

Juan Ramón Jiménez y su concepción de la Obra como una *maquinaria poética combinatoria*

Teresa Gómez Trueba

Universidad de Valladolid

1. UNA OBRA TOTAL, DINÁMICA Y MÚLTIPLE

Uno de los pilares básicos de la concepción estética juanramoniana es su idea de la *Obra* como *Totalidad*. Ello significa que su *Obra* aspira a reconstruir el “universo uno”¹. Es decir, Juan Ramón Jiménez buscaba crear una *Obra* que fuese “la cifra del universo o un universo absoluto idéntico a sí mismo”². Pero, en un sentido más literal, cuando hablo de la *Obra* como *Totalidad* me refiero también al hecho más concreto de que Juan Ramón no solía pensar en sus libros de manera aislada, sino siempre como partes de un Todo. Así, dejó escrito en uno de sus aforismos: “Libros, no; *Obra*”³. Y en otro: “No corrijo página ni libro; corrijo *Obra*”⁴. Y acostumbraba a escribir la palabra “*Obra*”, con mayúsculas.

Gracias al diario escrito por Juan Guerrero Ruiz, en el que recoge las conversaciones mantenidas casi a diario con su amigo Juan Ramón Jiménez desde 1913, sabemos que dicha aspiración no aparece en los últimos años del poeta, sino que lo acompañó y obsesionó ya desde fechas tempranas. Y, efectivamente, todos aquellos que nos hemos dedicado a investigar en los archivos juanramonianos de Madrid y Puerto Rico hemos podido comprobar cómo este autor dedicó más tiempo y esfuerzo a lo largo de su vida a diseñar el plan editorial de su *Obra* que a escribir los textos que habían de componerla.

Por otro lado, los libros que fue publicando a lo largo de su carrera poética no constituían para él tanto partes de su *Obra*, como meros vehículos provisionales para ir dándola a conocer al lector. Mientras tanto, la *Obra*, latente y desconocida para el público, seguía formándose de forma imparable. A los 42 años, declara Juan Ramón Jiménez en una carta enviada a Ernst Robert Curtius:

Debo decir a usted, sin embargo, que casi nada de lo que le mando, ni de lo que he publicado hasta el día, lo considero sino como “*material poético*” para la *Obra* definitiva que voy -¿este otoño?- a empezar a publicar en hojas sueltas diarias⁵.

Pero hay otros datos que resultan elocuentes respecto a esto último y es que Juan Ramón Jiménez no corregía incansablemente sólo los borradores de sus poemas, sino también las mismas hojas impresas de sus libros publicados; de hecho, no dudaba en deshacer y separar sus hojas para convertirlas en meros borradores sobre los que poder seguir trabajando en la construcción de su *Obra*.

¹ Blasco, 327.

² Hans Jensen, 210.

³ Jiménez, 1999, 377.

⁴ *Ibid.*, 576.

⁵ Jiménez, 1960, 217.

Por otro lado, también la frecuencia con la que anunció desde fechas muy tempranas la próxima aparición de libros que luego nunca veían la luz nos sugiere la existencia latente de la misma. En definitiva, en labor paralela, simultánea, y yo diría que casi ajena a la de sus publicaciones, Juan Ramón nunca dejó de trabajar en ese proyecto nunca concluido que constituía su anhelada *Obra total*. Y cuando digo *Obra total* no me estoy refiriendo solamente al concepto tradicional de *Obras completas*, sino a algo mucho más complejo y novedoso que intentaré describir y explicar a lo largo de este trabajo. Es importante tener en cuenta que, a juzgar por todo el material relativo a la organización de ese proyecto de *Obra* inconclusa que nos dejó entre sus papeles, cabe suponer que existía en este autor una consciente voluntad de mostrarnos el *puzzle* de su escritura, de no ocultar, sino más bien todo lo contrario, el andamiaje de ese proyecto tan anhelado y nunca conseguido de su *Obra Total*. Pues bien, a través de ese fascinante *puzzle*, formado por miles de papeles que contienen índices y esquemas referentes a la organización de esta, podemos hacernos una idea de cómo debía de estar esta constituida y organizada, qué es lo que la hace tan fascinante y novedosa.

