Hacia una confusión entre texto y ante-texto en el proyecto de la Obra de Juan Ramón Jiménez

Autor(en): **Gómez Trueba, Teresa**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2015)**

Heft 25

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047211

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hacia una confusión entre texto y ante-texto en el proyecto de la *Obra* de Juan Ramón Jiménez[1]

Teresa Gómez Trueba *Universidad de Valladolid*

Advierte Pierre Marc de Biasi que la noción de "borrador" es ambigua, pues puede designar tanto:

> los documentos exclusivamente relativos a la función de textualización, como, en un sentido un poco más amplio, un conjunto que comprende a la vez esos documentos y los manuscritos de trabajo relativos a otras funciones (estructuración, documentación) pero que se han utilizado para esa textualización (planes, guiones, notas documentales, etc.).[2]

Asimismo distingue entre dos procesos de escritura distintos: el que denomina *escritural*, referido al trabajo de verbalización y textualización hacia una forma léxica y sintáctica acabada, sea en un estado todavía embrionario o ya avanzado; y el que denomina *guionístico*, referido al trabajo de planificación, organización y estructuración del relato, bajo la forma de pla-

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 25 (primavera 2015): 23-49.

[1] Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación «Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte del poeta) a partir de los documentos de sus archivos. Continuación» (Plan Nacional de I+D) (2012-14), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] De Biasi, Pierre-Marc: «¿Qué es un borrador? El caso Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis», en: Pastor Platero, Emilio (comp.): *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 113-151, cito pp. 118-119.

nes y guiones generales o parciales que cumplen la función de documentos de control[3].

Naturalmente, muchos escritores nos dejaron en sus archivos ejemplos de los dos tipos de borradores o de los dos procesos de escritura. Así, por ejemplo, Debray Genette nos informa de que Flaubert no sólo partía de un plan o de un resumen para la redacción de sus obras, sino que redactaba guiones de forma paralela o alterna a la redacción de éstas, utilizando incluso, en algunas ocasiones, papeles de diferentes colores, blanco y azul, para distinguir unos borradores de los otros[4].

El trabajo en la redacción de planes y guiones fue continuo y paralelo al de la redacción de los textos poéticos también en el caso de Juan Ramón Jiménez, y es obvio que el suyo no es un caso aislado a este respecto. Ahora bien, ¿qué pasa cuando lo guionístico iguala desde un punto de vista cuantitativo o, incluso, supera a lo escritural? Es éste el caso de Juan Ramón Jiménez y a esa llamativa preponderancia de lo guionístico en su legado voy a dedicar el presente artículo.

De entre los muchos miles de papeles que componen el archivo juanramoniano, es imposible saber, a la espera de una catalogación de los mismos, qué proporción exacta hay entre unos y otros tipos de borradores. No obstante, cualquiera que haya trabajado en los archivos del poeta habrá tomado conciencia de la enorme cantidad de papeles que Juan Ramón Jiménez dejó en sus archivos que podrían ser catalogados como planes, índices, títulos, notas... Tanto en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, como en la Sala Zenobia – Juan Ramón Jiménez, de Puerto Rico, archivos donde se conserva la mayor parte de su legado[5], podemos encontrar múltiples carpetas que contienen en exclusiva planes y diseños de edición de la *Obra* completa, cuestión que a Juan Ramón le obsesionó desde fechas muy tempranas, y no borradores de poemas pertenecientes a tal o cual proyecto de libro.

La carpeta 156 de la caja 21 del AHN, que responde a la entrada "El libro de los títulos", resulta un ejemplo paradigmático de esta situación. Aunque a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las entradas del archivo, éste no es un título puesto por Juan Ramón Jiménez a un conjunto determinado de borradores, sino inventado por los que en un momento dado se

---

[3] *Ibid.*, pp. 137-138.

[4] Debray-Genette, Raymonde: «Esbozo de método», Pastor Platero (2008), *op. cit.*, pp. 79-109, cito p. 107.

[5] A partir de ahora me referiré a ellos como AHN y SZJRJ.

responsabilizaron de ordenar y catalogar sus papeles[6], su contenido es especialmente interesante para el tema que nos ocupa. En ese sobre se guardan nada menos que 449 documentos que contienen, en su totalidad, relaciones manuscritas de títulos de libros o de series de libros. En dicho sobre no podemos encontrar ni un solo "borrador de textualización", por seguir con la clasificación de De Biasi[7]. Ante este dato insólito, dice Francisco Silvera:

> Negar el carácter neurótico de este Juan Ramón Jiménez sería neurótico a su vez; negar que, casi desde el comienzo, el Moguereño tenía en mente más la organización de su Obra que la publicación de títulos, es un error que se cura leyendo las propuestas contenidas en esos 449 documentos, manuscritos en su mayoría.[8]

Aunque en los dos archivos encontramos entradas de este tipo, que no responden a ningún proyecto de libro en concreto, sino que aglutinan material disperso relacionado con infinidad de proyectos inconclusos, lo cierto es que, en ambos, el criterio de ordenación se ha basado generalmente en los proyectos de libros. Cada sobre o caja suele contener, por regla general, papeles agrupados en torno a un determinado proyecto de libro. Pues bien, si hacemos la prueba de fijarnos en algunos de esos corpus de materiales reunidos en torno a títulos de libros proyectados, comprobaremos que, en muchas ocasiones, el número de "guiones" iguala o excede al de los borradores de poemas. Aunque hay algún caso excepcional (véanse, por ejemplo, los 27 papeles conservados relativos al proyecto de libro *La muerte*, AHN, 181; o los 8 relativos a *Hijo de la alegría*, AHN, 137), muy rara vez la totalidad de los materiales conservados en torno a un título son textos poéticos. Es más, muy frecuentemente el investigador se hallará ante la decepcionante distancia que media entre lo que promete un proyecto de libro (con escrupulosos diseños de portadas y detallados índices) y la pobre realidad de los textos conservados.

En la mayoría de las ocasiones, prácticamente la mitad de los materiales conservados y catalogados en torno a un proyecto de libro es de carácter guionístico. Por ejemplo, en el sobre 155 que, según la catalogación del AHN, remite al proyecto *Li-*

---

[6] De la Peña, María Teresa/ Moreno, Natividad: *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 29.

[7] De Biasi (2008), *op. cit.*, p. 144.

[8] Silvera, Francisco: *Obra y edición de Juan Ramón Jiménez. El poema vivo*. Universidad de Valladolid, 2014, p. 5 [tesis doctoral].

bro compasivo, encontramos 27 documentos. De los 27, sólo 14 son borradores de poemas. El resto de documentos contienen: diseños de la portada, de la primera página, del índice o anotaciones referidas a la ubicación de uno o varios textos en *Libro compasivo*. En otro papel, podemos leer algunos títulos destinados al libro, así como indicaciones referidas al tema o forma de las prosas que reservaba para éste. En realidad, la situación descrita en relación con los materiales clasificados en torno al proyecto de *Libro compasivo* se repite sistemáticamente en relación con todos los proyectos de libros, sean inéditos o publicados en vida del autor.

En el conjunto de los numerosísimos papeles conservados que podríamos catalogar como guiones es posible establecer una tipología, que nos puede ser útil para saber de qué tipos de materiales estamos hablando y qué finalidad cumplen en el proyecto de la *Obra* juanramoniana. Por ello, propongo que distingamos entre:

1. Portadas y diseños materiales de libros.
2. Indicaciones a los márgenes de los textos sobre su ubicación en el conjunto de la *Obra*.
3. Índices.
4. Notas aclaratorias del contenido de un libro.

PORTADAS Y DISEÑOS MATERIALES DE LIBROS

Para diseñar las portadas de sus libros Juan Ramón utiliza con gran frecuencia un papel en blanco en el que pone su nombre, debajo el título del libro y el subtítulo (cuando lo hay) y debajo las fechas de composición de los poemas entre paréntesis. La fecha en ocasiones se refiere a un año en concreto, pero muy frecuentemente aparecen dos años, en cuyo intervalo supuestamente escribió los textos o quizás los escribió y revisó. También es muy frecuente encontrarnos con la segunda fecha abierta ("19 "), lo que sin duda indica que Juan Ramón tenía intención de seguir trabajando en dicho libro. Es interesante el hecho de que la mayor parte de los proyectos no vayan fechados con una sola cifra sino con dos; ello denota la dimensión dinámica, de *obra en marcha*, que Juan Ramón quería darle siempre a su *Obra*.

