

**Carlos León Liqueste**  
(Poeta, profesor, filólogo)

## **HISTORIA DE UNA ESCALERA**

**La edición de Juan Ramón Jiménez  
a la luz de los tiempos<sup>1</sup>.**

---

<sup>1</sup> El presente artículo se inserta en el 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". Este proyecto, que fue aprobado por el Plan Nacional de I+D del Ministerio de Educación y Ciencia, para el periodo 2009-2012, (18I TDJ 541A.3.02 692), es responsabilidad de un grupo de investigación, dirigido en el ámbito académico por Javier Blasco (Universidad de Valladolid) y en el ámbito científico por Teresa Gómez Trueba (Universidad de Valladolid) y Francisco Silvera Guillén (IES La Palma, Huelva), y del que forman parte Mercedes Juliá (Universidad de Maryland), Julio Jensen (Universidad de Copenhague), Carlos León Liqueste (IES Juan Martín El Empeinado, Aranda de Duero), Carlos Martín Aires (Fundación Jorge Guillén), Juan Varo (Universidad de Granada) e Isabel Carnicero (Universidad de Valladolid).

**“Otro aspecto por el cual los antiguos, especialmente Aristarco, merecen nuestro elogio, es el desarrollo del principio crítico de que la mejor guía para los usos de un autor es el corpus de sus propios escritos, y por lo tanto las dificultades deben explicarse, siempre que sea posible, por referencia a otros pasajes del mismo autor”**

L. D. Reynolds y N.G. Wilson (1995), *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos.

La cotidianidad, el día a día de este siglo XXI, pasa fugaz ante los ojos deslumbrados. Los hechos se suceden y el lector-espectador rara vez tiene tiempo de comprender la tramoya que genera este artificio. Entre la sobreabundante información digital y las librerías abarrotadas de *bestsellers*, libros de cocina, novelas nuevas y viejas, así como centenares de publicaciones de diversa índole, la poesía encuentra sus lectores. Así, Juan Ramón Jiménez, tan traído y llevado por poetas y poetastros, figura ya incuestionable en las grandes bibliotecas, se despliega en abundancia editorial sin precedentes. Al menos así viene siendo desde los últimos años del siglo XX, cuando el esfuerzo editorial condujo a la reconstrucción de su poesía de madurez y senectud (de 1936 a 1958), editada por Alfonso Alegre bajo el título general de *Lírica de una Atlántida* (Galaxia Gutemberg, 1999), y se desarrollan importantes estudios de edición y reconstrucción de su obra.

La filología, como discurso crítico, es una ciencia esencialmente histórica. Sin embargo, su propia historia solo se oye en los pasillos de las facultades o en las cafeterías, en el refugio de algún colega amigo que escucha y comparte dicha historia (con sus avances y retrocesos, sus épocas de paz y aquellas de guerra). De esta historia interna habla este artículo, de cómo los avances pueden llevarnos a descréditos mayúsculos para acabar otra vez en el punto cero; y del diálogo necesario para un verdadero avance, de calidad, que aún dista mucho de haberse producido de un modo verdaderamente satisfactorio.

Los diversos congresos, anteriores y posteriores a la edición de *Lírica de una Atlántida*, contaron con la colaboración de una importante número de estudiosos, editores y poetas, bajo las directrices y la coordinación del Grupo de Investigación en la obra de Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Valladolid. Desde el primer estudio para la reconstrucción de la prosa poética (1994) hasta la presentación de la tesis doctoral del que esto escribe (en 2004), se conformó allí un importante grupo de apasionados por la obra de Juan Ramón Jiménez bajo el auspicio general de Francisco Javier Blasco: Teresa Gómez Trueba, Carlos Martín Aires, Carmen

Morán Rodríguez, yo mismo...<sup>2</sup>. Con estas mimbres y otras nuevas que han venido a reforzar y redoblar el esfuerzo editorial y de estudio (*supra* nota 1), se hicieron dos grandes cestos (*Obra poética*, editada por Espasa en 2006; y *Obras* de Juan Ramón Jiménez, en 49 vols., que edita Visor). No pocas piezas más han completado esa labor: ediciones, libros, artículos, estudios, congresos o seminarios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez. Esta labor ha tenido su justa continuidad en el **Seminario** organizado por el grupo del que estas páginas dan cuenta.

Durante los años 2006 – 2008, todo ese trabajo (y el de muchos investigadores de varias partes del globo) confluyó en las celebraciones del Cincuentenario del poeta, de su muerte y la de su mujer, y de la concesión del premio nobel en 1956. Lo que debió ser la gran celebración de la palabra y de la poesía de Juan Ramón Jiménez, acabó sembrando aún más dudas y dificultades el siempre incierto trabajo editorial. Sobre este panorama, y sobre las cuestiones técnicas de estudio y edición de materiales inéditos y de archivo así como sobre los métodos y formas de la crítica textual aplicada a la edición de sus libros de verso, se debatió largo y tendido en el Seminario celebrado en marzo de 2011, síntesis en acto de la compleja situación y las dificultades que nos encontramos.

## CRÓNICA EN DOS ACTOS.

Los días 22 y 23 de marzo de 2011 se celebró en la Universidad de Valladolid (UVA) el **Seminario “Juan Ramón Jiménez y los borradores inéditos de sus archivos”**, donde se trataron someramente, pero con envidiable claridad, los problemas existentes en el estudio y la edición de materiales inéditos, un asunto de verdadero relieve para la obra de Juan Ramón Jiménez, a la luz de la práctica editorial que se ha desarrollado en la última década, o, por mejor decir, desde la aparición en 1999 de *Lírica de una Atlántida*.

El seminario, organizado por el **Grupo de Trabajo sobre los Libros Inéditos de verso de Juan Ramón Jiménez** y coordinado por Teresa Gómez Trueba, ha contado con la presencia de algunos de los juanramonianos más conspicuos. Para los presentes, el Seminario es un punto de inflexión en el estudio editorial (de los variados y profusos archivos del poeta) y la presentación de estos materiales (inéditos, o desconocidos de versión, borrador o impreso)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Debemos recordar también a aquellos que formaron parte del grupo de investigación en sus primeros tiempos (M<sup>a</sup> Pilar Celma, José Ramón González...).

<sup>3</sup> Los archivos principales a los que se enfrenta el editor de JRJ son: el Fondo del AHN (Archivo Histórico Nacional de Madrid, con originales de antes del exilio); la Fundación Juan Ramón Jiménez de Moguer (con material diverso, su biblioteca anterior a la G.C., documentos donados por el poeta y su familia); la SZJRJ (en la Universidad de Puerto Rico, con el grueso de su archivo posterior a la contienda); y el AFPH (Archivo Familia Hernández Pinzón, que poseen copias de originales y originales en número desconocido). Existen otros fondos como el de la Biblioteca del Congreso (USA), o la Biblioteca Nacional de Madrid (originales de cartas). Para un panorama de conjunto, puede verse León Liqueste, C., *Los puntos sobre las jotás. La ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, 2010, pp. 44-74.

## Acto I.

**“Han transcurrido diez años que no se notan en nada:  
la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre,  
los cristales de la ventana sin labrar”.**

(Bueno Vallejo, *Historia de una escalera*, Acto II, p. 59)

Resulta duro afirmar que en los años que van de *Lírica de una Atlántica* (1999) hasta nuestros días no se haya avanzado nada en la edición de JRJ. Ciertamente, hay ejemplos editoriales y estudios que merecerían mejor calificación. Pero también es cierto que la situación de la crítica textual en torno a Juan Ramón Jiménez, solo en los últimos tiempos -desde el final del Trienio 2006-2008 que homenajea al poeta- está empezando a comprenderse el cúmulo de errores que se viene cometiendo y se ha impuesto como “norma” en el trabajo editorial con JRJ y sus materiales inéditos.

