

Vida de Juan Ramón Jiménez

Javier Blasco

Juan Ramón Jiménez

Vida. Volumen 1: Días de mi vida

Reconstrucción, estudio y notas de Mercedes Juliá y María Ángeles Sanz Manzano

Valencia, Pre-Textos, 2014 884 pp. [COMPRAR ESTE LIBRO](https://amzn.to/2Sco45J)

Todo se ha vuelto claro. Nada tiene importancia.

Mi apellido no existe, pues todo fue quimera.

1. *Vida* y la fiebre editora en torno a Juan Ramón

Esta edición de *Vida* (mucho más lograda que aquella ya lejana que Francisco Garfias prologó con el título *Vida y época*, en *Libros de prosa*, Madrid, Aguilar, 1969) viene a sumarse a toda una larga lista de títulos que, con el nombre de Juan Ramón Jiménez al frente, han visto la luz en los últimos tiempos: *Libros de amor*, *Ellos*, *La frente pensativa*, *Apartamiento*, *Arte menor*. Todos ellos sirven al menos para dar idea, al lector no especialista, de los archivos del poeta de Moguer, de cuya riqueza (al menos en lo que se refiere a la prosa) Teresa Gómez Trueba y yo mismo dábamos cuenta, hace ya veinte años, en nuestro libro *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta* (Valladolid, Grammalea, 1994).

Allí enumerábamos las decenas de proyectos que Juan Ramón concibió a lo largo de su vida y reclamábamos mayor atención hacia tantos documentos como dormían el sueño de los justos en cajas varias de los archivos juanramonianos. Allí, por cierto, sin que ahora se nos reconozca en las páginas que estamos reseñando, pergeñábamos una pormenorizada descripción de los materiales del proyecto (no libro, ¡por favor!) *Vida* (véanse páginas 84 y ss., especialmente 98 a 101 de nuestro trabajo); y allí, finalmente, hacíamos un llamamiento reclamando la necesidad de digitalizar esos archivos para su mejor conservación y gestión, lo cual sólo sería abordable con garantías por un equipo que asumiera -y conociera bien- el trabajo ya emprendido con estos materiales por ilustres juanramonianos, tales como Ricardo Gullón, Antonio Sánchez Romeralo, Ignacio Prat, Manuel Ángel Vázquez Medel, Richard Cardwell o la propia Teresa Gómez Trueba.

A la altura de 1990 resultaba evidente que, además de garantizar la preservación de los materiales mediante la digitalización, era precisa una actuación que diera visibilidad y universal acceso a tan rico patrimonio. Éramos ya conscientes -y así lo manifestábamos- que el análisis y estudio de esos materiales exigía un riguroso protocolo de actuación respecto a los mismos. Desde entonces se han dado pasos muy importantes y se han recuperado muchísimos documentos juanramonianos, que era

preciso que vieran la luz, pero no siempre este trabajo se ha hecho con el rigor y con las cautelas que el mundo académico exige para trabajos de esta índole. Esta edición de *Vida* que aquí se reseña es un buen ejemplo de lo uno y de lo otro: es verdad que resultaba necesaria y es no menos cierto que a la misma se le debía pedir más, sobre todo en lo que a rigor se refiere.

2. La edición de la obra de Juan Ramón y los materiales de archivo

Antes de cualquier otra cosa, hay que conocer cómo trabaja el poeta de Moguer y el estado en que se encuentran los materiales de sus archivos. Empezaré por el primer punto.

Juan Ramón somete su escritura a un proceso de corrección interminable. Su *Obra* es «obra en marcha» (como él escribe en varios momentos), no en el sentido joyceano[1]. En su caso, sería más preciso decir que «su escritura está permanentemente en obras». Juan Ramón no sólo corrige (tacha, sustituye, añade, cambia), sino que reescribe, retomando un texto del pasado y convirtiéndolo en otro u otros diferentes, que tampoco anulan el anterior. Y lo mismo que ocurre con los poemas (en verso o en prosa) sucede con sus proyectos, que nacen en la mente del poeta y unos se materializan en libro, en tanto que otros quedan en el camino, dando acogida a un puñado de documentos varados en su escritorio, o pasan a formar parte de otro proyecto nuevo, que se concretará o no. Un mismo proyecto va cambiando con los años hasta encarnar un concepto muy distinto a aquel que estuvo en su origen. En este proceder, auténticamente laberíntico y sujeto de inacabadas metamorfosis, no es una exageración afirmar que en muchos momentos ni el mismo Juan Ramón se aclara. Textos que habían nacido para un proyecto pasaban a formar parte de otro diferente, en unos casos abandonando su destino inicial, pero en otros casos sin dejar (con el envío a un proyecto nuevo) de formar parte del proyecto anterior. Así describe el poeta, en tercera persona, su trabajo:

Necesidad de mirar siempre atrás y debajo, por si se han caído papeles. Mañana y noche, bajo los muebles. Idea de que en todas partes anota algo, en los márgenes de los periódicos, y de ahí, necesidad de guardarlos. Al barrer, mirar la basura recojida, por si los hay allí. Sufrimiento atroz[2].