En algunas ocasiones, entra en cuestiones de detalle que tienen que ver con la tipografía. En los materiales conservados en el AHN en torno al título *La realidad invisible* hay un cuidadoso diseño de la cubierta y el lomo, en el que Juan Ramón llega a

precisar: "Tela morada; oro en el corte alto, cabezada de seda amarillo pálido. Los otros cortes cerrados" (AHN, 263/1 reverso). Asimismo, en otro papel, que reproduzco parcialmente, referido al mismo proyecto de libro, anotó indicaciones como éstas[9]:

> Tamaño: "Poesías escojidas"
>
> Edición: 1000 ejs. Numerados y firmados.
>
> Este papel ¿letra grande? ~~¿O la misma?~~ {cabeceras} muy espaciosa <Del 10>
>
> Oro arriba
>
> 500 ejs. en morado y 500, en verde.
>
> Rejistro morado: el mismo de "Poesías escojidas".
>
> A 8 pesetas Suscripción.
>
> Esmeradamente encuadernados (AHN, 263/2).

Anotaciones de este tipo son numerosísimas en el archivo de Juan Ramón Jiménez. Conocida es su preocupación hacia las cuestiones materiales del libro, la especial atención que dedicó al diseño y edición de sus obras o su excelente labor como editor al frente de las publicaciones de la Residencia de Estudiantes, en los años 1914-1915. Esa preocupación por la estética del libro en cuanto objeto material podría, sin duda, explicar tantos diseños de portadas entre los materiales del archivo, pero creo que en el caso de Juan Ramón Jiménez se trata de algo más. En realidad, casi todos los diseños de portadas que he tenido ocasión de ver en los archivos del poeta remiten a un idéntico formato, caracterizado precisamente por la austeridad estética, tan característica de los gustos editoriales de nuestro autor. Es posible que, en realidad, los diseños de las portadas y contraportadas le sirvieran también para clasificar los materiales que iba escribiendo o agrupando en torno a un título y ello porque quizás necesitaba imaginarse materialmente el libro mientras iba trabajando en él. De hecho, he encontrado también algún caso en el que Juan Ramón doblaba una hoja y metía el material de dicho libro en su interior, convirtiéndose así dicha hoja en una cubierta simulada del mismo. Por otro lado, lo cierto es que no sólo se conformaba con diseñar la portada, sino también las primeras páginas, las que, como es lógico, no tenían más conteni-

[9] En la trascripción diplomática de los borradores me valgo de los siguientes símbolos: [...] espacio en blanco; ~~Palabras tachadas~~; {} otra opción apuntada entre líneas; <> palabras manuscritas añadidas entre líneas o a los márgenes.

do que el del título repetido. Pero incluso "diseñaba" las páginas que deberían ir en blanco, antes del comienzo del texto propiamente dicho. No es nada raro encontrarnos en el interior de un sobre o carpeta de los archivos con hojas casi en blanco, que a veces sólo contienen una cifra (el número de página en el diseño material del libro, el número que ocupa un determinado libro en un volumen que pretendía agrupar varios libros, etc).

Ante esta evidencia, el "diseño" de páginas que no contienen prácticamente nada, hay que concluir que no se trata solamente de que Juan Ramón fuera especialmente cuidadoso con el aspecto material de sus obras, que sin duda lo era, sino que necesitaba visualizar, imaginarse físicamente el libro en el que estaba trabajando.

INDICACIONES A LOS MÁRGENES DE LOS TEXTOS SOBRE SU UBICACIÓN EN EL CONJUNTO DE LA *OBRA*

Rara vez encontramos en el archivo del poeta borradores de poemas sin algún tipo de indicación en los márgenes. Por ejemplo, el poeta acostumbra a clasificar sus borradores con anotaciones del tipo: "Copiado", "Borrador", "Meditada", "M. p. s." (que significa "meditado para siempre"), u otras indicaciones por el estilo. Especialmente, sobre la gran mayoría de los textos poéticos juanramonianos vamos a encontrar anotaciones referidas al título del libro al que ese texto estaba destinado. Dichas anotaciones suelen aparecer en la esquina derecha o izquierda de la hoja o, con menor frecuencia, bajo el texto. Se trata de un tipo de anotación que Juan Ramón hace a lo largo de toda su trayectoria. Es posible encontrarlas tanto en borradores tempranos como en los más tardíos, aunque creo que el poeta las utilizó de forma más consciente y sistemática con el paso de los años, a medida que iba madurando el concepto de la *Obra*, entendida ésta como una especie de macroestructura. En cualquier caso, rara vez vamos a encontrar en los archivos textos sin indicación a los márgenes referida a su ubicación, y es ésta, sin duda, una marca de identidad del legado juanramoniano, muy familiar para todos los investigadores que han trabajado con sus papeles.

Ese tipo de anotaciones, que en ocasiones recogen la totalidad de un título de libro y, en algunos casos, una abreviatura del mismo, pueden haber sido escritas al mismo tiempo que el poema en cuestión o con posterioridad. Aunque en muchas ocasiones figuran escritas con el mismo útil de escritura, trazo y letra que el texto, no es raro encontrarlas escritas en un trazo

diferente (a lápiz, cuando el texto está escrito con tinta; manuscrita, cuando el texto está mecanografiado, etc.), lo que denota que son posteriores a la redacción del texto y que, por tanto, tienen que ver con una relectura, corrección y reubicación de un poema determinado.

Por otro lado, si cada poema fuera acompañado de una única anotación, el trabajo de reconstrucción y edición de los proyectos de libros inéditos hubiera resultado mucho más sencillo para el editor de su *Obra*, pero lo cierto es que, con enorme frecuencia, a los márgenes de un determinado texto, podemos encontrar dos o más anotaciones referidas a la simultánea ubicación del mismo en diferentes libros. Normalmente (gracias a la grafía, trazo, útiles de escritura...) es posible reconstruir la cronología de dichas anotaciones y los sucesivos cambios de opinión respecto a la ubicación de un determinado texto. No es infrecuente que alguna de las anotaciones haya sido tachada, en un intento de dejar clara la sustitución de una ubicación por otra. Pero también, en muchas ocasiones, encontramos que dos o más anotaciones prevalecen en el borrador, sin que ninguna de ellas hubiera sido tachada por el poeta. O, incluso, que alguna de ellas aparezca entre signos de interrogación.

Sin duda, este tipo de anotaciones convierten los borradores juanramonianos en ante-textos abiertos, susceptibles de ser interpretados en diferentes direcciones. Y esa ubicación multidireccional del borrador en absoluto me parece accidental, sino más bien totalmente intencionada en el proyecto estético de Juan Ramón Jiménez.

ÍNDICES

Mucho más numerosos que los borradores que contienen diseños de portadas, son aquellos otros que contienen índices. Es tal el número de éstos que se conservan en los archivos del poeta que casi deberíamos hablar de una sorprendente fascinación de Juan Ramón Jiménez por la elaboración de listas y la compulsiva redacción de índices. De hecho encontramos índices con una gran diversidad de contenidos y finalidades: muchos de ellos contienen títulos de poemas que deberían integrar un determinado libro; otros, títulos de libros que deberían integrar un determinado volumen; otros, títulos de volúmenes que deberían integrar la edición de su *Obra* completa. Con menos frecuencia, podemos encontrar curiosos índices de temas, como el contenido en el documento AHN, 283/6, que reproduzco parcialmente, en el que Juan Ramón parece anotar aquellas

cuestiones que bien había tratado en sus obras o que pensaba tratar:

Vida y Obra poética de JRJ

+Mar.	Mar
+Muerte.	Tierra
+Tierra.	Cielo
+Obra	Infancia
+¿Dios?	Amor ([¿]
+Mujer	Amistad ([¿]
+Arte	Mujer
+Vida ~~Diaria~~ {corriente} {menor}	Arte
+Yo	Vida diaria
+Amistad	Yo
+Infinito	Obra
+Infancia	¿Dios?
+Amor	Infinito

[...]