Las nuevas propuestas de la crítica genética, de raíz francesa, resonaron en la Conferencia de apertura realizada por el Doctor **Francisco Javier Blasco Pascual** (Universidad de Valladolid). Blasco Pascual expuso brevemente –cada ponencia disponía de 30’- las conclusiones de su libro en preparación, en el que la genética adquiere carta de naturaleza para el estudio de los borradores de JRJ y otros poetas del siglo pasado: *Tres voces. Tres acentos*, que subtitula, en esta dirección genética que apunta, *Notas para una poética de la escritura de Juan Ramón Jiménez*, Claudio Rodríguez y Francisco Pino. Subrayó la importancia de la distinción entre texto y ante-texto, para el estudio de los materiales inéditos, distinción establecida por la genética textual para marcar la línea existente entre material editado y activamente decidido por el autor y otros materiales de archivo, borradores, apuntes o documentos que el autor no concebía como “editables”.

Su reivindicación de la línea de estudios en JRJ que parte de Ricardo Gullón –responsable del orden de la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez-, Antonio Sánchez Romeralo –artífice de las ediciones más importantes de material inédito en los 70- y Víctor García de la Concha –del que Blasco es discípulo y que ya en el principio de su vocación juanramoniana sentó las bases de la lectura crítica actual-, dicha reivindicación sirvió de contrapunto a la crítica severa contra las erróneas lecturas de originales (frecuentes en ciertas ediciones y originadas por la compleja letra del poeta) y, lo que deriva en un error más grave, contra aquellas ediciones que presentan poemas “inéditos” a partir de borradores incompletos, tachados o con múltiples lecturas olvidadas, que no poseen categoría de “textos”.

Se está produciendo –afirmó- una suplantación del autor, bajo un supuesto respeto a la voluntad del mismo expresada en “proyectos de libro”, ahora editados y reconstruidos

“cumpliendo los deseos del poeta<sup>4</sup>”. Se terminan borradores de Juan Ramón, como si se trazasen “las líneas que faltan” a un boceto de Picasso para hacerlo cuadro.

Por el contrario, se debe trabajar con rigor, desde la filología, con la distinción entre texto (editado) y ante-texto (inédito, borrador, proyecto)<sup>5</sup>. Conocemos en muchos casos los textos del poeta, sus materiales, pero el índice editado es totalmente subjetivo, “solo responsabilidad del editor”. Así, parafraseando a Biasi: “Los textos que se ofrecen son borradores travestidos de pseudotextos”. Esto nos obliga a editar como texto en libro solamente lo que él editó; y a presentar, en estudio o apéndice, los borradores incompletos y el material inédito, cuya entidad no puede suplantar a los textos editados.

Nos encontramos en muchos casos con ante-textos abiertos, con múltiples variantes de autor. No estamos ante ediciones distintas con variantes textuales<sup>6</sup>, que puedan servir a una edición crítica, para aclarar o fijar lecturas, enmendar erratas o corregir errores. Son poemas diversos, no sellados por la autoridad activa del autor, sino paralelos y de distinto tiempo. En estos casos, decidir un texto (en ocasiones mixto, entre varias versiones) es un “*abus du droit moral*”, en las palabras de Biasi que Blasco recordó.

Debemos plantear también los problemas derivados de trabajar con copias de originales que no poseen signatura, que no están autenticados o de los que no poseemos ningún estudio material que confirme su origen, como en algunos poemas editados a partir del Archivo familiar (AFP-H).

En los libros editados encontramos variantes (de autor, textuales); en los borradores hay versiones cerradas y preparadas para edición (textos inéditos) y versiones (ante-textos) todavía abiertas, como lo estaban para el autor antes de su muerte. Estas versiones, muchas veces no pueden ser resueltas por el editor, salvo adoptando el papel de “autor”. Y esto, que puede ser legítimo si así se justifica, debe conllevar una explicación clara y convincente; pero nunca ofrecer, como ediciones del autor, ediciones realizadas a partir de textos incompletos y fragmentarios que solamente el editor ha podido cerrar.

Estos inéditos en muchos casos solo pueden publicarse en facsímil o deberían presentarse en edición diplomática como único modo de reflejar la falta de decisión y su carácter de documentos incompletos o abiertos. Es decir, ante los diversos materiales de cada libro, lo lógico parecería presentar, por ejemplo, para *Libros de amor*, los poemas editados en vida de JRJ en edición crítica con comentario editorial y aparato de variantes (poemas de PE, SAP, TAP, o editados en revistas); y los borradores y ante-textos de las carpetas del AHN en apéndice y en transcripción diplomática o facsimilar, con su correspondiente estudio genético y textual.

---

<sup>4</sup> Puede verse un ejemplo reciente en la edición de José Antonio Expósito de *Arte Menor*, Linteo, 2010.

<sup>5</sup> Javier Blasco se refirió en concreto, como antecedente directo, a la edición y estudio de Claudio Rodríguez. Véase: Luis García Jambrina, *De la ebriedad a la leyenda* (La trayectoria poética de Claudio Rodríguez), Universidad de Salamanca, 1999.

<sup>6</sup> Esto sí ocurre en libros como *Canción* de 1936. En los “poemas revividos” posteriores no se debe hablar de variantes sino de versiones distintas (con distinta autoridad) de un poema. No es un texto en dos versiones con variantes; sino dos textos.

Tal y como se encuentran los materiales, hay decisiones que el editor debe mostrar abiertas pues no le avala mayor autoridad. Sin embargo, estos proyectos y ante-textos, que se conservan abiertos y son múltiples y problemáticos, se editan como textos unívocos, desde una comprensión estrecha e incoherente con la riqueza semántica y textual de la obra de JRJ.

Las decisiones son, en muchos casos, subjetivas; y se superponen unas sobre otras, auto-justificándose y determinando decisiones ulteriores. Así, se decide incluir en *Libros de amor* un poema inédito, que aparecía anotado para ese libro junto a otros posibles, y cuyo título - "Balada de..."- remite al libro *Baladas de primavera*. Finalmente, para justificar la inclusión del poema, el editor suprime el título - a partir de una "lectura selectiva" de las anotaciones que incluyen este poema en este libro - con una segunda decisión, más subjetiva aún y realmente deplorable: hurtarnos el título del poema con la pérdida de sentido que pudiera derivarse de su inclusión en *Baladas* o de su lectura en paralelo en ambos libros.

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

Quizás el ejemplo más claro de los muchos que se comentaron a lo largo de aquellas jornadas fueron los originales del poema "Lo que vos queráis..." (SAP; 120) y sus distintas versiones. La primera versión presenta la repetición de la palabra "Señor", de raíz cristiana, marcando el tono de confesión o plegaria; en la segunda, la palabra "amor" entre paréntesis, sobre el señor mecanografiado, deja intuir cierto abandono de la fórmula cristiana que es sustituida por un misticismo poético típico de la modernidad. La nueva versión le separa de la tradición puramente cristiana en pos de una modernidad y una espiritualidad distinta, común a parte de la poesía del siglo XX. Esta espiritualidad proviene, directamente, del simbolismo mallarmeano y, más allá, de la poesía-videncia de William Blake y los *Himnos* de Novalis.

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

“... al bajar la escalerita”.

(Buero Vallejo, op.cit. p.37)

**Francisco Silvera Guillén**, codirector de las actividades del Trienio junto a Javier Blasco, abundó en la misma dirección –genetista, diríamos-, subrayando desde sus palabras liminares la importancia del giro que se está produciendo en los estudios juanramonianos<sup>7</sup>.

La profundidad de esta autocrítica –casi general- nos indica el camino de las ciencias positivas y la consiguiente exposición a la pública crítica –del resultado y del proceso<sup>8</sup>-. Es de agradecer esta actitud pues, como el propio Silvera señaló, en la tarea del filólogo y del editor “las decisiones que uno toma acaban creando poesía”.