Por un lado, Juan Ramón Jiménez soñaba con una edición de su *Obra* que incluyera, en igual nivel de jerarquía, todos sus escritos: poemas en verso, poemas en prosa, prosa autobiográfica, de reflexión estética, aforismos, cartas y, paradójicamente, hasta lo que consideraba el "material desechado". No en vano, en otra de sus breves reflexiones escribió que encontraba su conciencia "hasta en los papeles rotos del cesto"⁶. Es mucho el material inédito que los editores de Juan Ramón Jiménez han ido rescatando de los archivos tras la muerte del poeta. No obstante, todavía deben de quedar muchos textos inéditos que esperan ser publicados. En cualquier caso, hemos de confiar en que algún día, sobre todo después de un esperada digitalización de los archivos juanramonianos, todo ese material, incluso aquel que él denominaba "material desechado", pueda ver la luz.

Sin embargo, la concepción de la *Obra* para Juan Ramón Jiménez tiene otras características que resultan mucho más difíciles de solucionar por parte de los editores, independientemente de su buena voluntad o de su competencia. Juan Ramón concebía su *Obra* como una totalidad, pero como un todo dinámico, en permanente sucesión. Así lo explica el poeta:

No pretendo, ni quiero, ni debo, ni puedo acabar *nunca* mi obra. Mi verdadera obra es «obra en marcha» [título utilizado por Juan Ramón para alguno de sus populares *cuadernos*], «imajinación en movimiento», «sucesión poética». Poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca⁷.

Y en otra ocasión: "Mi obra es fatalmente transformable. Su mejor nombre es «metamórfosis»"⁸. Hay en nuestro autor una profunda resistencia, que le atormentó a lo largo de toda su vida, a considerar cualquiera de sus textos como definitivos. Legendaria es ya la manía correctora de Juan Ramón Jiménez, que

⁶ *Ibid.*, 442.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, 741.

una y otra vez le hacía volver sobre los textos, inéditos o incluso publicados, para corregirlos o, como él decía, para *revivirlos*. Lo cierto es que se encierra en su pensamiento poético cierta contradicción o, al menos, cierta tensión dialéctica nunca resuelta entre la búsqueda obsesiva de la perfección (de la versión perfecta del poema o del "nombre exacto de las cosas", del que tanto habló) y la certeza de que la perfección sólo se alcanza en el proceso creativo y que por tanto nunca puede ser definitiva. En cierta ocasión dijo:

...mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo. Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez? esta corrección⁹.

Naturalmente, esta concepción juanramoniana de la *Obra* en permanente sucesión, en movimiento ininterrumpido, no sólo imposibilita la labor editorial, sino que nos conduce a la certeza de que cualquier edición póstuma de la obra, que irremediabilmente ha de optar por una versión cualquiera y no por otra, estará en cierto sentido traicionando esa aspiración a la permanente metamorfosis de la que tanto habló Juan Ramón.

Pero la concepción juanramoniana de la *Obra total* implica aún un tercer elemento de caracterización que dificulta aún mucho más que este cualquier intento de edición y que, sin embargo, ha pasado mucho más desapercibido para la crítica. Sabido es que los proyectados libros de Juan Ramón se cruzan y solapan de continuo de forma sumamente desconcertante para sus editores. Los mismos textos eran destinados a libros muy diferentes y los mismos libros a volúmenes diversos, de forma que la organización total de su *Obra* era un enrevesado laberinto de títulos de poemas y de títulos de libros. Me gustaría de momento resaltar la imagen del *laberinto textual*, como metáfora sumamente apropiada para referirnos a la concepción de la *Obra* por parte de Juan Ramón.

Los numerosos proyectos y planes editoriales diseñados por él que he tenido ocasión de consultar nos demuestran que si aspiraba a una *Obra total*, esta no sólo implicaba el sentido tradicional de *obras completas*, sino que esa totalidad conllevaba una idea de la obra en el sentido de *multiplicidad*, una *Obra* que fuese capaz de encerrar en su unidad, por un lado, infinitas versiones del propio estado de cada uno de los poemas y, por otro, infinitas versiones de su propia constitución y organización. Es decir, si la *Obra* era *Obra en marcha*, en sucesión permanente, ello no implicaba que las versiones anteriores de cada texto fueran anuladas por la nueva versión (de hecho Juan Ramón Jiménez nunca tiraba un papel), antes bien todas esas versiones aspiraban a convivir e integrarse en una concepción de la *Obra* múltiple.