1 libro al año (AHN, 283/6).

Es interesante que las palabras de la columna de la izquierda vayan marcadas con una cruz y copiadas de nuevo en orden diferente en la columna de la derecha. Muchos documentos similares a éste ponen de manifiesto que los índices son revisados y reelaborados por el poeta una y otra vez; le sirven como documentos de control para pasar revista, de forma mental, al conjunto de su *Obra*, o para planear todo aquello que le quedaba por hacer para completar la misma. Citaré otro ejemplo interesante: en los documentos AHN, 263/38, 39, 40, 41, 42 figura una larguísima lista de títulos de libros precedidos de la indicación: "Visto para «El pajarito verde»" y "«La realidad invisible»". A la derecha de algunos de los títulos indicó el poeta cuántos poemas había copiado de ese libro. Es decir, a partir de este documento podemos deducir que Juan Ramón, cuando proyectó libros como *El pajarito verde* o *La realidad invisible*, se dedicó a una laboriosa tarea que consistía en ir revisando el material de muchísimos de sus libros publicados o proyectados para entresacar aquel que debería integrar éstos dos nuevos proyectos. Y no sólo hizo esta labor, sino que elaboró ese largo

índice para saber qué libros habían sido ya revisados. El largo índice termina con una curiosa anotación: "Y lo demás de este estante". Es obvio que en este caso el índice es un instrumento de control que le sirve al autor para el trabajo diario, para saber lo que ha hecho y lo que aún le queda por hacer.

Con respecto a los índices, habría que preguntarse algunas cuestiones en relación tanto con su procedimiento compositivo (el criterio de ordenación de cada una de las entradas del índice), como con su finalidad dentro del proyecto de la *Obra*. En los índices de títulos de poemas, en muchas ocasiones no hay ningún criterio de ordenación. Así, por ejemplo, en el siguiente índice que reproduzco, que contiene un listado de títulos de poemas destinados al libro que el autor proyectó escribir en homenaje a Francisco Giner de los Ríos:

> *Elejía a la muerte de un hombre (índice provisional)*:
>
> Francisco Giner, Manuel B. Cossío, Ricardo Rubio, Los mirlos, ¿James? Jammes, El pobre señor ha muerto, Paz, "Cementerio civil", El Marqués de Palomares, Su último amor: A. Giménez, Schubert, Carducci (con los versos), Natalia, Julita, Jacinta y Rubén, Micaela. (Los versos), El Pardo, Nicolás Achúcarro, ~~Rubén Landa~~, Cossío, El violinista ruso (Rimas) (Empiezan los recuerdos), La muerte de Platero (con la pájina), Leopardi (Con los versos), El cementerio de aldea. (Los versos), (Traducción mía, Martín Navarro, ~~Guadarrama (varios)~~, Enero en Rosales, El cementerio grato (Asociación del [...]) (no), Flores. Flor, ~~P. Barnés~~, ~~Platero y yo~~, Simarro, "Un león" (Jorge Manrique), (La cita de Blake)?, El Faisán, El trío romántico (La fotografía), ~~Micaela (en verso)~~, ~~J. Ortega y Gasset~~, ~~Flores a la lavandera~~, Antonio Machado, Granada en la escalera, ~~Luis de Zulueta~~, Fernando de los Ríos, Niños, Carmen, Niño sin él, El camino feo (SZJRJ, J-1 Elejía... 8 y 9).

En casos como éste, parece que Juan Ramón ha ido anotando títulos a medida que éstos vienen a su mente, sin más criterio de ordenación. En otros casos, los títulos de poemas se agrupan en diferentes apartados que, a su vez, remiten a las distintas partes en las que se dividía el libro. Obsérvese ahora la diferencia entre el índice que acabo de transcribir y estos otros, referidos al mismo libro, pero escritos a partir de un intento de organización y ordenación de los títulos de los poemas por parte del autor:

> 1 Francisco Giner; 2 "El pobre señor (ha muerto...)"; 3 Paz; 4 etc.
> Recuerdos. Noche de recuerdos. Velatorio. Vela. Visiones (El libro) En

este velatorio, el libro: recuerdos, retratos, paisajes, etc. (Unos 50); Cementerio Civil, Cementerio grato, Flor. Flores, Fin (SZJRJ, J-1 Elejía... 6).

1 La muerte, 2 Velorio: Los recuerdos (La silla de su madre (La madre 3; TrasCádiz (La prisión 4; Su último amor (La amistad 5; Jammes James (Su carácter 6; Ronda (Su pueblo 7; Los mirlos (8; 9 El entierro y 10 Final (SZJRJ, J-1 Elejía... 45).

Normalmente, en los índices que contienen títulos de libros sí suele haber un criterio de ordenación, que tiene que ver con el orden de publicación, según un plan editorial determinado o con el lugar que un libro o volumen concreto debería ocupar en un diseño general de la edición de la *Obra*. Podemos ver como ejemplo de esto último la siguiente serie de índices, encontrados tanto en el AHN como en la SZJRJ, referidos todos ellos al conjunto de libros que deberían integrar el volumen *Libros de Madrid*:

Libros de Madrid: / 1. Cerro del viento. (33) / 2. Elejía a la muerte... (31) / 3. Colina del alto chopo. (32) / 4. Flauta de ciprés. "El biólogo alegre" (19) / 5. Retratos y caricaturas. (35) / 6. Mi Rubén Darío (cartas y versos de R.D. a J.R.J. con apariciones de R.D. y notas de J.R.J. (12) / 7. Madrid posible e imposible. (34) / 193 cosas. / 12 mío (AHN, 158/4).

Libros de Madrid (1896-1926): / 1. Cerro del viento. / 2. Retratos y Caricaturas de Españoles variados. / 3. Elejía a la muerte de un hombre. / 4. Colina del alto chopo. / 5. Madrid posible e imposible. / y 6. Otro Universal (AHN, 158/5).

Libro de Madrid (1896-1926): Madrid primero o Primer Madrid, Sanatorio del Retraído, Calles casas pisos, Mi Rubén Darío (Intermedio), Cerro del aire, Madrid posible e imposible (SZJRJ, J-1, Madrid 88).

Es evidente que aquí ya el orden de las entradas no es aleatorio, sino que responde a un claro interés de organización y diseño estructural del contenido del volumen en cuestión.

Otro punto importante que deberíamos plantearnos es si los índices recogen títulos de poemas o libros ya escritos o títulos de poemas o libros que el poeta proyectaba escribir en el futuro. Una observación atenta de los materiales conservados nos lleva a la conclusión de que es posible encontrarnos con ambas posibilidades en los archivos del poeta. Precisamente cuando traba-

jé en la reconstrucción y edición de los *Libros de Madrid*[10], me encontré con numerosos índices de poemas, en los que se recogían al mismo tiempo poemas ya escritos junto a títulos de poemas que no parecían haber sido escritos (pero que el poeta proyectaba escribir). Asimismo, en los índices elaborados en relación a la totalidad del volumen, era posible encontrar títulos de libros, sobre los que el poeta llevaba años trabajando y que, por tanto, se encontraban en un estado avanzado de elaboración, junto a títulos de libros de los que apenas se conservaba material. Veamos el siguiente índice a modo de ejemplo:

> *Soledades Madrileñas (1912-1936)*: Hora y deshoras del Retiro, Cerro del viento y Colina del alto chopo, Un fuego blanco andaluz, Madrid posible e imposible (andado y desandado), Un vasco universal, Plazas y plazuelas de Madrid, Españoles de tres mundos, Niños, etc. (SZJRJ, J-1 Madrid 151).