En fin, si hubiera que buscar una metáfora para describir los materiales del archivo juanramoniano, antes habría que recurrir a la biología que a la geología. El investigador, cuando se adentra en un proyecto del poeta, enseguida descubre que se trata de un organismo vivo, en incesante transformación, más que de un cuerpo inerte con una estructura estable. Pero ni siquiera la analogía biológica es precisa para describir lo que ocurre con los materiales de archivo: en biología, cuando el huevo se convierte en larva, el huevo desaparece; y, cuando la larva se transforma en mariposa, la larva deja de existir. En el caso de los materiales a que estoy refiriéndome, el huevo sigue estando ahí, junto a la larva y la mariposa. En términos técnicos, diremos que, para cada uno de los proyectos juanramonianos, los archivos conservan materiales que, proyectándose todos ellos hacia un futuro –pero aún inexistente– texto, pertenecen a diferentes estados compositivos, y como tales han de ser tratados. Si un libro como *La*

frente pensativa conserva manuscritos (borradores o bocetos) de 1911 o 1912, y otros de 1953, es evidente que estos materiales no pueden editarse juntos, porque *La frente pensativa* que Juan Ramón tiene en mente en 1953 poco tiene que ver con la idea originaria de *La frente pensativa* en 1911. Ha variado la poética, han variado la lengua y el discurso poético, ha variado –y lo ha hecho radicalmente– el poeta. En todo caso, si contásemos con las indicaciones precisas del autor y con textos en vez de con borradores, podríamos intentar reconstruir el libro de 1911 (o el de 1953), pero nunca deberíamos mezclar en esa reconstrucción materiales de dos momentos tan alejados. De esta mezcla sólo puede salir un engendro.

Volviendo a la metáfora anterior, nos ha pasado a muchos que, enfrentados a los archivos del poeta, a veces hemos confundido la larva con el huevo o con la mariposa. Y todos hemos cometido errores. Pero hoy, con los datos y herramientas metodológicas que poseemos, esos errores resultan menos perdonables. El primero y más frecuente de los errores ha consistido en pensar que todo lo que se conserva en los archivos de Juan Ramón Jiménez es obra, cuando nada más alejado de la realidad. La obra la publicó el poeta. Y no hay más obra (salvo alguna excepción, como puede ser *Tiempo*) que la publicada por el poeta. Todo lo demás es andamiaje para la obra.

Lo que ocurre es que, deslumbrados por el prestigio de una escritura soberana, durante décadas hemos querido otorgar a los andamios y botes de pintura de la Capilla Sixtina la misma entidad que a los frescos que dejó Miguel Ángel en sus paredes y techumbre. La obra de Juan Ramón quedó cerrada en aquellos libros que el poeta entregó a la stampa, que él vigiló y que él autorizó; todo lo demás, con un valor documental incalculable y con rayos de genialidad repartida en cada papel, es otra cosa. Es otra cosa muy valiosa, sin duda. Pero no es obra, y la obra ha de ser tratada como obra, mientras que los bocetos y borradores, que es lo que se conserva en sus archivos, demandan un tratamiento diferente, específico, pues lo que no es obra no se deja analizar con las mismas herramientas que la obra.

En los archivos de Juan Ramón no hay obras inéditas, por mucho

que algunos editores nuevos se empeñen en sostener lo contrario

Si establecemos la necesaria diferenciación entre unos materiales y otros, hay que decir que la edición de las obras de Juan Ramón (es decir, aquellos títulos que él publicó y autorizó con dicha publicación) apenas ofrecen problema textual alguno que no tenga ya resuelto la crítica textual: es tarea trabajosa, pero conceptual y técnicamente sencilla. Caso muy distinto es lo que ocurre con aquello que quedó en el laberinto de sus archivos, como resultado de la permanente e inacabable metamorfosis que sufre la escritura del moguerense. Al acercarse a este laberinto, convendría ser muy consciente de la necesidad de un protocolo de actuación. Sirvan como ejemplo de ello, los cinco puntos que desgrana Luis García Jambrina al hilo de su edición de *Aventura*, título de Claudio Rodríguez que quedó inédito a su muerte:

- 1) Los materiales del archivo de un autor deben ser preservados, pues forman parte de nuestro patrimonio literario, y siempre contienen información relevante, al menos para profundizar en el conocimiento de ese autor y de su manera de trabajar.

2) La obra de un autor se cierra con los textos editados en vida por ese autor (salvo que se trate de textos perfectamente acabados y cerrados, cuya publicación, por la razón que fuere, el autor intencionadamente aplaza para después de su muerte).

3) Los borradores son documentos valiosísimos por constituir «ejemplares únicos»; pero no son «obra».

4) Los borradores de un libro inacabado e inédito no deberían ser editados «de una manera convencional, como si se tratara de un nuevo libro de autor».

5) «La solución más razonable -ante el problema que plantean los *ante-textos* inéditos del archivo de un autor- sería hacer una escueta edición facsimilar de los poemas y de sus versiones previas, sin ninguna intromisión» por parte del editor.