Silvera, responsable junto a Javier Blasco de la edición de *Obras* de JRJ en la editorial Visor (que comprende un total de 48 tomos: 47 de obras, más uno de índices), señaló la necesidad de poner en orden el panorama crítico y editorial. La poética de Juan Ramón está implícita en su método de trabajo y en el estado actual de sus documentos: tal manantial creativo se hallaba en él que no pudo ponerle cauce en su totalidad. Lo interesante, tras la imagen de este río desbordado, es aprehender la poética que determina la escritura y su valor real como poesía. La *obra en marcha* se detuvo, obligatoriamente como “fue”, porque así la concibió el poeta, como obra abierta y en marcha.

Quiso Silvera poner en valor la edición de la editorial Espasa de la *Obra Poética* de Juan Ramón (*Verso y prosa*, 2006) dirigida por Blasco Pascual y Gómez Trueba, que reunió a un importante elenco de especialistas, en lo que atañe a los libros de verso, que se editaron a partir de las primeras ediciones y que, huyendo de la denominación de “edición crítica”, han marcado la pauta, en estudio y aparato, de todas las que, posteriormente, se han presentado como tales. Pero estas nuevas “ediciones críticas”, de libros “inéditos”, no se construyen a partir de índices juanramonianos consignados por las prensas sino, como hemos apuntado, sobre índices subjetivos creados *ad hoc* por el editor, índices en los que se mezclan materiales de diversa época y desigual desarrollo.

“¿Existen entonces los ‘libros inéditos’ de Juan Ramón Jiménez?” –preguntaba Silvera a los presentes, y contestaba de inmediato afirmando que, si acaso, existen, ante-libros y borradores inéditos que pudieran estar en uno u otro conjunto, pero en ningún caso formando un libro, completo e inédito.

Por estas razones, ante la situación existente, nuestra labor en los archivos debe dirigirse a analizar en los textos y ante-textos el método compositivo, el mecanismo de “producción” en

---

<sup>7</sup> SILVERA, Francisco y BLASCO, Javier (2006), “El Hilo del laberinto: escritura y conciencia en inacabable metamorfosis”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 685-686, julio-agosto 2007; y SILVERA, Francisco (2008), *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

<sup>8</sup> Pienso en las aportaciones de Silvera citadas, León Liqueste (2010) o en el libro de Javier Blasco en preparación que comenté anteriormente.

sí (no el “producto”); es decir, debemos estudiar en profundidad las herramientas y métodos de la cocina donde se guisaron estos borradores y textos que, hoy por hoy, sólo podemos degustar fuera de contexto y/o fragmentariamente.

En lo que se refiere a la formación de los archivos, Silvera preguntó si podíamos considerar realmente “archivos de Juan Ramón Jiménez” los actualmente existentes. Todos ellos han tenido un rumbo azaroso, atrabiliario. En el AHN, el orden actual depende, fundamentalmente, del trabajo de las archiveras que reordenaron el archivo<sup>9</sup>. El prólogo de Francisco Garfias y Hernández Pinzón al Catálogo realizado en dicha ordenación las dos personas que más pudieron contribuir a su formación. Es decir, en el archivo de Madrid hay manos que discernir. Se resalta así, desde el diálogo, la diferencia determinante entre el AHN y la SZJRJ, en cuyo archivo ocurre generalmente lo mismo, pero que admite ciertas salvedades, derivadas del trabajo final realizado por Zenobia Camprubí, Juan Ramón y Ricardo Gullón. Y sin embargo, a pesar de esta “autorización relativa de la SZJRJ”, debemos partir de una negación: no hay una lógica completa de fondo en ninguno de los archivos.

“Cuando uno quiere encontrar algo, lo acaba encontrando”. Esta frase sirvió para subrayar el lastre que supone trabajar a partir de *a priori* críticos que suelen llevar al editor allí donde quería llegar previamente, incluso antes de haber valorado detenidamente la documentación. Permítaseme dudar aquí de que este camino sea el que más favorezca a la difusión y al estudio de las obras y los archivos de Juan Ramón Jiménez. Por el contrario, como filólogos, debemos partir de una cierta humildad. Aunque el desorden parece inextricable, y no hay una sistemática ni en los archivos ni en las propias anotaciones del poeta, sí podemos hacer historia de los documentos y las anotaciones que sirva a una datación fehaciente de los originales.

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

(Buero Vallejo, op.cit, p. 46)

Por mi parte (**Carlos León Lique**) comencé la exposición con las conclusiones de mi reciente libro *Los puntos sobre las jotás, la ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Valladolid, 2010), en el que intento un primer análisis detenido de los archivos, proyectos y ediciones de Juan Ramón Jiménez en los años de exilio (1936-1958).

En la ponencia, titulada “Hacia una nueva objetividad”, apunté en una dirección que resulta fructífera en el estudio compositivo, mediante la fijación y análisis de tipos, maneras o rasgos que caracterizan la obra del poeta en sus distintas fases. Avanzando parte de mis actuales

---

<sup>9</sup> DE LA PEÑA, M<sup>a</sup> Teresa, y MORENO, Natividad (1979), *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Cultura.

investigaciones<sup>10</sup>, subrayé la necesidad de establecer tipologías a partir de un estudio material, bibliográfico, analítico; atento y en profundidad. Surgió así sobre la mesa del Seminario la otra disciplina clave, para un avance real en los estudios de archivo de un poeta contemporáneo como JRJ, la bibliografía material y analítica que ha tenido un importante desarrollo en los EE.UU en el siglo pasado y se sitúa, junto a la crítica genética, como lámpara de la crítica textual contemporánea en lo que se refiere a datación y fijación de los originales; y para otros aspectos, nada secundarios, como el establecimiento del texto base sobre el que realizar el cotejo de la edición o reconstrucción. El estudio “material” sirve de apoyo, como el estudio genético y compositivo, a la fijación de tipos, estadios y momentos de escritura; y esto es algo insoslayable para la crítica textual contemporánea, que trabaja con borradores inéditos o documentos ‘vivos’ y múltiples versiones.

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

Más que un laberinto, si se me permite la expresión, nos estamos enfrentado poco a poco a una tela de muy diversos hilos, hilos finos y bastos en total mezcolanza; una tela llena de trazas desvaídas y de otras de un blanco color intenso... es decir, las obras de Juan Ramón Jiménez, tan amplias e inabarcables en conjunto, se presentan en estos momentos como una tela mal fijada por la crítica y poco comprendida en general por sus lectores.

No tenemos una limpia tela que mirar, sino un montón de hilos muchas veces deslavazados que pretenden formar tela, y al lado de vívidos colores en sus partes principales, se suceden tramos grises, negros, pardos, superpuestos; desordenando el conjunto.

Quizás, quiso hacer lo que ni sus fuerzas ni su tiempo permitían; quizás, nunca quiso más de lo que finalmente hizo, y mientras soñaba, despierto con un lápiz y un papel, soñaba para él mismo solamente... y los demás, todos un poco, hemos creído sus sueños como si fueran sus mismos deseos, y esos deseos como la realidad que debía estudiarse y editarse.

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

Vislumbro, así, la posibilidad de establecer una tipología de manuscritos (distinguiendo, por ahora, tres tipos básicos de letra y varios subtipos, que sirven de puente entre estos tres, y se relacionan con la velocidad de escritura y la vigilancia consciente del poeta) así como una tipología, por épocas y para cada libro, de originales mecanografiados y relaciones de los mismos con la preparación de ediciones concretas. Encontramos, a primera vista, tipos españoles, relacionados con proyectos de edición de los años 20 y 30, tipos americanos, de La

---

<sup>10</sup> Investigaciones que deberán dar como resultado un libro, cuyo título provisional es *La perdida: hacia una tipología de originales y manuscritos de JRJ*.

Florida a Washington y Puerto Rico; y, en cada libro, varios originales de un mismo o distinto tipo. En este sentido, es imprescindible mantener una estrecha colaboración entre los investigadores.