De todos los títulos de libros que cita aquí el autor para incluir en el volumen *Soledades madrileñas*, hay dos, "Horas y deshoras del Retiro" y "Plazas y plazuelas de Madrid", que no se corresponden con un corpus concreto de poemas. El resto sí que remiten a una serie de poemas efectivamente escritos para ese destino, pero estos dos son sólo un proyecto de escritura, que, si no me equivoco, nunca se llegó a realizar. De este modo, el índice, como instrumento de trabajo, cumple una doble función para nuestro autor: hacer recuento de lo ya hecho y planear el trabajo que quedaba por hacer.

Y, como era de esperar, cuando el índice es utilizado como plan de trabajo futuro, sufre constantes modificaciones. A juzgar por el material conservado, buena parte del esfuerzo empleado por Juan Ramón Jiménez en la elaboración y corrección de su *Obra* tiene que ver con la creación y posterior corrección de los complejos índices que de alguna forma simbolizaban la estructura superficial de la misma. Como puede comprobarse en alguno de los documentos que acabo de transcribir, los índices (tanto los referidos al contenido de un libro como los referidos a un plan de edición de la *Obra* completa), al igual que los poemas, tienen muchas veces tachaduras, correcciones, reemplazos, añadidos, desplazamientos... Y, por supuesto, el contenido de esos índices es sumamente contradictorio. Para desgracia del editor de Juan Ramón, rara vez vamos a encontrar dos

---

[10] Gómez Trueba, Teresa: «Edición» de Juan Ramón Jiménez, *"Libros de Madrid"*, en: *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, vol. II, t. 3, pp. 901-1344.

índices de un libro que nos remitan al mismo contenido. En mi labor de editora del volumen *Libros de Madrid*, me topé con una incómoda realidad: no había dos índices iguales. Del mismo modo que los "borradores de textualización", también esos índices sufrían el proceso corrector del poeta, lo que indica que los múltiples cambios de opinión en el caso juanramoniano no sólo atañen al contenido de cada uno de sus poemas, sino también, en un nivel superior, a la estructura general de la *Obra*.

Por último quiero señalar que ese elevadísimo número de índices que el poeta dejó entre sus papeles evidencia ese extraordinario afán por establecer interminables clasificaciones y subclasificaciones dentro de la *Obra*. En definitiva, la llamativa abundancia de índices entre los borradores juanramonianos, así como el sistemático y compulsivo proceso corrector al que eran sometidos, denotan, quizás más que ningún otro tipo de documentos, el interés por diseñar y crear una compleja macroestructura, una maquinaria poética, a la que el autor se refería con el término de la *Obra*[11].

NOTAS ACLARATORIA DEL CONTENIDO DE UN LIBRO

Otro tipo de borrador muy frecuente es el que contiene anotaciones referidas al contenido de un determinado libro. Esas anotaciones pueden ofrecer alusiones al tema, a la forma, al tono, a la estructura o, incluso, a algún texto o textos en concreto que el autor proyectara incluir o excluir de dicho libro. Así, encontramos numerosas indicaciones del tipo "meter en este libro lo de" otro libro cualquiera. Muchas hacen referencia a cuestiones de detalle, como, por ejemplo, la dedicatoria que debería llevar un determinado libro: "*La realidad invisible* / La dedicatoria a "R. M. P." pasarla a un libro de "Act.[ualidad] y fut.[uturo]" o de "Est.[ética] y Et.[ética] Est.[estética]" / Los libros de verso, sin dedicatoria, todos" (AHN, 263/37).

Más interesantes resultan aquellas indicaciones que se refieren al tema, tono, estilo o incluso a la finalidad de un determinado libro. En el siguiente borrador encontramos diversas notas referidas al proyecto *Jano*; alguna a su contenido, con títulos de poemas concretos, otra a su finalidad y otra a su estilo:

[11] Gómez Trueba, Teresa: «Juan Ramón Jiménez y su concepción de la obra como maquinaria poética combinatoria», en: Ruffinato, Aldo (et. al., eds.): *Deletreos de armonía. Ensayos de poesía española contemporánea*. Madrid: Calambur, 2012, pp. 83-98.

Jano

Pesadillas

Libro de justicias

El padre matinal: "Soñé anoche", "Qué pesadilla la de anoche...", "Se sueñan tales sueños, que...", "La verdad es que, a veces, los sueños...", "Suele decirse que los sueños...", "No sé lo que los demás soñarán...", "Si fuéramos a dar crédito a los sueños...", etc.

Breve, agudo y estrafalario (SZJRJ, Jano, 6).

Del proyecto de libro *Cristo, hombre*, dice en una nota: "(Libro en forma poemática, pero de fondo filosófico: claro, optimista, bellísimo, verdadero, puro)" (AHN, 86/1); de *Viajes y sueños*: "(Será un libro nostálgico, con el "afán de ciudades" y deleites innumerables)" (AHN, 280/8); de *Monumento de amor*: "(Todas las poesías de Zenobia; un libro grande y bellísimo"). En otras ocasiones, se muestra aún mucho más explícito en cuanto a sus intenciones: "El tema de *El cerro del viento* es la soledad, la miseria, la pena, el aislamiento de España, o mejor del hombre espiritual en España. Y la R.[esidencia] es la casa con afán en el Cerro arisco" (SZJRJ, J-1 146(3) 25). Podríamos seguir, pues los ejemplos de este tipo de documentos se cuentan por miles en el archivo juanramoniano, pero no creo que sea necesario.

Al igual que nos preguntábamos en relación con los índices, cabría plantearse ahora una cuestión interesante: ¿Juan Ramón escribe estas notas antes o después de escribir el libro en cuestión? Marc Pierre de Biasi, dentro del proceso de escritura guionístico, distingue también entre documentos de planificación prospectiva, es decir documentos de control de aquello que se prevé escribir, y resúmenes o balances provisionales de carácter retrospectivo que pueden ser utilizados por el autor para señalar el punto o estado en el que se encuentra en el proceso de la creación[12]. Como ya hemos visto, entre los índices encontramos ejemplos de los dos tipos. También una gran cantidad de estas notas de carácter aclaratorio cumplen con la función de planear,

[12] De Biasi (2008), *op. cit.*, pp. 137-138.

diseñar, organizar todo el trabajo que queda por hacer (el uso del futuro en alguna de las notas que acabo de reproducir parece apuntar en esa dirección), pero en otros casos, la función es diferente. La siguiente anotación, hallada en un pequeño papel del AHN, y referida al proyecto de libro *Sueños*, puede resultar significativa respecto a esta segunda posibilidad:

> *Sueños*. (aprovechar el libro este para *hacer justicia* a los canallas).

Propongo una explicación histórico-literaria para dicha anotación. Una vez que Juan Ramón ha escrito una serie de prosas en forma de sueños, toma conciencia de que ha puesto en práctica una modalidad prosística de inspiración onírica, una suerte de escritura automática, que le recuerda a las prácticas de escritura que, desde la publicación en 1924 del *Manifiesto surrealista* de André Breton, algunos jóvenes artistas pretenden realizar. Al tomar conciencia de esa similitud de procedimientos (en su *Obra* y en el movimiento surrealista) hace esa anotación recordándose a sí mismo que el libro *Sueños* puede ser buen arma para contratacar a sus "enemigos" surrealistas (Buñuel, Dalí...)[13]. En definitiva, creo que la anotación juanramoniana en este caso no es plan de trabajo futuro, sino balance y revisión de lo ya hecho.