Y a estos cinco puntos, de validez general, habría que añadir otros específicos en consonancia con los materiales conservados: fechas de escritura, estadios compositivos, etc.

3. Los materiales de los archivos juanramonianos y la crítica genética

En los archivos que custodian los borradores juanramonianos (Madrid, Puerto Rico), lo que se conserva son notas, índices, apuntes sobre proyectos, ideas o versos salvados del olvido en cualquier esquina de cualquier papel, bocetos, borradores, versiones de textos que reflejan distintos estadios creativos. Es decir, se conservan sólo *ante-textos* [3], como muy bien refleja el carácter inacabado, fragmentario y provisional de los materiales que se recogen en *Vida*: índices que se contradicen unos a otros, notas de memoria, simples títulos, textos plagados de frases ilegibles o perdidas, huecos en blanco reservados a palabras que el poeta nunca llegó a escribir, multiplicación de versiones y de variantes de autor (de lectura y de escritura) de muy distintas épocas negándose las unas a las otras.

Sobre todos estos materiales se proyecta la sombra de lo que se planteaba Gérard Genette en *Palimpsestos*: «¿Hasta qué punto es lícita la edición de una serie de materiales que quedaron inéditos a la muerte del autor, respecto a los cuales no sabemos si, finalmente, se hubiera decidido a publicar, y, en caso de respuesta afirmativa a lo anterior, ignoramos cómo él hubiera procedido?» La pregunta de Genette es acertada en toda situación, pero en el caso de Juan Ramón, la necesidad de respuesta se hace todavía más urgente: en los archivos de Juan Ramón no hay obras inéditas, por mucho que algunos editores nuevos se empeñen en subtítular sus supuestas reconstrucciones con la etiqueta de «Libro inédito». Pondré un ejemplo: en 2006, en Linteo, José Antonio Expósito edita *Ellos*, en una colección dirigida por Antonio Colinas. En dicho libro se recogen ochenta y seis poemas, de los cuales solo siete son inéditos (todos ellos ante-texto, es decir, bocetos para cuya edición el editor

ha tenido que tomar decisiones que sólo deberían corresponder al autor). El resto, hasta setenta y nueve poemas, habían sido editados antes, lo cual en absoluto obstaculiza el hecho que *Ellos*, en la portadilla interior se «venda» al lector (de eso trata, ¿o no?) como LIBRO INÉDITO, con capitulares como manda el *marketing*. Y, en última instancia, se trata de comerciar con todo esto.

Este es el problema: ¿qué hacer con los materiales que conforman el archivo de un poeta? ¿Cómo proceder para su edición? «¿En qué autoridad –planteaba yo la cuestión en otro lugar– podrá apoyarse el editor moderno para dar a la stampa con el nombre de un autor (que ya no tiene la oportunidad de oponerse o de discrepar) toda una serie de borradores (incompletos, fragmentarios, con vacíos textuales imposibles de llenar, con varias palabras para un mismo lugar entre las cuales el autor no acaba de decidirse) que nunca alcanzaron a ver la luz en vida de quien los creó?»[4] Si queremos editar estos materiales y hacerlos legibles para el lector común, en una operación al albur de la conjetura, hemos de completar –así viene procediéndose– lo escrito por el autor, elegir entre las varias palabras alternativas que él baraja en un verso o una frase, y finalmente decidir qué lugar le otorgamos a ese boceto que presuntamente hemos convertido en texto en el seno del proyecto juanramoniano o, más grave aún, en cuál de los varios proyectos a que remiten las indicaciones del poeta en los márgenes integrarlo.

En una impostura de difícil calificación, el editor ha de abandonar su papel para adoptar el de autor y ello no se sabe en virtud de qué don o gracia sobrenatural. Quizás en un tiempo no podía hacerse otra cosa para dar visibilidad a estos materiales. Pero hoy, cuando la crítica genética ha alcanzado el nivel teórico, metodológico y pragmático actual, no podemos seguir perseverando en el error. A quienes llevamos décadas trabajando en los archivos de poetas actuales nos surge una pregunta fundamental: ¿está legitimado alguien para poner la firma del autor desaparecido a unos materiales cuya forma final, en la edición impresa póstuma, es responsabilidad exclusiva del editor?

Cuando abro las páginas de la edición de *Vida*, la pregunta anterior se complica. Por ejemplo, las editoras escriben en su introducción que *Vida* es un proyecto que se prolonga en el tiempo, al menos desde 1923 a 1948. Bien, ¿en todo ese tiempo el proyecto no cambia? Y, si cambia, ¿cuál de los estadios compositivos han elegido para detener la metamorfosis que es siempre la escritura juanramoniana? ¿En qué se han fundado para detener el proyecto en ese momento y no en otro? O, ¿qué han hecho con los materiales de un determinado estadio, que ya no forman parte del estadio compositivo del proyecto cinco años más tarde?[5] En vano buscará el lector respuestas a estas cuestiones que, filológicamente, son imprescindibles.

4. ¿Qué hacer, pues, con unos materiales como los que se conservan en los archivos de Juan Ramón?