Pero no sólo el poema, también el libro era susceptible de corrección, y, por supuesto, también en este caso Juan Ramón Jiménez entendía que las diferentes versiones de un libro no tenían porque anularse unas a otras. En uno de sus aforismos, Juan Ramón manifiesta esa conciencia de que un libro puede encerrar dentro de sí mismo infinitos libros:

⁹ Jiménez, 1978, XI.

Cuando se esté ordenando un libro, hágase a diversas horas del día, con distintas luces y, si es posible, en sitios diversos¹⁰.

Y, en tercer lugar, por supuesto, también la manera de organizar los libros dentro de volúmenes era susceptible de múltiples posibilidades. Al mismo tiempo, soñaba con una edición de toda su *Obra* que englobara diversas, pero simultáneas y compatibles, formas de organización, teniendo en cuenta diferentes criterios. Aunque fueron otros muchos los procedimientos de publicación que fue inventando a lo largo de su vida, concretamente, ya en los años cincuenta, ideó un nuevo plan para publicar su *Obra*, que, en realidad, incluía a su vez distintos y simultáneos criterios de edición que no se anulaban. Por un lado, daría ediciones de los libros sueltos, bajo el título general de *Sucesión*; por otro, haría una edición final y completa de toda la obra, agrupada en varios volúmenes, bajo el título de *Destino* y, en tercer lugar, planeaba una edición antológica de su obra mejor, bajo el título de *Metamorfosis*¹¹.

En definitiva, se trata de una *Obra* en la que todo es movable y sustituible, desde el tomo, hasta la palabra, pasando por el libro y por el poema, y en la que las diferentes versiones no se excluyen. El ansia correctora de Juan Ramón no sólo atañe al último escalón de su obra, que es el poema, sino también al libro y al volumen. Entre los papeles juanramonianos podemos encontrar numerosas variantes de palabras añadidas entre líneas en los borradores de los poemas, sin que se haya tachado la palabra original, papeles que ofrecen en distintos formatos numerosas versiones de un mismo poema, pero también numerosas versiones del índice del contenido de un libro y, por supuesto, numerosas versiones de índices que contienen los libros que deberían formar los distintos tomos, que a su vez constituía la edición de sus obras completas. Todas esas versiones en los distintos niveles de su *Obra* (tomo, libro, poema, palabra), combinadas entre sí, aspiraban a multiplicar la misma hasta el infinito. Si antes utilizaba la metáfora del *laberinto* para referirme a la *Obra* juanramoniana, ahora utilizaré otra, también muy afín a cierta corriente de experimentación literaria de la posmodernidad. La concepción de Juan Ramón a este respecto tiene mucho que ver con una *maquinaria poética* que ansía la representación del Universo:

Considero mi obra -declara en uno de sus textos- como un mágico calidoscopio. Jugando con ella, con sus solos elementos infinitos, poniendo un cristal aquí y otro allá, variando un cristal, puedo hacer tanta rosa, tanta estrella maravillosa¹².

Y, aún es más: en algunas ocasiones, el autor se refirió a su *Obra* en unos términos que recuerdan a un experimento de *literatura combinatoria*, otorgando un papel preponderante al lector:

¹⁰ Jiménez, 1990, 453.

¹¹ Algunos encomiables editores de la obra juanramoniana, en una labor titánica, se propusieron llevar a cabo este ambicioso proyecto. Es el caso de Antonio Sánchez Romeralo que reconstruyó y editó los volúmenes *Leyenda* (Jiménez, 1978) e *Ideología* (Jiménez, 1999), con la intención de ir dando forma al proyecto de *Metamorfosis*. Sin embargo, también en este caso, la muerte del editor, como la del propio Juan Ramón, dejó inconcluso el proyecto de edición.

¹² Jiménez, 1999, 445.