Es posible que este tipo de notas cumplan con la función de recordatorio en el futuro para el propio autor, para no olvidar el carácter, tono, estilo que en un momento dado pretende conferirle a un determinado libro. Quizás tengan que ver con el intento de clasificar y justificar cada uno de los apartados en los que se divide la *Obra*. Natalia Vara Ferrero, que ha encontrado y analizado documentos muy semejantes a éstos en el archivo de Pedro Salinas, dice que "resulta realmente interesante que el propio autor enuncie, para sí mismo, para clasificarlo, el tema de la novela, pues puede mostrar su temor a desviarse o a que éste no sea lo suficientemente claro"[14]. En el caso de Juan Ra-

---

[13] Lo cierto es que esta hipótesis está refrendada por cierta declaración que Juan Ramón le hace a Juan Guerrero Ruiz, el 28 de abril de 1931: "tengo también otro libro en prosa de *Viajes y Sueños*, donde están los viajes reales y los ilusorios escritos en esa forma de sueño subconsciente que luego ha creado Joyce, pero que ya verá usted en mis borradores de aquella época, hace quince años... Se trata sencillamente de una creación simultánea de cosas análogas; ya en el *Diario de un poeta Recién Casado* hay algunos trozos en esa forma [...]. Hay en esto una indudable coincidencia con Joyce, pero esto lo escribía yo en 1916, cuando él aún no había publicado su obra" (Juan Guerrero Ruiz: *Juan Ramón de viva voz. Volumen I (1913-1931)*. Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 233).

[14] Vara Ferrero, Natalia: *La narrativa de Pedro Salina: análisis y edición*. Universidad del País Vasco, 2008, p. 693 [tesis doctoral].

món, también parece haber una necesidad de textualizar cuál es el motivo principal de un libro, pero debemos preguntarnos por qué hace esto con tanta frecuencia y, sobre todo, por qué conserva junto con sus poemas este tipo de anotaciones, que en principio parecerían de uso personal.

Bellemin-Nöel recuerda que Proust escribió en algunos lugares de sus borradores la indicación "IMPORTANTÍSIMO"[15], lo que se convirtió en información muy valiosa para los especialistas de su obra. Para el citado crítico, dicha anotación se encuentra a medio camino entre "los comentarios sobre el texto" y lo que denomina "notas de control"; se trata de un juicio del escritor sobre lo que escribe pero también destinado a un "aprovechamiento futuro de su obra"[16]. Bellemin-Noël advierte que los "comentarios que tratan sobre el texto" son infrecuentes en los legados de escritores, pero, lógicamente, de sumo interés para la crítica genética. Y hace una reflexión interesante:

> Nos imaginamos el efecto de ciertas observaciones de Gide si en lugar de figurar en el *Journal* se encontraran inscritas en el margen de una hoja de trabajo... Tales apreciaciones, desarrolladas en sí mismas en enunciados, no parecen frecuentes, se conoce sobre todo su envés, a saber la eliminación (seguida de refección o definitiva), un rasgo de pluma que tiene valor de juicio o, más exactamente, de condena. Si los escritores previeran la mirada de un lector, como diría el ingenuo [...], tendrían empeño en explicar las razones de sus elecciones sucesivas, lo que sería muy cómodo.[17]

A juzgar por lo que declara Bellemin-Noël al respecto, el de Juan Ramón sí que parece un caso excepcional, pues su archivo está lleno de comentarios de todo tipo sobre el texto. Encontramos, por supuesto, infinidad de "notas de control" de escasa trascendencia, como por ejemplo: "Hay una réplica diferente en La Revista de Guatemala, compararlas" (SZJRJ, J-1 Poemas en prosa 19), anotado bajo un poema en prosa titulado "Debajo y encima de nuestra muerte". Pero también hallamos en el archivo innumerables valoraciones o comentarios sobre su *Obra* del máximo interés para el investigador, de cara a entender, valorar o contextualizar un determinado libro o poema. En principio todo este material de carácter guionístico denota una acusada conciencia crítica por parte de Juan Ramón, una hiperteoriza-

---

[15] Bellemin-Noël, Jean: *Le texte et l'avant*-texte. Paris: Larousse, 1972, pp. 71-72.

[16] *Ibid.*, p. 72.

[17] *Ibid.*, pp. 71-72.

ción que nos habla del escritor que sabe de antemano lo que quiere o pretende hacer. Pero sigue resultando curioso que opte sistemáticamente por conservar este tipo de materiales. Podríamos entender una conservación casual o azarosa de algún que otro papel de este tipo, pero la magnitud de lo conservado es realmente llamativa. Se tomó nuestro autor demasiadas molestias en escribir planes, guiones y anotaciones sobre lo escrito, como para que no recabemos en ello.

Sabemos que otros autores, que acostumbraban a escribir guiones previos para sus obras, solían eliminar los mismos una vez la obra se había concluido. Natalia Vara Ferrero nos informa, por ejemplo, de este modo de proceder en el caso de Pedro Salinas[18]. Juan Ramón, en cambio, conservó mezclados en sus archivos unos y otros documentos. Sin duda, puso especial empeño en explicar las razones de sus elecciones sucesivas y en conservar dichas explicaciones. Esa abundancia y esa sistemática conservación me inclinan a ubicar en este sentido a Juan Ramón más cerca de Gide que de Proust, por seguir con los ejemplos propuestos por Bellamin-Noel, en cuanto a la importancia que se confiere, en el conjunto de la *Obra*, al propio "comentario" sobre la *Obra*. Naturalmente, Juan Ramón no publicó en vida ninguno de sus libros acompañado de su respectivo diario lírico, de los comentarios que le había suscitado el proceso creativo, como sí hizo Gide, pero no deja de resultar llamativo el hecho de que en las ediciones póstumas que recogen sus aforismos, los editores hayan confundido frecuentemente los que podríamos considerar auténticos aforismos ("sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte", según la RAE), con pequeñas notas que probablemente

[18] Vara Ferrero (2008), *op. cit.*, p. 676. Natalia Vara Ferrero nos informa en su tesis acerca de este tipo de documentos en el archivo de Salinas: "El carácter de estos proyectos puede ser considerado como pretextual, pues se trata de apuntes que el autor tomó con el fin de desarrollarlos posteriormente. No son esquemáticos, más bien apuntan hacia un resumen, hacia la textualización de las líneas principales de la narración de los relatos que Salinas pretendía llevar a cabo. Los personajes principales y el hilo de la narración se enuncian con el deseo de ser el embrión de un relato futuro, convenientemente redactado y desarrollado. [...] estos textos no presentan el mismo formato. Si bien en general se escriben en folios en blanco o en reverso de cartas o notas de carácter universitario, hay otros escritos sobre paginas comerciales, lo que muestra que su escritura no fue premeditada sino que el autor necesitó plasmarlos en papel con el fin de no olvidarlos" (*ibid.*, p. 715). En Salinas, "El lenguaje de estos "proyectos" resulta muy sintético y simple, concentrado en la información esencial. Se trata de oraciones sencillas, breves, en las que se prescinde de un lenguaje literario para utilizar una expresión casi telegráfica. Se describe muy sucintamente la situación de los personajes y la acción, con oraciones que a veces carecen de verbo y que utilizan los adjetivos imprescindibles" (*ibid.*, p. 716).

fueron escritas por el autor como meros "comentarios sobre el texto" y no como "textos" propiamente dichos. Así, en las populares recopilaciones de sus aforismos, *Ideolojía* e *Ideolojía II*, podemos leer notas como las siguientes:

> LO QUE QUEDA
>
> "Escrito entre sueños" o "lo que queda de un sueño" (Partes de libros escritos entre sueños)
>
> Y no son títulos vanos, sino plena realidad.[19]
>
> A los grandes títulos desprestijiados —Rimas, Nocturnos, Baladas, Elejías, Idilios, etc— hemos de darles un nuevo calor.[20]
>
> Dejar lo mediocre, y si acaso, publicarlo en los "Apéndices" como borradores; sin más trabajo "inútil".[21]
>
> Pensé hacer tales libros. Los fui haciendo. Llegaron a su plenitud del momento. No los publiqué. Mi crítica los deshizo. Hoy publico lo que ha quedado después de tantas depuraciones, en forma distinta. Como un recuerdo amoroso, doy aquí la lista de los libros que fueron tanto tiempo libros. Sus nombres y sus partes.[22]
>
> He cambiado mucho los títulos de mis libros. Pero nunca he anunciado nada que no haya estado escrito, al menos, en borradores. Y la materia ha sido siempre la misma a través de los distintos nombres y conjuntos.[23]

Compárense ahora estos textos con los que reproduzco a continuación y a los que volveré a acudir algunas páginas más abajo:

> En lo provisional también orden, orden... provisional.[24]
>
> En lo provisional, exactitud también, como si fuera definitivo.[25]

---

[19] Jiménez, Juan Ramón: *Ideolojía*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 239.