¿Debemos concluir, entonces, que hay que renunciar a la edición de los materiales de los archivos juanramonianos? En absoluto[6]. Se trata de materiales extraordinariamente valiosos, al menos desde dos puntos de vista: primero, como documentos que muestran al visitante el taller del poeta, cómo trabajaba, sus dudas, sus arrepentimientos verbales, su lucha con el lenguaje y con el sentido, etc.; y,

finalmente, lo son como testimonio de una forma de concebir la escritura de extraordinaria modernidad (¿o debería decir posmodernidad?), algo en permanente movimiento, en proceso continuo de cambio y metamorfosis: «Yo varío –dice uno de sus aforismos– incesantemente mis poemas (las flores, los frutos de mi cuerpo y de mi alma), como la naturaleza varía incesantemente los de los suyos». Y, en otro lugar: «Considero la obra poética como un mar. Aunque la ola, la palabra se modifiquen y cambien a cada instante, el mar, la obra son siempre los mismos». Y, en fin, en otro: «Yo creo que la poesía es poetizar. NO creo en el poema cerrado, sino en el abierto como una estrella. Si miramos una estrella, nos parece en cada momento perfecta, pero es sucesiva... Pues así la poesía». Juan Ramón Jiménez sabía que la edición de un texto fijaba el poema para siempre, en tanto que para él el poema, para ser «verdadero», cambiaba día a día al compás de las metamorfosis vitales por las que pasaba el poeta; estos materiales de archivo ponen ante los ojos del lector-investigador un proceso en marcha, que el editor no puede (porque no está legitimado) cerrar sin caer en lo que, sin excesos, podríamos llamar una falsificación o, sin duda, un error: el error de fijar lo que está en movimiento y cuyo máximo valor, por otro lado, reside en ese movimiento. Hay que dar a conocer estos materiales, pero el editor deberá tener muy claro hasta dónde llegan sus atribuciones de editor para no suplantar al autor, acabando lo que quedó definitivamente inconcluso y en borrador. Y esto debe hacerse con toda cautela.

Las herramientas tradicionales de la crítica textual se muestran poco adecuadas para afrontar las peculiares características de estos materiales de archivo. Mejor preparada está la crítica genética o la filología de autor. Si a la crítica textual le importaba el resultado, a la crítica genética le importa el proceso, es decir, todo aquello que ocurre en el taller del escritor. A diferencia de la crítica textual, su trabajo de *recensio* y *collatio* no puede tener como objetivo final la *constitutio textus*, porque sencillamente no hay texto alguno que constituir o que restituir. En cualquier caso, parece difícil poner en cuestión una verdad: la labor de constituir un texto es labor exclusiva del autor, y el editor no puede apropiársela sin caer en la impostura.

Dado que lo que los archivos de Juan Ramón conservan son ante-textos, quizá convenga traer a colación la transcripción de algunas de las conclusiones a que llegó nuestro equipo de investigación, vinculado a un proyecto ministerial, del que también forma parte la editora de *Vida*, Mercedes Juliá: «Nuestra propuesta se basa principalmente en la decisión de mostrar el trabajo creativo y redaccional del poeta en su estado real, en su propia materialidad tal y como quedó a su muerte y se conserva en sus archivos en la actualidad, esto es, los borradores de Juan Ramón Jiménez en su condición real de ante-textos o los proyectos editoriales en su propia condición de proyectos. Por esto, en primer lugar, optamos por una transcripción diplomática del texto (y en algunos casos por la reproducción facsimilar si la diplomática no es suficiente para recoger toda la complejidad del original y sus múltiples lecturas y posibilidades) que permita apreciar la condición de obra abierta e inconclusa y que, en ningún caso, ofrezca una falsa apariencia de poema acabado y cerrado por el poeta cuando no sea así. En contra de lo que siempre se ha hecho, pretendemos que el lector pueda apreciar con esta transcripción y análisis el proceso creativo del poeta que se traduce de la lectura de sus borradores (tachaduras, variantes no cerradas, espacios en blanco, simultáneas adscripciones de un poema a diferentes libros, etc.)» (marzo de 2011)[7].

5. *Vida* en los archivos juanramonianos

Las notas precedentes, que a algunos parecerán impertinentes (y que quizás, en un sentido, lo sean), resultan imprescindibles para situar la reflexión sobre lo que se ha hecho con *Vida* en la edición a que ahora estoy refiriéndome. Aunque, en la sección de «Agradecimientos», las editoras afirman que los materiales de *Vida* proceden de los archivos de Puerto Rico, del Archivo Histórico Nacional y de los archivos de la familia del poeta, lo cierto es que el 91% de dichos materiales (el cálculo lo he hecho sobre las 246 entradas de la sección «Niñez, mocedad, juventud», pp. 153-445) proceden de la Sala de Zenobia y Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico. Ignoro qué contiene el archivo de la familia (cuantitativamente poco relevante en este proyecto: el 4,5%), pero conozco muy bien los materiales del Archivo Histórico Nacional y los de la Sala de Zenobia y Juan Ramón. Y para editar *Vida* (o cualquier otro proyecto juanramoniano) es preciso conocer también la historia de estos papeles (incluso la historia legal de los mismos), de dónde proceden, cómo fueron a parar a los archivos que hoy los custodian (con celo digno de todo elogio), cuál fue su existencia en esos archivos, quién los catalogó y archivó, y con qué criterios. Estas no son cuestiones irrelevantes, pues da la impresión (a partir de lo que figura en la nota de «Agradecimientos») que las editoras pidieron a Elsa Rodríguez (responsable de la Sala de Zenobia y Juan Ramón en años recientes) una fotocopia completa de la carpeta *Vida*, y que su trabajo se limitó a transcribir esas fotocopias y a ordenarlas, sin plantearse si todo lo que había en dichas carpetas era o no de *Vida*, sin plantearse si había materiales de *Vida* en otras carpetas.