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

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

“Creo necesario establecer tipologías de sus originales, de cada época o libro, a partir del estudio y edición crítica de los libros editados por Juan Ramón en vida, como forma de comprobar y comprender el proceso de creación, redacción y edición, la génesis de libros y poemas; con la vista puesta en las particularidades y los detalles que definen cada momento de la escritura del poeta. Esa atención al detalle puede servir para delimitar letras y signos particulares, tipos de originales manuscritos o mecanografiados, copias y originales de diverso valor; es decir, **los borradores y las versiones, los originales de sus poemas** (borrador manuscrito, copias y versiones, originales editados e inéditos, textos y ante-textos) y **los originales de sus libros**: borrador completo o incompleto, proyectos solo pergeñados -lo que Varo propone llamar *ante-libro*- o, incluso, originales en preparación para una edición concreta que puedan conservarse, sus pruebas de imprenta, y otros documentos de enorme importancia para el establecimiento del texto.”

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

**“Ya ves: al final hemos venido a fracasar de igual manera”.**

(Buero Vallejo, op.cit, p.91)

**Teresa Gómez Trueba**, coordinadora del Seminario y especialista en la prosa lírica de JRJ, quiso, como prelude a su exposición, valorar la edición de Espasa (OP: 2006), de la que fue responsable junto a Blasco Pascual, sobre todo en lo que se refiere a la edición y reconstrucción de los libros de prosa del segundo volumen<sup>11</sup>. Dichas reconstrucciones fueron realizadas a partir de los presupuestos establecidos originariamente por Sánchez Romeralo, discutidos y pergeñados con posterioridad en congresos como “Juan Ramón Jiménez prosista<sup>12</sup>” celebrado en diciembre de 1996.

La propia Teresa resumía su valoración en una autocrítica y tajante afirmación: “estos libros no son los libros que Juan Ramón hubiera editado” que apostilló con otras de observaciones de singular importancia sobre el giro metodológico que estamos comentando: “Lo que pretendíamos llevar a cabo era irrealizable. La Obra es una idea poética en sí misma pero es imposible de materializar en soporte alguno”. A este respecto, como ya apunté anteriormente, debemos sin duda partir de “las obras”, como material tangible y documentable. Y en lo que se refiere a su presentación, irrealizable en la manera concebida por Juan Ramón (por incompleta), puede que estemos en puertas de generar la herramienta editorial necesaria para dar cabida a las distintas posibilidades barajadas por el poeta. Me refiero por supuesto a la edición electrónica, a partir del estudio bibliográfico, material y de variantes, de los libros editados, como camino más seguro en el estudio y presentación del conjunto de los materiales, tanto editados como póstumos o inéditos.

Parece –afirmó Gómez Trueba- que, como él mismo no respetaba sus propios libros, nosotros hemos perdido también el respeto a los libros editados y nos hemos creído capaces de hacer lo que sólo él podía hacer<sup>13</sup>. Para corroborar estas apreciaciones, apuntó en la dirección planteada por León Liqueste (2010, 28 y sigs.) y subrayó, como se desprende de dicho estudio,

---

<sup>11</sup> Entre sus trabajos sobre la prosa lírica del poeta, destacan su participación en el Proyecto de Investigación “Reconstrucción de la prosa lírica de Juan Ramón Jiménez”, vigente entre 1992 y 1995; el libro *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Secretariado de publicaciones de la UVA, Valladolid, 1995; y, en colaboración con Blasco Pascual, F.J., *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Grammalea, Valladolid, 1994.

<sup>12</sup> Las actas, ponencias y comunicaciones de dicho congreso pueden consultarse en: Blasco Pascual, F.J., y Gómez Trueba, T. (edición y coordinación), *Juan Ramón Jiménez, prosista*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 2000.

<sup>13</sup> Son conocidas la concepción y el método de JRJ: el impreso, para él, era una muestra “provisional” de su “Obra”; cuando él lo recibía, lo despedazaba en hojas sueltas para, así, poder revisar de nuevo y corregir los textos para futuras ediciones. Esta práctica, habitual en los años de Madrid según se desprende de fuentes directas e indirectas, no debe ser tenida como norma para todos sus libros. Por ejemplo, en la revisión de la AP de Losada con vistas al *Libro Escojido* (futura TAP) corrige sobre el libro pero no lo desmonta; en AF no encontramos ningún ejemplar ni originales que confirmen una práctica similar. Cada época y cada libro presentan variaciones en la melodía del poeta. Estas variaciones son las que pueden ayudar a la fijación y estudio de los originales; mucho más que la unificación de prácticas a lo largo de sus más de 50 años de escritura.

que la última versión es cuestionada y cuestionable: “La última versión es solo “un fantasma” y se debe poner en entredicho”.

Acertadamente reflexionó sobre la idea de la multiplicidad, implícita en el concepto que JRJ tiene de su obra<sup>14</sup>. JRJ jugaba con su obra y con las múltiples posibilidades de ordenación y composición de la misma; pero nuestro trabajo, a la hora de estudiar y editar sus libros, consiste en comprobar y anotar las posibilidades, no en completarlas subjetivamente. La obra de JRJ parece presentarse, en la mente del poeta, a manera de ARS COMBINATORIA, con múltiples posibilidades y variantes de las que deberemos dar cuenta, aunque, seguramente, sea imposible reproducirlas todas. En este sentido, el libro pudo ser muchos libros, pero hoy por hoy no hay siquiera ‘un libro’. No debemos ocultar el complejo laberinto textual para “producir” un libro. Bastantes libros editó el poeta en vida, de suficiente valor, como para trabajar en ellos arduamente sin necesidad de inventar la “historia” y su “leyenda”.

Juan Ramón fue poeta de trabajo constante y ordenado (para él, pues para sus estudiosos ese orden es caótico y muchas veces incomprensible). Trabajó 8 horas al día en su obra todos los días de su vida, siempre que la enfermedad u otras causas no se lo impidieron: escribía textos nuevos (poemas, cartas, prosas); corregía, proyectaba, rehacía, revivía, y mucho más.

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

- a) Existen, en primer lugar, **ediciones parciales** de poemas de este libro realizadas por el poeta: *Poesías escojidas*, la *Segunda Antología Poética*, y la *Tercera Antología*. La SAP representa la versión más completa, por lo que Gómez Trueba la sitúa como base de su estudio textual y editorial. Recordó que la TAP quería, sobre todo, dar a conocer la obra americana, y que por esa razón se redujeron poemas de la SAP en los libros “inéditos” de los años de Madrid<sup>15</sup>.
- b) En segundo lugar, existen ediciones póstumas de dicho título: una primera en los *Libros Inéditos de Poesía*, editados por Francisco Garfias, que recogía 49 poemas y otra posterior en *Leyenda* de Sánchez Romeralo con 15. No se refirió, sin embargo, a la edición de *Leyenda* (Visor, 2006) que presenta cambios para algunos libros.
- c) Por último, en el AHN, se encuentran notas relacionados con el contenido del proyecto, borradores de 35 poemas y otros documentos sin adscripción clara a este proyecto que aparecen en la carpeta y que han sido editados en anteriores ediciones del libro, a pesar de las dificultades de adscripción referidas. En los apuntes conservados se puede comprobar cómo las nuevas ideas trastornan sus primeras decisiones. De esto deriva que asistamos a importantes fluctuaciones nunca resueltas por el poeta.

---

<sup>14</sup> Y que se puede estudiar a partir de las ideas sobre la multiplicidad expresadas en el prólogo a las *Múltiples moradas* de C. Guillén (Tusquets, 1998, pp. 13-26).

<sup>15</sup> A este respecto habría que valorar, puntualmente para cada uno de los títulos proyectados, si la reducción en la TAP (cuando se produce) se debe “a la necesidad de espacio” (para esos nuevos poemas americanos que le interesaba publicar) o a cambios estéticos que le llevan a rechazarlos. En este sentido véase más adelante la reflexión que realiza Juan Varo sobre los cambios sufridos por los poemas del proyecto de libro *Bonanza*.