[20] *Ibid.*, p. 245.

[21] Jiménez, Juan Ramón: *Ideolojía II*, ed. de Emilio Ríos. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998, p. 19.

[22] *Ibid.*, p. 20.

[23] *Ibid.*, p. 209.

[24] *Ibid.*, p. 25.

> La perfección no depende sólo de un criterio, sino de una circunstancia.[26]

Estos tres últimos ejemplos pueden ser sin duda catalogados como auténticos aforismos, pero no el primer grupo de textos que reproducía a modo de ejemplo. Es evidente que aquéllos son comentarios puntuales del autor sobre algún aspecto concreto de su *Obra* o de sus obras, que en ningún caso aspiran a convertirse en sentencia universal. Podríamos seguir poniendo numerosos ejemplos para demostrar este tipo de confusiones en las ediciones de aforismos juanramonianos. No obstante, no es mi interés denunciar dicha confusión, sino llamar la atención acerca de lo fácil que resulta, ante el complejo y laberíntico legado juanramoniano (donde la, en apariencia, más intrascendente anotación fue conservada junto a poemas de primera importancia), caer en confusiones de este tipo.

Hay en la *Obra* juanramoniana una voluntaria confusión entre la obra y su comentario (entre la escritura y el guión de la escritura) que se incorpora a los propios textos de forma ambigua y que hace difícil discernir entre la personalidad creadora y la personalidad crítica.

La confusión entre lo guionístico y lo escritural en la *Obra* de Juan Ramón Jiménez

Efectivamente, no ha sido infrecuente que los editores póstumos de la *Obra* juanramoniana hayan confundido alguna de estas anotaciones de carácter guionístico con auténticos "borradores de textualización", optando consecuentemente por su publicación como auténticos textos literarios. Textos publicados póstumamente, a los que los editores han atribuido la categoría de verdaderos poemas (en prosa o verso), denotan un estado embrionario e inacabado de redacción que nos podría hacer dudar acerca de su identificación con lo "guionístico" o lo "escritural", según la distinción arriba mencionada de De Biasi. Transcribo un borrador interesante a este respecto:

> ~~P. en p. AMOR Y DOLOR~~ <Borrador>
>
> <Cuentos largos>

---

[25] *Ibid.*, p. 25.
[26] *Ibid.*, p. 26.

> Yo creía que lo hacía todo mejor; y me irritaba, indignaba cada vez que ~~él~~ {ella} lo hacía por mí. Pero era {pronto} temprano para sonreírle.
>
> Pasó el tiempo; y un día, ya no pude yo saber lo que había yo hecho y lo que había hecho ~~él~~ {ella}. Pero ya ella tarde para sonreírle.
>
> (distinguir lo hecho por mí de lo hecho por él)
>
> <(1912)> (SZJRJ, J-1 El creador...64).

El borrador está mecanografiado y todos los añadidos (señalados en mi transcripción con paréntesis angulares o llaves) son manuscritos. Hay por tanto aquí una primera versión mecanografiada, que posteriormente es corregida a mano. En el proceso corrector se sustituye también el título del libro al que el poema va destinado, se fecha y se pone la indicación "Borrador". Además de esta anotación explícita por parte del poeta acerca de la condición del documento en cuestión, es evidente que el uso del infinitivo en la anotación entre paréntesis ("(distinguir lo hecho por mí de lo hecho por él)") nos lleva a pensar que estamos ante un ante-texto, y que esa anotación es algo así como una instrucción que el propio autor se da a sí mismo para ser tenida en cuenta en el momento en el que el ante-texto sea continuado o terminado y convertido en auténtico texto. Sin embargo, este borrador fue publicado en 2005, dentro del libro *Cuentos largos*[27], como un auténtico texto poético.

No es mi intención censurar la decisión del editor a la hora de publicar ese ante-texto, como si fuera un auténtico texto (más teniendo en cuenta que la edición de *Cuentos largos* a la que estoy haciendo referencia fue incluida en la edición de la *Obra poética* que yo misma coordiné, junto con Javier Blasco, en el año 2005), sino poner en evidencia las dificultades que en la *Obra* juanramoniana se nos plantean a la hora de discernir entre unos y otros[28].

Naturalmente, el caso de Juan Ramón Jiménez no ha sido el único en plantear este tipo de confusiones. Jean-Louis Lebrave cita dos ejemplos en los que el estatuto de obra o de ante-texto ha dado lugar a polémicas. Así, los *Gedanken und Einfälle* de Heine se publicaron póstumamente, como una obra aforística y fragmentaria. Pero posteriormente se planteó la hipótesis de que tales fragmentos quizás no fueran más que notas o embriones de desarrollos textuales destinados a utilizarse en su momento. Asegura Lebrave que, en algunos casos, se pueden com-

---

[27] Jiménez, Juan Ramón: *Cuentos largos*, ed. de Antonio Piedra, en: *Obra poética*, *op. cit.*, vol. II, t. 4, pp. 857-936 (p. 887).

[28] Vid. Silvera (2014), *op. cit.*, pp. 159-169.

parar esos fragmentos con un desarrollo de contenido idéntico integrado a una obra particular, lo que pone en evidencia su condición de nota preparatoria o simple fichero de trabajo[29]. Por otro lado, nos recuerda el mismo Lebrave el caso del *Passagenwerk* de Benjamin, publicado póstumamente como un texto y supuesto paradigma de un nuevo género filosófico literario. Pero también en este caso el estudio genético, concretamente a cargo de M. Werner y M. Espagne, ha venido a demostrar que tan sólo estábamos ante un ante-texto, un esbozo inacabado[30].

Aunque en ambos casos parece que el estudio genético ha permitido zanjar la cuestión, demostrándonos que se ha publicado como textos acabados algo que no lo era todavía para sus respectivos autores, lo cierto es que tales "confusiones" no deberían chocarnos en una época de la historia de la literatura en la que precisamente lo fragmentario, lo aparentemente inconexo y desestructurado se convierte en valor estético en alza. En realidad, creo que el mismo Juan Ramón en un momento dado toma conciencia de que la diferenciación entre unos y otros (proyectos y textos concluidos) es una cuestión difícilmente objetivable, una cuestión de contexto: "La perfección no depende sólo de un criterio, sino de una circunstancia"[31], decía en un aforismo reproducido más arriba.

Adviértase que ya incluso el *Diario de un poeta recién casado* (1916) es buena muestra de la temprana atracción juanramoniana por un libro de difícil y heterogénea configuración genérica, en el que se mezclan intencionadamente textos cuya clasificación como poemas, en prosa o verso, no plantea ninguna duda, junto a otros de muy dudosa poeticidad o literariedad. Interesante resulta también a este respecto un proyecto como el de *Viajes y sueños,* contemporáneo al *Diario,* y en donde el poeta pretendía incluir varios textos que hacían gala de una especie de escritura automática, torrencial, no revisada o corregida. Creo que esa valoración estética de lo inacabado y fragmentario fue madurando en la *Obra* juanramoniana. Piénsese en el poema *Espacio,* considerado por muchos como culmen de su trayectoria poética, donde claramente se pone en evidencia el interés estético de nuestro autor por convertir lo provisional en definitivo. Resulta interesante analizar genéticamente el borrador de *Espacio,* en comparación con otras obras del autor, y comprobar que en este caso el número de correcciones, reescrituras, etc., se reduce considerablemente. Si observamos el proceso escritural

---

[29] Lebrave, Jean-Louis: «La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos», en: Platero, Pastor (2008), *op. cit.*, pp. 181-230 (p. 197).

[30] *Ibid.*, p. 197.