Los últimos años de Juan Ramón, y especialmente tras la muerte de Zenobia, son años dramáticos de enfermedad y de trastorno, y esto se reflejó en sus papeles, que Raquel Sárraga, con la ayuda y aguda inteligencia de Ricardo Gullón, siguiendo una labor iniciada por Zenobia, fueron clasificando y distribuyendo por sobres y cajas[8]. Además de esta clasificación, a cada uno de los papeles se le otorgaba una signatura, pensando en una posterior catalogación. Pero pronto surgieron los problemas, el contencioso entre los herederos del poeta y la Universidad sobre la propiedad material de los papeles (un contencioso que duró décadas), lo que no favoreció un tratamiento de los papeles ni sistemático ni técnico[9]. Había que trabajar con cierta urgencia en la clasificación de los papeles y había que hacerlo sin un mapa preciso por el que guiarse. Quienes llevaron a cabo esta labor han relatado en diversos lugares[10] cómo, cuando se descubría una serie de papeles asociados a un proyecto, se abría un sobre nuevo con el título de ese proyecto y se volvía atrás sobre la marcha para rescatar otros papeles ya clasificados y realojarlos en el nuevo sobre recién abierto. Por un lado, muchos papeles, por diferentes razones, se declararon no accesibles para los investigadores de la Sala; por otro lado, en un mismo papel podían convivir los borradores de cuatro poemas pertenecientes a otros tantos proyectos: dos en una cara y dos en otra. ¿Cómo clasificar este papel? ¿En la carpeta de cuál de los cuatro proyectos alojarlo, ya que la materialidad de los papeles no les otorga el don de la ubicuidad?

Con esto quiero decir que no tenemos ninguna seguridad de que todos los papeles del continente signado como *SZJRJ J-1 Vida* tengan que ver con el proyecto *Vida*. Podríamos tenerla, a lo sumo, de que una de las diversas manos que intervino en el proceso de clasificación arriba descrito pensó que ese papel podía ir al sobre que acogía papeles de *Vida*. Quizá, de caer en otras manos, su destino final hubiera sido un sobre diferente. Y por las mismas razones, nunca, hasta que contemos con un catálogo

de todos estos papeles, podremos estar seguros de que papeles de un proyecto dado no estén por error en una carpeta diferente. Materiales relacionados con el proyecto *Vida* pueden encontrarse trasapelados en cualquiera de las otras carpetas de la Sala (estamos hablando de varios cientos de miles de documentos). Todo ello me hace clamar una vez más para que, de una vez, se proceda -con todas las cautelas y bajo la dirección de profesionales cualificados- a la digitalización y catalogación de unos materiales que constituyen un riquísimo patrimonio de las letras hispanas[11].

Entre tanto, en estricta filología, solo deberíamos admitir como materiales del proyecto *Vida* aquellos que llevan en la parte superior (derecha o izquierda) escrita por la mano del poeta la destinación *Vida*. El resto de materiales, aunque estén clasificados por mano ajena (con cuidada caligrafía) como *J-1 Vida*, habría que ponerlos en cuarentena.

6. La edición-reconstrucción de *Vida* por Mercedes Juliá y María Ángeles Sanz Manzano

Esta edición de *Vida* tiene bastantes aciertos, algunos sustanciales. Por ejemplo, el *aparato crítico*, que no tengo empacho alguno en decir que es no sólo bueno, sino muy bueno, especialmente en lo que se refiere al apartado de los comentarios: sencillamente documentadísimos, completísimos, exactísimos, y desde aquí los recomiendo encarecidamente. En tanto que los materiales de la Introducción de esta *Vida* remiten siempre a momentos y sucesos de la existencia del poeta muy bien conocidos por los biógrafos, como demuestra la sinopsis que realizan las editoras (pp. 61-69), los comentarios del aparato crítico sí que suponen aportaciones fundamentales un muchos puntos, especialmente en la identificación de personas, lugares o referencias citadas por el poeta. En todo caso, estos materiales, insisto en ello, tienen un indudable valor documental. Dicho esto, también anotaré que las editoras, cuando citan alguno de los libros que Teresa Gómez Trueba y yo mismo recogimos en *Obra poética* (Madrid, Espasa Calpe, 2005), al dar la referencia bibliográfica se evita con exquisito cuidado nuestros nombres como editores, lo cual yo no tengo duda de que responde a inconfesables imposiciones ajenas al habitual y académico proceder de las editoras. En cualquier caso, el lector curioso podrá, con *Vida* en las manos, comprobar cómo la edición que ahora reseño sigue el aparato crítico de nuestra *Obra poética*, especificando en todos los casos la signatura de los documentos que se editan e introduciendo la distinción entre texto y ante-texto, lo que supone un avance sustancial respecto a lo que ocurría con las ediciones de Juan Ramón hace apenas diez años.