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

Gómez Trueba ha optado por una transcripción diplomática de los materiales para facilitar el posterior cotejo con los poemas anteriormente editados. Así, ha podido comprobar cómo Francisco Garfias completa y corrige a Juan Ramón, sin mencionar los cambios, lo que es una práctica rechazable desde cualquier punto de vista editorial. Este proceder, común a las ediciones de Garfias, fue respaldado en la práctica por la prosificación de ciertos poemas realizada por Sánchez Romeralo para *Leyenda*. Pensábamos que eran errores motivados por la cercanía de la muerte del poeta y cierta inconsistencia en la crítica editorial de los años 60 y 70. Pero la actualidad ha traído otra vez al presente prácticas similares y así, José Antonio Expósito, en sus ediciones, sigue manteniendo un disparate de igual calibre: no añade nada, pero en casos confusos suprime partes del manuscrito sin dar noticia de estas supresiones, por lo que el error es el mismo con una solución igual de errónea.

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

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

La realidad de sus archivos y la dinámica de su trabajo creativo (que parecía mantener la posibilidad de editar diversas versiones de un texto en distinta edición o en apéndice; o barajaba editar un libro en diversa forma con distintos editores), confirma la idea apuntada por Gómez Trueba: la multiplicidad textual implica un concepto de obra también múltiple. Buen ejemplo de esto son las diversas anotaciones, que se abren a otras tantas lecturas y

establecen múltiples relaciones posibles de unos originales con otros en las series o libros, que ordenaban su obra. Las circunstancias vitales e históricas también generaron una multiplicidad añadida: estadios sin desarrollar, cerrados e incompletos por circunstancias externas o personales, conviven con libros completos con todos sus elementos bien delimitados.

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

**“Procúralo, por favor. Sin ti no sabré hacerlo. Y tengo que darlo mañana”.**

(Buero Vallejo, op.cit. p. 52)

A primera hora de la tarde –tras un receso en el que el fluido intercambio continuó en un clima de crítica abierta y constructiva- tocó el turno a la exposición de **Mercedes Julia** (Villanova University), especialista en JRJ y gran estudiosa y editora del poema *Tiempo*. En su comunicación presentó significativos avances en el estudio y edición del proyecto de *Vida* de JRJ, en colaboración con M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano. *Vida* es uno de los proyectos más ambiciosos y constantes de sus años de exilio. Su estudio, y la edición de sus materiales, verá la luz en la editorial ‘Pre-textos’. Sin duda es este uno de los “proyectos de libro” fundamentales para conocer la evolución de su vida y su obra, sus circunstancias vitales y personales. Tampoco debemos olvidar la carga psicológica que aporta en la proyección del recuerdo y el análisis autobiográfico que el poeta realiza en dicho libro.

Las primeras notas de *Vida* son de 1928. Es un proyecto amplio y cambiante que nace asociado a otros nombres de aquellos años: *Capricho y crisol*, *Vida y época*, *Proceso*, *Diario de vida y muerte*, etc. De todos ellos el más constante, *Vida*, abarca un amplísimo periodo de redacción, desde estas primeras notas de 1928 hasta las últimas de 1953-54 en Puerto Rico. Antes de 1936 el poeta escribe diversos –y dispersos- apuntes o ideas sueltas para un libro de carácter autobiográfico. Posteriormente, en torno a 1940, surge el desarrollo completo de la idea de *Vida*, en los borradores de las conferencias que preparaba para la Universidad de Miami. En cuanto a la fecha de redacción, *Vida*, por tanto, es coetánea a las prosas que forman parte de *Guerra en España*, *Tiempo*, el primer fragmento del poema *Espacio* o los *Romances de Coral Gables*.

El proyecto ha de ser reconstruido, pues no hubo edición del autor; tampoco se conoce ‘un original’ completo, un borrador en orden, ni siquiera un corpus o índice fiable-. La edición que preparan Mercedes Juliá y M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano estará compuesta de varios volúmenes.

“Lo que tenemos –afirmó Juliá- es un corpus muy amplio de materiales de diversa época” (incluso de diversa intención, a pesar del general tono autobiográfico) que Juan Ramón, seguramente, hubiera editado a capricho, del mismo modo que los recuerdos y hechos que relata fueron escritos asistemáticamente, sin orden preconcebido. Ese capricho de JRJ es, evidentemente, imposible de reconstruir. Por todo esto, la edición/reconstrucción del proyecto es completamente asumida por sus editoras, con todo lo que eso conlleva.

En la SZJRJ existen unos 2000 folios en tres carpetas que recogen notas, índices, prosas de diversa extensión, y otros textos, destinados a conjuntos como *Ideología*, *Guerra en España* o *Isla de la simpatía*. Esto constituye un material realmente diverso de enorme interés.

Las investigadoras han podido consultar, además, documentación conservada por la familia (del AFP-H, sin signature) que parecen ser copias de originales no referenciados y que debieron ser realizadas por Francisco Hernández Pinzón. Estas copias son hojas sin orden ni numeración por lo que su adscripción al libro y su autoridad resulta problemática<sup>16</sup>.

Parece ser que el poeta pretendía reproducir en *Vida* (y así lo dice en índices o lo reflejan ciertos textos conservados) documentos o textos ajenos, ensayos, cartas y poemas, de otros autores que, por razones subjetivas, le resultaban significativos para la comprensión y relato de su propia vida. Me refiero a textos como el de Waldo Frank “La poesía de la guerra”, citado por M. Juliá.

También es probable que, en la idea del poeta, textos ya aparecidos en otros libros pudieran formar parte de este, en ciertas versiones y en otro orden. El libro, por tanto, compartía prosas, asuntos, cartas, traducciones, etc., con otros proyectos de JRJ. Esto se comprende mejor si pensamos que cada libro o edición pudo estar pensada para marcos o públicos distintos. Debemos apuntar, sobre la posibilidad de hallar textos destinados a varios conjuntos, que el poeta en sus últimos años parecía haber descartado esta idea, por lo que esa recurrencia quedó pendiente de solución. Así, un texto pertenece a un “libro-conjunto”, pero podía aparecer en diversa versión en otras tantas “formas de edición<sup>17</sup>”. No obstante, es posible que en este sentido *Vida* fuera un libro de carácter especial. Hay ciertos poemas que siempre se citan en los originales, poemas que JRJ asociaba a momentos vitales concretos, de especial importancia para él. Esos textos pertenecen a *Vida* tanto como a aquellos libros que enmarcaron su gestación.

---

<sup>16</sup> Mientras no exista catálogo descriptivo del AFP-H creemos útil comparar estos originales con los conservados en el AHN y la SZJRJ (“archivos de JRJ”) para determinar: 1º) si se conserva el original a partir del que se realizó la copia; 2º) la literalidad y calidad de la copia; y 3º) el valor real de estos documentos.

<sup>17</sup> Para hacernos una idea de esta segunda posibilidad basta con leer las *Poesías completas* de León Felipe editadas por Visor. Los motivos pueden ser otros pero el resultado es un ejemplo suficiente para comprender la recurrencia que referimos.

En conjunto, podemos definir *Vida* como una autobiografía *sui generis*, de gran interés literario, histórico y documental. Las dificultades que presenta la edición de un material tan diverso no obstan a la necesidad de perseguir el mejor modo de presentación de los materiales. A este asunto se dedicaron buena parte de las intervenciones que cerraron la ponencia de Mercedes Juliá. Los problemas son complejos. Afectan a la propia **transcripción** de ciertos textos (de difícil lectura o directamente ilegibles), a la **recensio** del material en ocasiones disperso (en los índices, por ejemplo, aparecen textos que no están recogidos físicamente en las carpetas), a la **forma** del proyecto, al propio **contenido** del libro y a su **composición**.