[31] Jiménez (1998), *op. cit.*, p. 26.

de *Espacio*, en el conjunto de la *Obra* juanramoniana, nos encontramos con un caso un tanto anómalo, porque aquí, de manera deliberada, el ante-texto (lo que todavía se encuentra en proceso de elaboración) se ha convertido en texto.

Pero más allá de lo que las obras publicadas por el autor en vida nos puedan mostrar acerca de su atracción estética por lo provisional, me interesa que una vez más nos asomemos a los materiales de archivo. Sin duda es ahí donde vamos a encontrar pruebas mucho más objetivas y contundentes acerca de esa atracción juanramoniana por el cuestionamiento de los límites entre lo textual y lo ante-textual o entre lo "escritural" y lo "guionístico". A continuación reproduzco parcialmente un borrador muy significativo al respecto. Se trata de un plan de edición de su obra completa, similar a otros muchos que el autor diseñara a lo largo de su vida:

> J.R.J.
>
> 1. Poesía en verso
>
> 2. Poesía en prosa
>
> 3. Material desechado (en verso y prosa, mezclados)
>
> 4. Complemento jeneral
>
> 5. Prolongación (Fuentes de mi poesía, Mi eco mejor, Artes de mí, Iconolojía, Críticos de mi ser (citado todo solo)
>
> 4. (Cuentos <(y libros de Madrid)> que no he querido hacer: dar el esquema) (Traducciones, notas, proyectos) (SZJRJ, Proyectos 4, 97)

Sin duda este índice nos da muchas pistas en relación con lo que estoy intentando demostrar. Nótese que solamente dos apartados están dedicados a la obra poética en verso y prosa, y tres a "material desechado", "complemento general" y "prolongación". No es fácil deducir a qué se refería Juan Ramón exactamente con estas tres categorías. Parece que en "Prolongación" deberían ir listados de citas de otros sobre su *Obra*, o de las influencias de otros sobre él. Hay que suponer que el "material desechado" debería incluir aquello de su *Obra* que considerara de menor importancia. Y según informa en la nota final, parece que el "Complemento Jeneral" estaría formado por el "esquema" de aquello que no había hecho. Claramente dice ahí "que no ha querido hacer". Es decir, aquello que voluntariamente ha preferido dar en proyecto.

Antes de sacar conclusiones, veamos otros borradores con planes de trabajo y edición coincidentes con éste. En una curiosa hoja que lleva arriba la indicación "Intención / o/ Proyecto / o/ Idea", y que describe una de sus múltiples ideas o momentáneas intenciones, podemos leer: "Voy a dar en tres libros mi material poético escrito: el acabado, el medio y el inútil. Y como complemento mis proyectos, y la crítica de mi época sobre mí" (SZJRJ, Proyectos 5 103). Al margen derecho de la misma hoja hay un índice de proyecto de edición de su *Obra* completa, con seis apartados. Concretamente, el punto 6 se dedica a "Notas y Proyectos". Asimismo, en otra hoja del SZJRJ (384), encontramos un diseño de portada, que dice: "Obras / de / Juan Ramón Jiménez / Libros / En proyecto, no definidos". Es decir, de nuevo encontramos expresa la idea de publicar aquello que en esencia era todavía "un proyecto de libro" y no un libro terminado. Los casos como éste se multiplican en los archivos del poeta (por ejemplo, es así también en el índice del documento "Proyectos 9 (29)" de la SZJRJ). Creo que a partir de un momento dado, en la mayoría de los múltiples proyectos de diseño y edición de su *Obra* completa, hay uno o más volúmenes dedicados a "complementos", "apéndices", etc. Esos "complementos" a veces se refieren a materiales de otros sobre él, a cartas y documentos de diverso tipo que puedan estar relacionados con su *Obra*, pero también se refieren en múltiples ocasiones a "notas, títulos, proyectos".

Otro caso interesante para el tema que nos ocupa es el de *Crímenes naturales*, curioso proyecto de libro donde se propuso recoger, según reza un posible subtítulo, "bocetos de novelas que yo hubiese querido escribir" (SZJRJ, Prosa primera también, 3), pero que, por alguna razón, no escribió. Evidentemente, son razones de índole estética las que explican que Juan Ramón prefiriera decantarse antes por la escritura y publicación del "boceto de novela" que por la novela en sí; razones que tienen que ver con el prejuicio de la vanguardia respecto al género de la novela entendida en un sentido tradicional o decimonónico. Pero en relación con el tema que nos ocupa, lo cierto es que una vez más tenemos pruebas evidentes de la conversión de lo guionístico en escritural y de la consideración de esa conversión en un valor estético en sí mismo.

Visto todo esto, tampoco debería extrañarnos encontrar en los archivos del poeta el diseño de portada de un proyecto de libro, fechado en 1923, que Juan Ramón Jiménez se planteó publicar con el título de *Borradores*, y con los subtítulos: "(Primera objetivación ~~no depurada~~ de mi obra inédita)", "Obra informe" (AHN, 284/10). Aunque resulte aparentemente con-

tradictorio, nótese que Juan Ramón, obsesionado por la perfección y entregado a una titánica tarea de corrección sin fin, en un momento dado se plantea la posibilidad de publicar sus "borradores" bajo el aspecto de un libro definitivo. En este caso se trataba de uno más de los múltiples proyectos o ideas que el autor no llegó a realizar, pero adviértase que no es ésta la única vez en la que a Juan Ramón Jiménez se le pasó por la cabeza la idea de publicar sus "borradores", como tales "borradores". En el sobre 155 del AHN, donde se guardan materiales relacionados con el proyecto del *Libro compasivo*, hay un curioso diseño de portada para este proyecto de libro: Juan Ramón ha recortado el título "Libro compasivo" en letras mayúsculas de una publicación impresa, y después lo ha pegado sobre una hoja en blanco; debajo ha pegado otro recorte de título impreso, en tipo más pequeño, que haría las veces de subtítulo, y que dice "(Borradores)"; debajo de estos recortes ha anotado a mano una fecha, "(191 -1920), y la indicación "(Libro inédito)". Tanto la indicación de "Borradores", como esta última de "Libro inédito" están tachadas de puño del poeta, pero en cualquier caso resulta significativo el hecho de que se planteara en un momento dado la publicación de un libro, donde recogía materiales a los que aún atribuía categoría de "borradores".

¿Por qué decide Juan Ramón en un momento dado publicar sus "borradores"? Pudiera tratarse de una triste claudicación del poeta, convencido de que nunca podría llegar, en su titánica labor de corrección sin descanso, a conseguir la anhelada perfección formal. Pero me inclino más a pensar que la postura de Juan Ramón Jamón en este caso se aproxima a la del poeta francés Francis Ponge, quien, como es sabido, también decidió publicar sus borradores en libro. En este sentido resultan muy iluminadores los coincidentes planteamientos entre el poeta francés y Juan Ramón Jiménez. Miguel Casado explica en un interesante prólogo a una edición española de *La rabia de la expresión*, donde se recogen documentos y materiales de trabajo de Ponge, que éste se decantó por un género literario que cabría ser denominado *cuaderno*, y que en esencia consistía en "poner sobre la mesa los estados sucesivos de mi *trabajo* de escritura a propósito de tal o cual emoción que me había llevado primero a esa actividad"[32]. Qué duda cabe que las palabras que Ponge escribe en 1950 y que reproduzco a continuación pueden resultar familiares a cualquier estudioso de la *Obra* de Juan Ramón Jiménez:

[32] Cit. en Casado, Miguel: «Prólogo» a Ponge, Francis: *La rabia de la expresión*. Barcelona: Icaria, 2001, p. 13.

> si tomé la costumbre de encabezar con la fecha cada uno de mis pequeños escritos, es sobre todo porque he llegado a una duda tal en cuanto a su cualidad, o digamos en cuanto a su relación con la 'verdad' o la 'belleza' [...], y los considero a todos, antes que nada, como *documentos*, y deseo poder, si no alcanzo a sacar de ellos una obra "definitiva" (haría falta poder explicar esta palabra, decir qué cualidades se requieren de una obra para que merezca no estar fechada), conservarlos en mi poder (o incluso publicarlos) en su *orden cronológico* exacto.[33]

Como en el caso de Juan Ramón Jiménez, se trataba de publicar aquello que estaba ostensiblemente inacabado, pero precisamente para convertir el "inacabamiento perpetuo" en un nuevo principio estético.