Discutible es el estudio introductorio. Pero, con ello, sólo quiero decir lo que digo. Es un estudio correcto: discutible, como todos, pero correcto. En todo caso, no estoy de acuerdo con las autoras del mismo en dos puntos, de los que quiero dejar aquí constancia.

En primer lugar, ellas vinculan el proyecto *Vida* (que empieza a gestarse en 1940) con *Vida poética* (1923) y confunden *Vida* (proyecto de libro) con *Vida con obra* (proyecto de edición completa de su obra), cuando *Vida* (proyecto de libro) es, a partir de los documentos que uno puede analizar en esta misma edición, un proyecto de contenido autobiográfico, en tanto que *Vida con obra* es un proyecto de edición de la obra completa, dentro del cual tendría acogida el libro individual autobiográfico *Vida*. Con el

paso del tiempo, el proyecto *Vida con obra* es reemplazado por ese intento de edición completa de la obra total que hacia 1953 conocemos como *Metamorfosis* (de los que Sánchez Romeralo editó los libros *Leyenda e Ideología*) y, más tarde (o a la par), *Destino*. Por eso, si uno examina los materiales que llevan la destinación *Vida con obra* en caligrafía juanramoniana no encontramos documentos que vayan más allá de 1948. Sucede que, a partir de esa fecha, *Vida con obra* se ha metamorfoseado en *Destino*. En cualquier caso, mi hipótesis –con la argumentación que acabo de exponer– no tiene más peso que la de las editoras y es tan discutible como la de ellas.

Esta edición de *Vida* tiene bastantes aciertos, algunos sustanciales. Por ejemplo, el aparato crítico, no solo bueno sino muy bueno

En segundo lugar, en el último apartado del estudio introductorio, «Días de mi vida» (pp. 61-69), las autoras de esta edición esbozan una rápida sinopsis de la biografía juanramoniana que pienso que era prescindible, pues no añade ni una coma a lo generalmente conocido de la vida de Juan Ramón. Y, sin duda, esto es de lamentar, pues, como dije más arriba, la cantidad de información que las autoras proporcionan en los comentarios del aparato crítico sí que da pie para haber ensayado una lectura de la vida del poeta de Moguer desde ángulos originales.

Es la *edición textual* propiamente dicha lo más discutible de esta *Vida*. No entraré a fondo, entre otras cosas porque no se nos explica qué es lo que las autoras dejan para el segundo volumen, pues este primero abarca la totalidad de la vida del poeta. Por ello, precisamente, sólo mencionaré que, sin mucho esfuerzo, revisando los materiales que en su día yo transcribí, encuentro referencia a papeles remitidos por el poeta a *Vida* que las editoras no contemplan. Pero esto no es grave, ni siquiera es criticable, pues ninguna edición de materiales de los archivos de Juan Ramón estará libre de que le ocurra lo mismo en tanto en cuanto no contemos con un catálogo preciso de los papeles de Puerto Rico. Resulta imposible que dos personas tengan una visión completa de este archivo, aunque dediquen a ello toda su vida. Como dije antes, esta es una labor abarcable únicamente por un equipo.

Más grave es lo que ocurre con el conjunto de documentos que se editan, donde encontramos mezclados textos (editados y autorizados) y ante-textos; donde se reúnen en un mismo discurso documentos que pertenecen a fechas y a proyectos editoriales sustancialmente diferentes; donde, junto a un texto corregido y publicado por Juan Ramón, nos encontramos otros que apenas son una nota que podría convenir a *Vida* o a cualquiera de los proyectos de la última época del moguerense; donde no se distingue entre materiales con significación literaria y materiales cuyo valor es exclusivamente documental. Tampoco se explica bien por qué las editoras completan (con texto en cursiva procedente de una fuente ajena) ciertos documentos y no hacen lo propio con otros similares que también apuntan a textos editados por Juan Ramón Jiménez fácilmente reconocibles. Además, deberíamos saber de qué fechas son cada uno de los originales que se editan; deberíamos saber, de todas las fases por las que pasa el proyecto *Vida*, cuál de todas ellas se toma como punto de partida, en vez de ir a una solución acumulativa que suma lo que no puede sumarse por pertenecer a proyectos conceptualmente diferentes; deberíamos conocer, en fin, en razón de qué criterio (o capricho) se eligen unas ediciones y no otras para, en el aparato crítico, comparar los originales con lo editado. *Peccata minuta*, aunque son cuestiones que deben cuidarse.