Cuando se tiene una obra tan extensa como la mía, un título es casi un libro -pues ya están tocados en otra parte los temas que se indican- y el lector espiritual puede congregarse lo necesario de aquí y de allá, en torno del título¹³.

2. LA BÚSQUEDA DE LA OBRA TOTAL EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Llegados a este punto me gustaría preguntarme si el concepto juanramoniano de la *Obra* responde a una ocurrencia original y aislada o, si por el contrario, podría ser equiparable al de otros escritores de la literatura universal que en términos semejantes también formularon una definición utópica de la *Obra*, que tampoco nunca pudieron llegar a realizar. A estas alturas de mi trabajo supongo que el lector ya ha establecido algunas relaciones entre la concepción juanramoniana y la de otros autores. Recordemos que en algunas ocasiones se ha comparado el concepto juanramoniano de la *Obra en marcha* con el *work in progress* de Joyce. De hecho, el mismo Juan Ramón fue consciente de esa coincidencia, y así, en un texto de 1928, declara:

En abril pasado teniendo yo decidido titular un probable diario poético, que es este, *Obra en marcha*, -indicación que define bien mi inquieto trabajo incesantemente aumentativo- vi que James Joyce utilizaba *Work in progress* para los trozos que viene publicando de su nuevo libro en *Transition* de París [*Finnegans Wake*].

Me gustó pero me fastidió -no hay cosa que me moleste más que un parecido- la coincidencia. Y no puedo, no quiero que el encuentro agüe mi fiesta¹⁴.

La coincidencia entre Juan Ramón Jiménez y Joyce en este punto iba más allá del hecho de haber escogido la misma expresión para denominar a su proyecto literario. En uno de sus magníficos ensayos, el novelista y crítico argentino, Ricardo Piglia, habló de un fenómeno literario que podemos relacionar con la común concepción estética de ambos escritores: se trata de las obras literarias que no tienen fin, que duran lo que dura la vida del que escribe:

El tiempo que se emplea en escribirlas -afirma Piglia- forma parte de la textura de la obra y define su estructura. El libro crece en capas sucesivas, se va transformando; está escrito por escritores distintos a lo largo de los años; los manuscritos perdidos persisten en la obra, las diferentes versiones no se excluyen. (Varias novelas en una)¹⁵.

Sin duda en esta tradición podríamos ubicar la noción joyceana de *work in progress*, como dispositivo que nunca está fijo, pero también el concepto de Juan Ramón Jiménez de *Obra en marcha*, con bastante afinidades con el de Joyce, que se apoya también en una concepción de la *Obra* dinámica, en continua metamorfosis y por tanto nunca terminada, ya que sólo en el estado de realización logra alcanzar la anhelada perfección. Junto a Juan Ramón Jiménez, en España, Unamuno fue quizás uno de los autores que más reflexionó sobre

¹³ Cit. en "Introducción" a Jiménez, 1965, 15.

¹⁴ Jiménez, 1982, 4.

¹⁵ Piglia, 96.

estas cuestiones. En *Cómo se hace una novela* (1927) plantea el asunto de la imposibilidad de dar fin a la obra:

Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morir. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído¹⁶.

Pero quizás no haya habido ningún otro escritor más obsesionado por esta cuestión que Macedonio Fernández, el cual empezó a escribir *Museo de la novela de la Eterna* en 1904 y la prolongó hasta su muerte, durante casi cincuenta años. También la novela perfecta es para él la nunca concluida, la obra siempre en realización. Sólo renunciando a escribir la obra o nunca terminándola se puede conseguir ese anhelo de completar la representación del mundo.

Ahora bien, si tenemos en cuenta el tercer rasgo que hemos señalado en la concepción juanramoniana de la *Obra total*, en el sentido de una obra, no sólo interminable, sino también, desde una perspectiva sincrónica, *múltiple*, su concepción podría ser también comparada con la de otros autores que, al igual que él, han insinuado o manifestado explícitamente una concepción de la obra como maquinaria combinatoria. Llegados a este punto me gustaría recordar lo que Umberto Eco expone en su clásico trabajo *Opera aperta*, acerca de la poética de la obra abierta. Distinguía el crítico italiano tres niveles de intensidad en que puede presentarse el problema de la poética de la obra abierta. En primer lugar, tal y como reconoce la Estética desde hace mucho tiempo, *toda* obra de arte está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles. En segundo lugar, hablaba Eco de un género de obras que:

aún siendo físicamente completas, están sin embargo “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos¹⁷.