Existen más de 50 índices de diverso tipo. Unos se refieren a su “Vida” en orden cronológico (con una gradación simbólicamente asociada al amarillo/el oro/la luz), otros responden a una idea de edición completa de sus obras con el título ‘Vida’, que barajó en los años de Washington y finalmente fue desechada<sup>18</sup>. Por último, al libro *Vida*, en tanto que autobiografía, remiten textos, prólogos y apuntes, fundamentalmente datados en los años 40.

En las prosas del libro destaca la autocrítica permanente y la explícita voluntad de tomarse a broma, que alumbra un JRJ distinto de aquel de la “seriedad jesuítica” y el aislamiento. El chistoso onubense que lleva dentro y su fina ironía dan fe de la complejidad de los múltiples tonos de su obra.

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

M. Juliá y M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano han decidido presentarlo por género, asunto o fondo, en orden cronológico, y agrupado en tres épocas en otros tantos volúmenes: 1896-1916, 1916-1936 y 1936-1956. Estas tres épocas pueden ser matizadas, como advirtió Juliá, en cuanto a la evolución interna del poeta (por ejemplo, iniciar su tercer tiempo hacia 1928 para incluir en él la *Canción* de 1935 o la historia de redacción y edición de *La estación total*), pero después de barajarlo han concluido que esta división en tres bloques resultaba útil por convencional y conocida, y porque, además, divide el libro en periodos iguales de 20 años. La fecha de “cierre” también resultó problemática: ¿dónde acaba el libro, en 1956 con los últimos textos o en 1958 en el último día de su vida? Han decidido ceñirse a los “años lúcidos” de JRJ y cerrarán el libro con una prosa de 1956, seguramente uno de los últimos textos que escribió el poeta<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Sobre esta organización de sus Obras con el título *Vida* fue estudiada en León Liqueste: 2010, pp.155 y sigs.

<sup>19</sup> Ya he apuntado que debe considerarse el verano de 1954 como cierre de “la obra” en cuanto a creación poética nueva. A partir de esa fecha se pueden encontrar prosas y fragmentos nuevos en textos e intentos de “edición última” o cartas y escritos demandados por las circunstancias (v. León Liqueste: 2010, Cap. III). Este texto de 1956 que cita Juliá es, sin duda, el último que se conoce a fecha de hoy. Tras la muerte de Zenobia, Juan Ramón no quiso saber nada más de su obra ni del mundo que le rodeaba.

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

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

**“¡Qué inoportunidad! ¡Pareces disfrutar recordándome nuestra pobreza!”**

(Buero Vallejo, op.cit, p.43)

**M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano**, coeditora de la reconstrucción de *Vida*, repasó sincera y detenidamente su labor editorial en la Obra poética (2006, vol. II) en su ponencia “El poeta y el editor frente a frente en *Isla de la simpatía*”, libro que reconstruyó para dicha edición.

*Isla de la simpatía* es un libro de escasa difusión, a pesar de su interés para el estudio de su prosa americana. Recoge prosas y textos escritos en América en su primera etapa puertorriqueña (desde el exilio de 1936 hasta el traslado a Florida) y en los últimos años en la isla (1952-58). En palabras de Sanz Manzano, en el espacio textual “el editor se enfrenta cara a cara con el poeta”, “creador sin escape”, atrapado “en la maraña de su propia obra”.

Asumió, en los preliminares, que su labor dependía hasta el momento de la teoría editorial planteada con anterioridad, la que llevó a la edición de la *Obra poética* dirigida por Blasco Pascual y Gómez Trueba; y que los nuevos planteamientos que se habían expuesto aquella mañana, de gran interés para ella, superaban en ciertos aspectos los problemas que ella planteaba y le llevaban a evaluar nuevamente, los supuestos anteriores. Su honradez intelectual quiso dejarse así sentir en este *mea culpa* innecesario.

Desde mi punto de vista, hay que exigir rigor y sistematicidad, más allá de la forma en sí de la presentación, edición o reconstrucción, que haya perseguido el editor. Si la edición de OP comete errores importantes en la reconstrucción de algunos proyectos de prosa, como había asumido Gómez Trueba, no es menos cierto que, en dicha edición, trabajos como el realizado por Sanz Manzano, citando la documentación utilizada y asumiendo sus decisiones con rigor, siempre servirán a un futuro investigador que se enfrente a la edición de estos textos.

*Ars combinatoria*, maraña, laberinto, telar -sin terminar y con el borde deshilachado-, cúmulo de ruinas... todas estas metáforas, imágenes de su 'Obra', se dieron cita en estos días para reflejar la impresión general de los participantes en el Seminario<sup>20</sup>. Al respecto trajo a colación unas palabras del poeta (en *Ideología*<sup>21</sup>) en las que afirmaba: "No puedo más, ¿qué fuerza fatal me utiliza como instrumento?" o aquella en la que se definía como "mártir del perene proyecto fugitivo".

Es posible que la idea del libro, en Juan Ramón se relacione con el concepto de organismo, de "ser vivo". Esto justificaría que el poeta realizase afirmaciones sobre "su dificultad para casar la creación con la publicación"; o apelase (y pensara ya) en la segura posibilidad de que su obra finalmente fuera presentada públicamente por "los editores del futuro". En no pocas ocasiones, se traduce en estos textos, la ironía del autor que en ocasiones rueda por la pendiente del sarcasmo frente a esta labor que ahora realizamos<sup>22</sup>.

*Isla de la simpatía* es un libro de Puerto Rico y sobre Puerto Rico. Es una obra inconclusa que se conserva en un avanzado estadio de escritura, pero que no fue cerrada por el poeta con una decisión activa; por ejemplo, en asuntos tan importantes como los cinco índices, paralelos y distintos, que se conservan. JRJ publicó varias entregas de sus prosas en *Revista Cubana*, *Universidad de la Habana*, *Asomante* y *Revista Universidad*. Trabajó en el libro con intención de editarlo; siempre lo tuvo en mente y proyectó hacerlo, con Aguilar en Madrid o con la editorial Yocauna de Puerto Rico. Dicha edición, como tantas otras proyectadas en esos años últimos, nunca vio la luz.

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

---

<sup>20</sup> La imagen del laberinto, que ya Blasco y Silvera extendieran hace tiempo, y en general hemos asumido todos como primera imagen del complejo al que nos enfrentamos, deberá ser matizada en lo sucesivo. / No negamos la naturaleza laberíntica de los archivos actuales, ni tampoco negamos la naturaleza laberíntica de ciertos proyectos en algunos momentos concretos de su larga evolución, lo que negamos es que sus obras sean un laberinto en su conjunto. / Son una de las grandes manifestaciones de la poesía moderna en lengua española, y como tal han de ser analizadas, desde la complejidad crítica y autocrítica que se deriva del propio concepto y de la práctica de la poesía moderna, desde la autoconciencia que las obras de esta época reclaman, y desde la valoración sincera de las partes que componen este conjunto de obras tan singular y apreciado ("Una nueva objetividad", León Liqueste, esa mañana).

<sup>21</sup> Por no dilatar más este artículo, mantengo las citas tal y como las cogí al apunte de su voz.

<sup>22</sup> En JRVV (años 30) el poeta arremete en varias ocasiones contra los filólogos. En el fondo es un tópico viejo. Puede resultar normal, en ciertos contextos, la crítica a esa filología "positivista" (como "criticar a la crítica" o que los que escriben crítica son escritores frustrados) pero qué sería de la poesía sin la filología (y a la inversa) o qué de la poesía moderna sin la autocrítica y la reflexividad. Más me agrada pues, en esto, la actitud de aquel Petrarca o, en ese siglo XX, la detenida investigación patristica de Juan Larrea, complemento y cierre inexcusable de su gran aventura poética de vanguardia.