En otro orden de cosas, quiero someter a reflexión dos afirmaciones de las editoras. En un lugar, describen (p. 74) cómo han procedido con la transcripción de los documentos y señalan que van a seguir las convenciones habituales para representar las palabras ilegibles [¿] o los espacios en blanco (...), pero no explican en ningún lugar los criterios por los que, a la hora de transcribir los originales, eligen qué partes transcribir y qué partes sustraer a los lectores. He podido observar que esto ocurre en más casos, pero el lector tiene a mano un ejemplo que confirma lo que digo: le sugiero que observe detenidamente el original que se reproduce en facsímil en la página 130 y acuda luego a la transcripción del mismo en el documento IV (pp. 129-131). Descubrirá, sin necesidad de detenerse mucho, que se le ha hurtado la transcripción de una parte sustancial de texto: todo lo que ocupa los cuatro márgenes del papel. Y lo mismo sucede con la lámina de la página 304.

Más interesante resulta todavía la segunda afirmación. Anotan que, en vez de dar los papeles tal y como figuran en las carpetas de los archivos, han preferido intervenir (no se sabe con apoyo en qué autoridad) y «conferir un orden» a los mismos[12]. Dudan de si su proceder «hubiera gozado de la aprobación del poeta», pero lo justifican en la pretensión de lograr «una lectura de la obra mucho más inteligible y atractiva» (p. 32). Es discutible, pero desde luego no lo criticaría ahora, si entendiese cómo colaboran a hacer más «inteligible y atractiva» esta *Vida* algunos documentos que en el aparato crítico se presentan como inéditos. Reproduzco alguno de ellos: «LA ALFERECÍA», «LA DIFTERIA», «LA SALA DE ESTRADO AMARILLA»... y así, sin salir de la primera sección del libro, he podido contabilizar hasta treinta y un casos en que todo el documento comienza y acaba donde se abren y cierran mis comillas. No sé si esto hace la lectura más «inteligible y atractiva», pero a mí, lector, no deja de sorprenderme que, tras leer el documento V (pp. 156-157) y pasar al documento VI, todo lo que encontramos es «LA ALFERECÍA». ¿Y el texto o ante-texto? Nada, silencio, vacío, hueco...

Para intentar salir de la perplejidad, que desde luego otros lectores comparten conmigo, acudo buscando respuestas al aparato crítico y allí descubro que «LA ALFERECÍA» (eso es lo único que parece contener ese documento) es un «inédito». Mi perplejidad, lejos de desaparecer, se acrecienta. Más curioso todavía es el documento LXXV, que también transcribo íntegro: «EL PRIMER LUTO». De nuevo acudo al aparato crítico y con sorpresa descubro que, por supuesto, vuelve a catalogarse como «inédito», con un comentario que dice: «Juan Ramón no llegaría a escribir la prosa correspondiente a este título». Insisto, no sé si esto hace la lectura más «inteligible y atractiva», sé que incrementa el mito –y el número– de los inéditos juanramonianos a costa de forzar el sentido común: por arte editorial, *Vida* consigue que prosas que nunca (¿) se escribieron se le ofrezcan al lector como «inéditos». Efectivamente, lo no escrito es inédito..., inédito *sub specie aeternitatis*.

7. Algunos ¿descuidos? bibliográficos

Un protocolo de actuación, como el que reclamaban los archivos juanramonianos, sólo podía ser resultado de un consenso entre especialistas que, tras hacer exposición de los problemas que cada uno de ellos había ido encontrándose al investigar en parcelas

concretas de estos archivos, contribuyese a la propuesta de soluciones susceptibles de aplicación al conjunto. En este sentido, tanto Teresa Gómez Trueba como yo mismo convocamos varios congresos internacionales, como el que se recoge en actas con el título *Juan Ramón Jiménez. Prosista* (Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.), Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000), que, por cierto, a las autoras se les olvida citar. Pusimos en marcha, pocos años más tarde, un proyecto de investigación de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación («Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez [...] a partir de los documentos de sus archivos») del que formó parte Mercedes Juliá. Los resultados de este proyecto, que fueron evaluados muy positivamente por las comisiones ministeriales correspondientes, se concretaron en varias tesis doctorales y en la creación, en la Universidad de Valladolid, de un equipo especializado en crítica genética, entre cuyas aportaciones se encuentran títulos como *Los puntos sobre las jotás: la ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo*, Juan Ramón Jiménez (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010), de Carlos León Liqueste, libro excepcional que suma la metodología de la «crítica genética» con la de la «bibliografía material», imprescindibles ambas cuando está trabajándose en materiales de archivo. O títulos, perdón por la inmodestia, como el de mi *Poética de la escritura. Poética de la escritura. El taller del poeta: ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino, Claudio Rodríguez) (Valladolid y Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2011)[13]. ¿Por qué el silencio hacia estos libros nacidos en el seno de un proyecto del que una de las editoras formaba parte, cuando dichos títulos aplican específicamente la crítica genética al estudio de los archivos de Juan Ramón? ¿Censura ajena o autocensura? Ninguna otra respuesta, fuera de estas dos, es verosímil para quienes conocemos el paño y a quienes lo tejen.