Por supuesto, con todo lo argumentado no estoy intentado legitimar que los editores póstumos reconstruyan y editen sus "proyectos de libros", tal y como si fueran libros (Ponge lo hizo en vida, pero Juan Ramón nunca llegó a hacerlo). Lo que pretendo decir es que para Juan Ramón, en un momento dado, su *Obra* completa parecía formarse por igual de unos y de otros. Creo más que evidente que el interés juanramoniano por dar estatuto de *Obra* a sus proyectos, a sus ante-textos, tiene que ver con la toma de conciencia de que muchas grandes obras de la literatura contemporánea no tenían ni acabado composicional ni última mano estructural, antes bien se presentaban públicamente ante el lector con el aspecto de un borrador inacabado.

Como no podía ser de otro modo, estos interesantes casos de deliberada ambigüedad y confusión entre el texto y el ante-texto han sido objeto de reflexión para los teóricos de la Crítica genética. Así, Louis Hay nos recuerda que, al crearse por contraste la pareja "texto" / "ante-texto", ha resurgido también la vieja oposición binaria del texto al no-texto y la consabida dificultad de discernir teóricamente uno del otro[34], señalando asimismo que la concepción del "texto" es indisoluble del contexto histórico:

> En la época contemporánea, abundan los ejemplos de textos que recibimos como tales, mientras que en el siglo XIX, incluso al principio del XX, hubieran sido considerados como ficheros (como la obra de Arno Schmidt), como borradores (como los escritos de Francis Ponge), como collages (como las primeras producciones de Phillippe Sollers)

---

[33] *Ibid.*, p. 14.

[34] Hay, Louis: «Del texto a la escritura», en: Pastor Platero (2008), *op. cit.*, pp. 35-52, cito p. 44.

> sin ni siquiera remontar al arquetipo de *Finnegans Wake*, tratado por sus contemporáneos como "biblia del fanático de los crucigramas" antes de acceder al rango de un paradigma de la creación moderna.[35]

Es más que evidente que la historia de la literatura cuestiona el criterio de la coherencia estructural del texto. Aunque, en apariencia, se trate de un concepto objetivo, basado en las mismas leyes que rigen la lengua, lo cierto es que, como bien ejemplifica Hay, "estas leyes se encuentran mucho mejor respetadas, incluido el nivel de la gramática, en los borradores de Zola o Flaubert que en los textos de Céline o de Joyce". No se trata de que el criterio de coherencia desaparezca a la hora de juzgar un determinado texto, sino de que adquiera una dimensión diacrónica y subjetiva[36]. El único criterio absoluto para valorarlo tiene que ver con la decisión del autor de convertir el ante-texto en texto. A este respecto, continúa Hay:

> En definitiva, ninguno de los criterios de textualidad ofrece por sí mismo certeza rectilínea y constante, y ésta no puede adquirirse más al reunirlos todos: la historia del texto, su coherencia interna, la lectura, el diseño del autor no forman sistema; no disponemos del prisma de cuatro caras que permitiera identificar una producción literaria para ser un texto, e, incluso, se puede pensar que la investigación de tal instrumento se arriesga a permanecer insatisfactoria como lo fue la de criterios unívocos de literariedad. ¿Hay que concluir sencillamente que el texto no existe? Basta, me parece, con constatar que no puede definirse de modo absoluto.[37]

En dos aforismos arriba reproducidos afirmaba el autor: "En lo provisional, exactitud también, como si fuera definitivo"[38], "En lo provisional también orden, orden... provisional[39]. Está claro que bajo la contradicción aparente de tales aseveraciones se encierra una valoración estética del texto cuyo aspecto es el de lo provisional, lo inacabado, lo fragmentario. Y es esa misma valoración, que nuestro autor comparte con otros muchos escritores del siglo XX, la que le lleva a plantearse la posibilidad (no llevada a término) de publicar sus "borradores", sus "notas", sus "proyectos" de edición. El convencimiento de que la apre-

---

[35] *Ibid.*, p. 45.
[36] *Ibid.*, pp. 45-46.
[37] *Ibid.*, p. 46.
[38] Jiménez (1998), *op. cit.*, p. 25.
[39] *Ibid.*, p. 25.

ciación depende no tanto de la naturaleza intrínseca del texto, como de las concepciones que se tienen sobre lo que puede constituir un texto, le lleva a experimentar con la arriesgada posibilidad de borrar, en el mismo acto de la edición, las fronteras entre los supuestos textos y los que, aparentemente, no lo son. Pero, sin duda, esta decisión de Juan Ramón tiene también que ver con el deseo de convertir su "taller de escritura"[40] en legítima parte integrante de su misma *Obra*. La *Obra* así adquiere una dimensión autobiográfica, se hace indisociable de la Vida (y no casualmente numerosos planes de edición de la Obra completa llevaban por título *Vida y Obra*); no sólo es el *resultado* obtenido en un arduo proceso de elaboración, trabajo y esfuerzo, sino que también es el *proceso* en sí mismo (el proyecto de la *Obra*) lo que queda convertido en *Obra*[41]. Aquí creo radica el significado de la tan traída y llevada *Obra en marcha* de Juan Ramón Jiménez.

BIBLIOGRAFÍA

Bellemin-Noël, Jean: *Le texte et l'avant*-texte. Paris: Larousse, 1972.

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

Casado, Miguel: «Prólogo» a Ponge, Francis: *La rabia de la expresión.* Barcelona: Icaria, 2001.

De Biasi, Pierre-Marc: «¿Qué es un borrador? El caso Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis», en: Pastor Platero, Emilio (comp.): *Genética textual.* Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 113-151.

[40] Blasco, Javier: *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez).* Valladolid/ New York: Cátedra Miguel Delibes/ Universidad de Valladolid, 2011.

[41] En el contexto de la literatura española, en este punto la poética de Juan Ramón Jiménez es llamativamente coincidente con la de Miguel de Unamuno, quien por las mismas fechas, en obras como *Cómo se hace una novela* (1925), abogaba por la confusión de barreras genéricas, por la confusión entre *texto* y *paratexto* y por la definitiva confusión entre vida y obra. Para Unamuno la novela es el proceso de su escritura.

De la Peña, María Teresa/ Moreno, Natividad: *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

Debray-Genette, Raymonde: «Esbozo de método», en: Pastor Platero, Emilio (comp.): *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 79-109.

Gómez Trueba, Teresa: «Edición» de Jiménez, Juan Ramón: *"Libros de Madrid"*, en: *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, vol. II, t. 3, pp. 901-1344.

— «Juan Ramón Jiménez y su concepción de la obra como maquinaria poética combinatoria», en: Ruffinato, Aldo (et. al., eds.): *Deletreos de armonía. Ensayos de poesía española contemporánea*. Madrid: Calambur, 2012, pp. 83-98.

Guerrero Ruiz, Juan: *Juan Ramón de viva voz. Volumen I (1913-1931)*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

Hay, Louis: «Del texto a la escritura», en: Pastor Platero, Emilio (comp.): *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 35-52.

Jiménez, Juan Ramón: *Ideolojía*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990.

— *Ideolojía II*, ed. de Emilio Ríos. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

— *Cuentos largos*, ed. de Antonio Piedra, en: *Obra poética*, ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 2005, vol. II, 2, t. 4, pp. 857-936.

Lebrave, Jean-Louis: «La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos», en: Pastor Platero, Emilio: *Genética textual*. Madrid: Arco Libros, 2008, pp. 181-230.

Silvera, Francisco: *Obra y edición de Juan Ramón Jiménez. El poema vivo*. Universidad de Valladolid, 2014 [tesis doctoral].

Vara Ferrero, Natalia: *La narrativa de Pedro Salinas: análisis y edición*. Universidad del País Vasco, 2008 [tesis doctoral].