Y cita como ejemplos paradigmáticos de dicha poética los simbolistas franceses, con Verlaine o Mallarmé a la cabeza, Kafka, o el mismo Joyce, con obras tan emblemáticas como el *Ulises* o la ya citada *Finnegans Wake*. Y, en tercer lugar, habla de obras abiertas, en un sentido mucho más literal, que son aquellas que invitan a *hacer la obra* con el autor¹⁸.

Naturalmente, la obra de Juan Ramón Jiménez, formado poéticamente en el simbolismo francés, ha sido insistentemente relacionada con el segundo tipo de apertura, pero creo que nunca con el tercero. Lo que me propongo demostrar, en cambio, es que la concepción de la *Obra total*, de Juan Ramón Jiménez, es abierta también en un sentido menos metafórico y mucho más tangible y literal de lo que normalmente se suele suponer. Para decirlo con palabras de Eco, es una *Obra*:

¹⁶ Unamuno, 126.

¹⁷ Eco, 98.

¹⁸ *Ibid.*

no acabada [...] que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adonde irán a parar las cosas¹⁹.

Para referirse a este tercer tipo de obras literalmente *abiertas*, Eco utiliza el término de "obras en movimiento", concepto que podría ser equiparable al de "obras inestables" acuñado por Calabrese, referido a una especie concreta de obras artísticas in-formes o en permanente búsqueda de forma, para lo que reclaman la complicidad de lector-jugador. Son obras que han sido concebidas con una capacidad intrínseca de metamorfosearse,

de replantearse calidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevas [...], asumiendo disposiciones espaciales diversas, creando continuamente el propio espacio y las propias dimensiones²⁰.

Por otro lado, advierte Eco que esta forma de concebir la obra no implica carencia de una estructura (nada estaría más alejado del duro trabajo realizado por Juan Ramón Jiménez, elaborando índices, esquemas o estructuras posibles para su *Obra* durante tantos años), sino más bien el diseño de una estructura que es capaz de contener dentro de sí misma otras estructuras; su orden es un rechazo de un orden singular para proponer una pluralidad de órdenes:

Como en el universo einsteniano, en la obra en movimiento, negar que haya una única experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, sino la regla que permite la organización de las relaciones. La obra en movimiento, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no es una invitación amorfa a la intervención discriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que sin embargo es siempre deseado por el autor²¹.

Umberto Eco ejemplifica este tipo de creaciones artísticas con casos extraídos de la música, las artes plásticas, el diseño y la literatura. Como ejemplo literario, Eco se detiene a examinar el famoso y nunca realizado *Livre* de Mallarmé. Tal y como nos explica Eco, esta creación podría ser considerada como un ejemplo paradigmático y precursor de otros experimentos posteriores de lo que él denomina "obra móvil". Gracias a la reconstrucción filológica póstuma realizada por Jacques Scherer de este proyecto inédito²², sabemos que el *Livre* estaría formado por una serie de elementos que podrían relacionarse en órdenes diversos según leyes de permutación:

Tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una encuadernación que determinase la sucesión), la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos que marcase el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero

¹⁹ *Ibid.*, 74.

²⁰ *Ibid.*, 85.

²¹ *Ibid.*, 96.

²² Scherer.

de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo²³.

Es decir, el *Livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido que era móvil y “abierto” una composición como su famoso poema el *Coupe de dés*. Con su utópico proyecto Mallarmé aspiraba a crear:

un mundo en constante fusión que se renueva continuamente a los ojos del lector, mostrando siempre nuevos aspectos de ese carácter poliédrico de lo absoluto que pretende, no diremos expresar, sino sustituir y realizar. En tal estructura, no se habría debido encontrar ningún sentido fijo, así como no se preveía ninguna forma definitiva²⁴.