* * *

Concluyo ya. Bienvenida sea esta *Vida*. Hay algunas cosas en esta edición (la mayoría referidas a cuestiones textuales) con las que disiento, pero el juicio global es positivo. Recordando de nuevo lo que decía el poeta al comparar sus poemas con las flores de la naturaleza que cambian sin cesar, es verdad que de la capacidad de las editoras podría haberse esperado una solución para *Vida* que evitase presentar como obra lo que no lo es y que ofreciese los documentos que ellas han reunido como borradores abiertos (así los dejó el poeta, por la razón que sea) y no como textos cerrados; de su capacidad podría esperarse, en fin, una escritura más independiente (por ejemplo, a la hora de establecer la orientación intelectual de su trabajo y plasmarla en la bibliografía), pero bien sé yo que, si ellas hubieran optado por esa independencia -exigible en todo trabajo académico-, las probabilidades de que esta *Vida* hubiera visto la luz habrían sido prácticamente nulas.

Javier Blasco es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Valladolid y editor de numerosos textos y antologías de Juan Ramón Jiménez. Sus últimos libros son *Cervantes, raro inventor* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005), *Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 2009) y *Poética de la escritura. El taller del poeta: ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez) (Valladolid y Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2011).

- [1] Véase Teresa Gómez Trueba, [«Juan Ramón Jiménez y su concepción de la Obra como una maquinaria poética combinatoria»](#), en *Artifara*, núm. 8 (enero-diciembre de 2008).
- [2] Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.), vol. IV, Madrid, Espasa, 2005, p. 880.
- [3] No voy a detenerme ahora en explicar qué entendemos exactamente por *ante-texto*, ni los distintos tipos de *ante-textos* que reconoce la disciplina. Baste con saber que dentro de la categoría de ante-texto entran todos aquellos materiales generados en el proceso de escritura (bocetos, notas, apuntes, borradores, versiones con variantes).
- [4] Javier Blasco, *Poética de la escritura. El taller del poeta: ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid y Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2011.
- [5] Una síntesis básica de los problemas fundamentales que plantea la edición de estos materiales puede hoy leerse en Carlos León Liqueste, «Sobre la edición de *libros inéditos* de Juan Ramón Jiménez: el problema de editar un texto vivo. Reflexiones en torno a la publicación de supuestos *originales*», *elcuaderno*, núm. 56 (mayo de 2014), pp. 20-21. Sobre la cuestión, el interesado en los problemas que plantean los archivos juanramonianos deberá estar muy atento a la próxima aparición de un nuevo libro de Teresa Gómez Trueba: *La Obra de Juan Ramón Jiménez: un proyecto inédito e ineditable* (en prensa).
- [6] Lejos de renunciar a estos materiales, cuyo significado documental y patrimonial no me cansaré de valorar, me permito ofrecer un modelo de actuación en el trabajo de Carmen Morán, de reciente aparición: *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48. Historia de una antología nunca publicada*, Madrid, Visor, 2014.
- [7] En este momento, los miembros de este proyecto están dirigiendo tesis doctorales en Francia, Italia, España y Estados Unidos que tienen por objeto el análisis de materiales de archivo (Juan Ramón, Unamuno, Claudio Rodríguez, Miguel Labordeta, Antonio Carvajal) desde los postulados teóricos y metodológicos de crítica genética.
- [8] Raquel Sárraga, «La presencia de Ricardo Gullón en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez», *La Torre* (Revista de la Universidad de Puerto Rico), *Homenaje a Ricardo Gullón*, Año III, núm. 10 (abril-junio de 1989), p. 449.
- [9] La controversia, que tuvo varios capítulos, se inicia ya en el acto mismo de recepción del Nobel. Véase Gabriele Morelli, «Polémica diplomática en torno a la recogida del Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez. Correspondencia inédita», *El Maquinista de la Generación*, núm. 18/19 (mayo de 2010), pp. 84-97.
- [10] Ricardo Gullón, *El último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Alfaguara, 1968.
- [11] A la vez que reclamo que, si tal digitalización se lleva a cabo con dinero público de todos los españoles, los representantes del pueblo, con competencias para ello, garanticen que el acceso a dichos materiales no queden al albur y a la caprichosa discrecionalidad de nadie con nostalgias de la vieja profesión de censor.
- [12] Muy otra es la forma de proceder por la que opta Antonio Sánchez Romeralo, que fue maestro del que aprendimos todos a editar al poeta de Moguer. Dice Sánchez Romeralo refiriéndose a su trabajo con el *corpus* de *La realidad invisible*: «Cuando yo me hice cargo de los textos de *La realidad invisible*, durante un verano de trabajo en la Sala de Zenobia-Juan Ramón, en 1970, éstos se encontraban juntos, atados con una cinta de seda, y guardados en un sobre con el nombre del libro. El orden de los textos en mi edición es, básicamente, el que tenían en el sobre» (*La realidad invisible*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Londres, Tamesis Books, 1983).
- [13] Véanse, además de los citados arriba, Juan Varo, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 1: «Bonanza»*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011; Francisco Silvera, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 2: «Monumento de amor», «Ornato» y «Ellos»*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011; Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Volumen 3: «Poemas impersonales»*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.