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

La segunda edición del libro fue realizada por la propia Sanz Manzano, que presentó los textos siguiendo un plan “último” (el que ella considera último de los 5 originales conservados), bajo las normas establecidas para las reconstrucciones de prosa de la OP, con notas, fuentes y variantes y un pequeño comentario interpretativo de cada texto.

Es posible que, en el mundo de la edición juanramoniana, haya cada día más desencantados de las ediciones reconstructivas últimas. Y sin embargo y aún así, el valor de la OP de Espasa, como punto de inflexión, no puede ser discutido. Para los libros de verso, la primera edición del poeta se coteja con las ediciones antológicas en vida (y en algunos casos con otras ediciones posteriores), lo que en muchos casos nos da un texto plenamente satisfactorio o, al menos, un texto fiable para empezar a trabajar.

En los libros de verso, existen problemas: como conservar el título *Diario de un poeta recién casado* por apego a la *princeps*, cuando el poeta corrigió y editó este libro bajo el título de *Diario de Poeta y Mar* para su publicación posterior en América. Para la prosa, la reconstrucción a partir del criterio de la última versión adolece de varios defectos, sobre todo en proyectos poco desarrollados o con estadios de redacción dispares. Al menos en los textos de prosa, recogidos en la OP, se aportan las fuentes y se realiza un primer y necesario trabajo de clarificación. Además, *last but not least*, la cantidad de textos que componen el volumen ha ampliado notablemente el conocimiento de esta importante vena creativa del poeta.

La edición de *Isla de la simpatía* de Sanz Manzano amplía textos respecto a los anteriormente conocidos (a partir de la búsqueda en las carpetas de la SZJRJ, el archivo familiar y publicaciones americanas, desconocidas hasta entonces). De 48 textos que presentaba la edición de 1981, hemos pasado a los 127 recogidos en 2005. Los originales, fundamentalmente, son impresos y mecanografiados con y sin anotaciones. Estos originales, al menos, remiten en su propia historia a un estadio avanzado de composición. Debe apuntarse, frente a muchos de los originales tomados como fuente, que estos originales con anotaciones, justamente los que suelen tomarse como base a partir de las consideraciones de Sánchez Romeralo en la edición de *Leyenda* (1973), son textos que nunca hubieran sido originales de imprenta para la preparación de un libro, pues JRJ utilizaba para este fin originales limpios o copias en calco, limpias o muy levemente corregidas (erratas evidentes, signos de puntuación y acentuación).

El orden de la edición de *Isla de la simpatía* de 2005 se realizó “de acuerdo con la voluntad del poeta” siguiendo un índice (el más completo y aparentemente último), en cinco secciones... Este punto es el más conflictivo y el que hoy por hoy puede resultar más discutible, puesto que no existe prueba alguna (más allá de la presuposición de que el índice más completo sea

último) ni documental ni autorizada directa o indirectamente. De todos modos, como en el caso de *Vida*, estos proyectos merecen la edición de sus materiales por su calidad y amplitud, y esta puede ser realizada desde diversos presupuestos críticos, y servir –aun con discrepancias sobre los resultados- al conocimiento, la interpretación y la difusión de la obra.

Lo importante, al fin, es considerar nuestra labor como un peldaño más en la edición y el conocimiento de su obra, aportando nuestro estudio a los futuros investigadores para el avance común en la superación del actual estado de cosas en un marco editorial acorde con nuestro tiempo y los lectores del poeta. Así, si lo que se pretende es realizar una edición de “materiales del libro” habrá que remarcar el momento concreto (la historia) de los textos que sirven de base para el cotejo o límite de la edición. Por seguir con el ejemplo de *Isla de la simpatía*, el poeta publicó en la revista *Asomante* 18 textos, en 1953, que representan un anticipo del libro (que, en palabras del poeta, debía editarse poco después); este anticipo es realmente clave para cualquier tipo de edición que nos planteemos. Si lo que se pretende es reconstruir un proyecto último (o un primer proyecto) entonces lo que se debe realizar realmente es el estudio material detenido que ayude a fijar los límites del estadio redaccional y el corpus que responde a este.

No es una reconstrucción última una edición en la que se presenten materiales de diversa época, cada uno en el último estadio de redacción al que llegó, sin distinguir que estos “últimos” corresponden a fechas diversas. Esto, en realidad, es un constructo editorial insostenible que no puede presentarse, como se está haciendo, como libro de Juan Ramón Jiménez. Es posible intentar el estudio (y presentación –rara vez la edición) de un estadio concreto: un primer borrador, un original intermedio decisivo, el último. La edición genética de estos documentos, estudiados sincrónicamente, resultaría de especial interés para el conocimiento íntimo de su escritura<sup>23</sup>.

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

---

<sup>23</sup> Por apuntalar esta idea con un ejemplo significativo: puede ser realmente interesante conocer el borrador de libro que JR llevara a Madrid en 1900 y que luego se dividió en *Almas de violeta* y *Ninfeas*, o los borradores posteriores que están en la base de la edición de *Rimas* o, más allá, los borradores últimos revividos de estos poemas en los años 40 y 50. Pero todos estos borradores (primeros y últimos) no pueden trastornar o cambiar el libro *Rimas*, cuya edición crítica debería tomar como base la edición realizada por el poeta en 1902.

**“¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es mi camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo”.**

(Buro Vallejo, op.cit. p. 44)

Tras la exposición de Sanz Manzano, la discusión prosiguió, por los mismos derroteros, en la **mesa redonda**, con intervenciones de Teresa Gómez Trueba, Mercedes Juliá, Francisco Silvera y el que esto escribe (Carlos León Liqueste), y la moderación de la profesora Morán Rodríguez.

Lo único fiable, para los participantes, es la obra publicada por el poeta. Ya hemos visto hasta qué punto la última versión resulta problemática. Sin embargo, como en todo, hubo matices.

Seguramente debemos atender de modo diverso a los libros editados y los borradores inéditos. Los libros editados ofrecen el texto base de su edición histórica (o ediciones) como pieza fundamental sobre la que alzar nuestra edición crítica y el estudio de los materiales (editados o inéditos). El mayor problema suele plantearse a la hora de materializar en una edición crítica la cantidad, calidad y variedad de los materiales inéditos.

La obra editada presenta problemas que pueden –y deben- resolverse con las armas de la crítica textual<sup>24</sup>. “Desde el punto de vista editorial -dijo Silvera- sus libros van a misa”. El error que puede traducir una mala aplicación de este planteamiento, es la “canonización” de la *princeps* con la consiguiente negación de otros textos que dificulte el estudio completo del libro<sup>25</sup>.

No se plantearon, por ejemplo, ciertos casos que no parecen comulgar con estas ruedas, como la edición del *Diario de poeta y mar* o el olvido de ciertas ediciones posteriores en las que el poeta pudo participar. La importancia del análisis material y bibliográfico queda subrayada en este punto como remedio más fiable contra cualquier “mistificación”.

Por el contrario, sí se comentaron ejemplos concretos como la edición de *Espacio*, cuya base, para los presentes, es la edición completa realizada en la revista *Poesía Española* en 1954. El texto fue posteriormente editado en la *Tercera Antología Poética* en una versión en la que se omitió un fragmento. Este ejemplo es problemático por la difícil y variable autoridad que parece traslucir la historia editorial de la TAP; autoridad que debemos achacar en conjunto a Zenobia Camprubí, mujer del poeta, pero que, en no pocas ocasiones, debe considerarse voluntad expresa del mismo, activamente realizada por su esposa y Eugenio Florit. A esto, como siempre, debe añadirse la realización material del libro siguiendo los planes de Zenobia, con la aprobación de Juan Ramón, bajo supervisión de Florit y con las manos de los cajistas. Muchos dirán que esta autorización es suficiente para tomar como base la edición de *Espacio*

---

<sup>24</sup> Y en esto no doy prioridad a tradición o escuela alguna de las varias que se han desarrollado a lo largo de su historia.