La utópica empresa de Mallarmé, “que se complicaba con aspiraciones e ingenuidades verdaderamente desconcertantes”²⁵, no pudo ser llevada a término, pero su proyecto, lejos de haberse convertido en una rareza o extravagancia irrealizable y olvidada en la Historia de la Literatura, parece subyacer en la poética de otros muchos escritores fundamentales del siglo XX. Es evidente que, tras todo lo expuesto, considero el proyecto de la *Obra total* de Juan Ramón Jiménez como un *ars combinatoria* muy cercano al *Livre* de Mallarmé, como sistema de permutaciones infinitas²⁶.

Por otro lado, ambos proyectos, el *Livre* de Mallarmé y la *Obra* de Juan Ramón Jiménez, ninguno de los dos concluido, encajarían a la perfección dentro de aquello que el crítico español Santos Unamuno denomina “poética de la totalidad”, refiriéndose con este término a los autores que se dedican a la construcción de textos que funcionan metafóricamente como modelos del universo, construcciones literarias finitas,

que condensan y evocan las infinitas posibilidades de la realidad ya sea por medio de las estructuras narrativas o poéticas mismas del texto, ya sea a través de la inclusión en la obra de símbolos de la totalidad potencial (entidades totales), valiéndose de una concepción combinatoria de la realidad y de la literatura²⁷.

Santos Unamuno relaciona con esta “poética de la totalidad” a aquellos escritores que, partiendo del hecho de que el infinito, entendido como totalidad, se escapa a nuestro alcance y limitado entendimiento, se sienten en la necesidad de construir en su intelecto la representación del infinito como entidad cerrada por medio de construcciones simbólicas²⁸. Es decir, entendiendo que lo acabado, en su finitud y limitación, nunca podrá dar cabida a las infinitas

²³ Eco, 86-87.

²⁴ *Ibid.*, 87-88.

²⁵ Eco, 88.

²⁶ Jensesn, 206.

²⁷ *Ibid.*, 50.

²⁸ Santos Unamuno, 44.

posibilidades del mundo, se trata de hallar la metáfora o representación perfecta de esa multiplicidad de posibilidades del universo.

Por supuesto, en esa tradición habría que situar también, aparte de algunos precedentes como Mallarmé y la concepción de su *Livre y*, si se acepta mi propuesta de interpretación, la *Obra total* juanramoniana, la idea del Libro Total de Borges, el concepto de "multiplicidad" de Italo Calvino, así como muchos otros experimentos de la literatura más experimental y arriesgada del pasado y el presente siglo que han ensayado, de diferentes maneras y con muy distinto éxito, diversas ideas de una Obra que se construya como metáfora o representación perfecta de esa multiplicidad de posibilidades del universo. Poco hay que decir a estas alturas de los populares símbolos utilizados por Borges como representación de la totalidad del Universo: junto al laberinto, el Aleph o el Zahir, la moneda total que presupone en sí misma la historia universal y el mundo, recuérdese el poeta que aparece en "El espejo y la máscara", que escribe composiciones cada vez más breves, hasta llegar a un poema de una sola línea en el que se encierra el universo, o el relato titulado "Undr", que va aún más allá respecto al anterior, concibiendo una totalidad encerrada en esa palabra²⁹. Durante los años 60-70, un camino frecuente para conseguir esa representación ha sido la recurrencia a sistemas combinatorios que se multiplican internamente evocando en el lector la idea de totalidad. El aforismo arriba citado de Juan Ramón Jiménez, donde decía que en una obra como la suya "un título es casi un libro -pues ya están tocados en otra parte los temas que se indican- y el lector espiritual puede congregarse lo necesario de aquí y de allá, en torno del título"³⁰, podría recordarnos también la popular propuesta de Julio Cortázar de una lectura múltiple para su novela *Rayuela*. Y, en este punto, y sin ninguna intención de exhaustividad, habría que recordar también los experimentos de narrativa combinatoria del grupo OULIPO, algunas de las obras de Italo Calvino (*El castillo de los destinos cruzados*, *Si una noche de invierno un viajero*, etc.) o la de algunos de sus compañeros de generación como Georges Perec o Raymond Queneau. También a esos anhelos de representar simbólicamente la totalidad del universo habría que sumar otras muchas estrategias narrativas de remota tradición, como la de las cajas chinas o *mise en abîme*, o todas las variantes del concepto de *hipernovela* descrito por el mismo Calvino en su famoso ensayo sobre la presencia de la "multiplicidad" en la literatura del milenio que acaba de comenzar³¹. En definitiva, la concepción estética de Juan Ramón Jiménez está con la de todos aquellos que consideran que si el Universo es infinito en sus posibilidades, una obra entendida en sentido convencional de suma de libros cerrados, terminados y, por tanto, limitados y finitos nunca podrá dar cuenta de esa infinitud.

