiménez y su concepción de la obra como una maquinaria poética combinatoria", *Artifara* nº8 (Enero-Diciembre), Sección Monográfica, 2008.

- HERNÁNDEZ, ALONSO, SALVADOR, "Para una edición crítica de la Soledad sonora, de Juan Ramón Jiménez", *Revista de Literatura* 47-93, pp. 55-75, 1985.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Belleza (en verso), (1917-1923)*, ed. de SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, Madrid, Taurus, 1981.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Poesía (en verso), (1917-1923)*, ed. de SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, Madrid, Taurus, 1981.
- LEÓN LIQUETE, CARLOS, *Los puntos sobre las jotas. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Universidad, 2010.
- MÁRQUEZ, EDUARD, "Apuntes metodológicos para la edición genética de Juan Ramón Jiménez", *Anthropos* nº7, 1989.
- PASTOR PLATERO, EMILIO, (Comp.), *Genética Textual*, Madrid, Arco-Libros, 2008.
- SILVERA GUILLÉN, FRANCISCO, *Copérnico y Juan Ramón Jiménez: crisis de un paradigma*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- SILVERA GUILLÉN, FRANCISCO, *El materialismo de Juan Ramón Jiménez. JRJ excavado: alma y belleza, 1900-1949*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- SILVERA GUILLÉN, FRANCISCO, *Juan Ramón y el Archivo Histórico Nacional: Monumento de Amor, Ornato y Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, (ed. De GÓMEZ TRUEBA, TERESA), *Como se hace una novela*, Madrid, Cátedra, 2009.