Muchos otros ejemplos se podrían aducir como manifestaciones literarias de ese mito de la "obra infinita", cuya concepción excluye la posibilidad de darle fin, ya que debe durar lo que dura la vida de quien la escribe, pero que

²⁹ *Ibid.*, 52.

³⁰ En "Introducción" a Jiménez, 1965, 15.

³¹ Calvino. Ver Gómez Trueba, 2006.

además incluye todas las variantes y todos los desvíos³². Pero, evidentemente, no se pretende aquí agotar los ejemplos de multiplicidad en la literatura contemporánea, tan sólo evidenciar que el mito de la escritura infinita, total y múltiple al que aspiraba Juan Ramón Jiménez, ha sido al mismo tiempo asunto esencial en la literatura contemporánea más arriesgada, ambiciosa y prometedora. Sí quisiera destacar, no obstante, que tanto la concepción del *Livre* de Mallarmé, la *Obra total* de Juan Ramón Jiménez, muchos de los símbolos utilizados por Borges o Calvino en sus obras, como tantas otras obras experimentales que recurrían a sistemas de narrativa combinatoria, y que parten de una descomposición del libro tradicional impreso, se acercan mucho a la idea de una obra hipertextual, es decir a los experimentos de narrativa electrónica que hoy podemos ver con frecuencia en Internet, en los que el autor ofrece al usuario una obra literalmente abierta, y sin linealidad narrativa, que ha de realizar con su colaboración³³.

3. ¿UN PROYECTO FRUSTRADO? REPERCUSIONES EN LA LABOR EDITORIAL DE LA OBRA JUANRAMONIANA

No deja de resultar sumamente irónico y contradictorio el hecho de que hoy, medio siglo después de la muerte de Juan Ramón Jiménez, la Obra de quien tanto tiempo y esfuerzo dedicó a diseñar su organización y estructura ofrezca todavía un estado editorial tan precario y contradictorio.

Como ya se ha dicho en varios momentos de este trabajo, el proyecto junramoniano, como el de Mallarmé o tantos otros que han sido citados, era irrealizable, y naturalmente quedó inconcluso a la muerte del poeta. En el caso concreto de Juan Ramón Jiménez, nos dice Julio Jensen: “La *Obra* fue perseguida pero el resultado fue un *Texto* abierto y fragmentado”³⁴. Y el motivo de ese fracaso es claro:

El proceso creativo está irremediabilmente ligado a un contexto contingente [...] unas condiciones fragmentadas y finitas a la que está atada cualquier persona empírica³⁵.

Evidentemente, el caso juanramoniano no es excepcional en este punto. Esa dicotomía entre el Absoluto y su contrario, la contingencia, podría ser rastreada a través de multitud de ejemplos en la historia del pensamiento occidental³⁶. De hecho, en casi todos los proyectos citados asoman las sospechas del fracaso de semejante utopía. El mismo Borges se mostraba escéptico ante la evidencia del carácter cerrado de cualquier proyecto combinatorio³⁷. Aunque, empujadas por un anhelo de representar el infinito actual y simultáneo, las obras pretendidamente abiertas y potenciales que resultan de estos proyectos

³² Piglia, además de la de Macedonio Fernández, se refiere a novelas como *Adán Buenosayres* de Marechal, *Finnegans Wake* de Joyce, *El hombre sin atributos* de Musil o *Bajo el volcán* de Lowry (96).

³³ Gómez Trueba, 2003.

³⁴ Hans Jensen, 206.

³⁵ *Ibid.*, 211.

³⁶ *Ibid.*, 207.

³⁷ Santos Unamuno, 70-71.

no dejan por ello de ser finitas y limitadas. Y esa irremediable sensación de fracaso es también la que en determinados momentos de crisis espiritual desanimaba a Juan Ramón Jiménez respecto a la posibilidad de poder llevar a cabo su monumental proyecto poético. En contra de lo que a veces se ha sostenido, no creo que Juan Ramón no concluyera su *Obra* porque la muerte se lo impidiera, sino porque realmente sabía que hacerlo era traicionarse y traicionarla, era dar muerte a lo que debería ser eterno. El que nuestro autor nunca alcanzara a completar su *Obra total* no es tampoco debido a una falta de tenacidad, sino más bien, como nos explica Hensen "a la condición moderna del absoluto fragmentado"³⁸.

Dicho todo esto, soy perfectamente consciente de que editar hoy a Juan Ramón y pretender hacer una edición impresa de "toda" su obra poética es, no sólo imposible, sino también una traición a su particular concepción estética. Su editor póstumo deberá cerrar irremediablemente lo que él quiso dejar voluntariamente abierto. Fijando la obra en una única versión, limita lo que aspiraba al infinito. Editar a Juan Ramón es optar por una de entre tantas combinaciones posibles de su *Obra* y, a lo sumo, desechar el resto al triste espacio de las notas. Eligiendo una opción y rechazando todas las demás, traicionamos el anhelo juanramoniano de Totalidad. Ahora bien, aunque la misma naturaleza de los planes editoriales juanramonianos los convierte en utópicos e irrealizables, no por ello debemos dejar de reflexionar acerca de lo que el autor nos pretendía transmitir a través del legado de tantos y tantos índices, tantos planes para ordenar, agrupar y organizar todos sus textos en una unidad superior: la *Obra*. Es probable que Juan Ramón, que fue un precursor en tantas cosas, también lo fuera en lo que concierne a proyectos editoriales. Al tenor de algunas de sus reflexiones citadas en este trabajo, parece que lo fue también al intuir ya el fin de la era del libro como entidad cerrada, para ser sustituido por una entidad hipertextual, incompatible con una edición tradicional impresa. Quisiera cerrar este artículo con lo que ha de considerarse solamente una sugerencia: con algunas de sus reflexiones parece Juan Ramón adelantarse en el tiempo, soñando con una moderna edición electrónica de su *Obra*, que efectivamente permitiría fácilmente al lector combinar los textos en torno a títulos o ideas motrices según su propia opción de lectura.

Bibliografía citada:

Blasco, Javier, *La poética de Juan Ramón Jiménez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

Calvino, Italo, "Multiplicidad", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989. 115-138.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.

³⁸ En este sentido, opina Hans Jensen que "Juan Ramón Jiménez encarnó el concepto de perfectibilidad infinita al atisbar y perseguir el absoluto pero sin llegar a alcanzarlo nunca" (218).

Gómez Trueba, Teresa, "El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos", *ALEC. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 31, 1, 2006, 93-118.

-----, "Creación literaria en la red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción", *Espéculo. Revista electrónica de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 22 (noviembre 2002-febrero 2003). (<http://www.ucm.es/info/especulo/>) [en línea].

Hans C. Jensen, Julio, "La *Obra* de Juan Ramón Jiménez como elaboración vivida del concepto del absoluto", *Revue Romane*, 37-2 (2202), 205-226.

Jiménez, Juan Ramón, *Cuadernos de JRJ* (ed. de Francisco Garfias), Madrid, Taurus, 1960.

-----, *La colina de los chopos* (ed. de Francisco Garfias), Madrid, Taurus, 1965.

-----, *Leyenda* (ed. de Antonio Sánchez Romeralo), Madrid, Cupsa, 1978.

-----, *Obra en marcha (Diario poético) de JRJ. España sin día [1928]*, [Facsimile], Sevilla, Renacimiento, 1982.

-----, *Ideología* (ed. de Antonio Sánchez Romeralo), Barcelona, Anthropos, 1999.

Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Santos Unamuno, Enrique, *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

Scherer, Jacques, *Le "Livre" de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957.

Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 2004.