<sup>25</sup> La edición crítica de *Platero y yo*, por ejemplo, no debería partir de la edición de Calleja sino de alguna posterior (bien de los años 30, bien de los años 50, activamente autorizadas por el autor). No aquilato más esta sugerencia que me llevaría tiempo determinar en este momento, sólo advierto así contra una costumbre que puede trastornar definitivamente el panorama, ante el olvido, o la pérdida de muchas ediciones.

en la TAP. Sin embargo, y aunque se encontrara finalmente el original que lo avala, el texto de 1954 tiene la ventaja de ser más completo, por lo que el estudio de sus borradores y originales remite a una totalidad historiable y documentada. Esto es solo un ejemplo que indica la necesidad de aplicar la actitud crítica, más que formular metodologías y grandes “principios” válidos para todos y cada uno de sus libros.

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

El problema más complejo se encuentra, como afirmamos, en los materiales inéditos de sus archivos, con un orden difícil de comprender y en muchas ocasiones problemático.

La propia trama de la obra de JRJ, con sus múltiples índices, versiones, apuntes, proyectos... nos lleva a la realidad en desarrollo del hipertexto y la edición electrónica como marco idóneo, copa de yedra que pueda contener la variedad de líquidos y materiales, editados e inéditos, en sus diversas versiones.

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

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

La herramienta ha sido programada ya, en el marco del grupo de investigación sobre los libros inéditos de verso, como base de datos hipertextual que deberá desarrollarse en lo futuro con vistas a una posible edición electrónica de las obras de JRJ. Si no de la Obra de JRJ tal y como él la quisiera, al menos sí un reflejo ajustado de las obras del poeta que pudieron ser, tal y como él las pensó y realizó. Esta edición, a estas alturas, resulta más valiosa que cualquier respeto mistificador de una supuesta voluntad del autor, y no obsta, sino que complementa, a la edición crítica en libro de sus libros particulares.

Solo este tipo de edición, digital y a medio plazo, puede dar fe de las múltiples lecturas y las diversas posibilidades textuales. La exhaustividad completa, no obstante, es impensable. Su

creatividad desbordante le hizo, al mismo tiempo, muy inconsistente. Al respecto, Silvera recordó la imagen de los fractales y en el aire sonó aquella frase –“hacer rizoma y no raíz”- que otras veces nos ha servido ya para acercarnos a algunas de las particularidades de la literatura contemporánea.

En cierto sentido, por tanto, la propia física moderna (azar y necesidad, caos y orden) está en la base de la construcción juanramoniana de la Obra. El poeta, al que muchos han querido encerrar en sí mismo, era, por el contrario, un hombre abierto al mundo, muy receptivo a las novedades científicas y literarias.

En cuestiones más concretas y tangibles, se valoró la posibilidad de que los estudios de materiales inéditos se limiten a presentar lo que hay en la carpeta correspondiente, sin pretender “completar” los proyectos con originales de otras carpetas y archivos, anotando referencia exacta del resto de materiales que otros han asociado al proyecto, pero no reuniéndolos (salvo en un apéndice, fuera de “libro”), ya que no existe autorización documental ni en la carpeta correspondiente ni en libro alguno.

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

A este respecto, y por lo que se refiere a los materiales de *Vida* (que centraron buena parte de la discusión) se afirmó que no deberían “añadirse” más materiales que aquellos recogidos en las carpetas. Del mismo modo, solo deberían editarse los que estén avalados por índices y anotaciones para ‘Vida’. Un corpus tan amplio no necesita ampliación, sino una fijación apropiada, una reproducción y transcripción funcional, y una distinción análoga de textos (editables) y borradores (ante-textos) que conforme un apéndice de “las otras posibilidades” que quisieron ser. *Vida* no será así el libro que JRJ hubiera editado, pero sí la edición rigurosa de lo que intentó editar. Otras reconstrucciones nos llevan al vacío.

Tras estas reflexiones, y otras de igual carácter que se produjeron en la mesa redonda, y a lo largo de las dos jornadas de ponencias, se trasluce un cambio de paradigma, todavía no editorial, pero sí crítico, de método, que llevará, seguramente, a consecuencias editoriales en los próximos años.

**“Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio...,  
lejos de aquí”**  
(Buero Vallejo, op.cit, p.99)

## Acto II.

Las conferencias se reanudaron el miércoles 23 de marzo, con la exposición de **Julio Jensen** (Universidad de Copenhague) “Propuesta de un criterio especulativo para una distinción poesía-prosa en la obra de Juan Ramón Jiménez”.

Partió Jensen de la propia limitación de su distinción (pues, a pesar de su validez general quizás no pueda ser aplicada a cada libro). Dicha distinción se basa en el pensamiento filosófico que subyace a la poesía y la poética de JRJ; de ahí, su carácter especulativo.

Esta distinción existe en la obra del poeta, en afirmaciones, como las que anota Juan Guerrero (v. *JRVV*, 7 de abril de 1931), a raíz del proyecto de separación, en *DPM*, del verso y de la prosa a partir de la lectura que el poeta realiza de los textos que lo componen:

- La prosa del *Diario* es de carácter descriptivo e irónico, contiene “impresiones”, está ligada a vivencias, a la observación.
- Su poesía –en verso- se relaciona con el ideal espiritual que caracteriza el texto de apertura del libro, en la que se relaciona con lo hondo, lo alto, lo espiritual<sup>26</sup>.

Posteriormente, Juan Ramón subrayaría dicha distinción en la conferencia “Poesía y Literatura” (Blasco: 1982, 281). La poesía es lo eterno, lo esencial, lo absoluto y lo permanente; la prosa contiene lo temporal, lo contingente, lo empírico. En este sentido, la distinción poesía y prosa en JRJ es, en primer lugar, de orden temático. Y esto será relevante sobre todo en su última etapa en la que la “presentación” en prosa de textos en verso se hace cada vez más frecuente y la ruptura de los límites entre ambos (poemas en ‘prosiverso’) señala un cambio estético profundo.

Debemos comprender, contemplar y analizar, la obra de JRJ dentro del horizonte romántico (esto ya fue visto por Cardwell, Silver, *et alli*). El ideario romántico –tal y como expuso Jensen (lo cual es válido pero discutible y matizable, aunque este no sea el lugar ni el momento)- se asienta en el “idealismo trascendental” kantiano, completamente antropocéntrico. De ahí, la permanencia en JRJ, por ejemplo, de la reflexión en torno al yo, la autoconciencia, el sujeto<sup>27</sup>.

“Un yo generador de mundo” (así en Habermas, *apud* Kant) resulta ser definición romántica del sujeto; por tanto, un yo “creador” de tiempo y espacio, que se manifiesta explícita y completamente en Juan Ramón en los poemas homónimos *Tiempo* y *Espacio* (probablemente

---

<sup>26</sup> “Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre”, prosa preliminar a *Diario de poeta y mar*. Sigo la edición de Losada de 1948.

<sup>27</sup> No hizo Jensen referencia a la ruptura del yo integrado que se asocia al psicoanálisis, ni al carácter “anti-romántico” que se vislumbra en la huida del yo (del propio texto) en la poesía más vanguardista de César Vallejo, la prosa de Juan Larrea, etc. Estamos todavía ante un yo integrado que en el último fragmento de *Espacio* parece desintegrarse.

los más ambiciosos de su obra). Estamos ante una concepción poética expresiva y no mimética (Abrams), propia de los románticos que en Juan Ramón encuentra su mayor representante en castellano. Este sujeto romántico llega a JRJ, sin duda, a través de Bécquer, de la poesía y la poética simbolista que tanto influyera en su primera época.

En la poesía de JRJ lo elevado se identifica con lo interno (así ya desde *Rimas* 41 o *Arias tristes* 225). Asistimos en esta primera etapa a un éxtasis de carácter transitorio y fugaz, que remarca la contingencia del yo lírico. Por el contrario, en su etapa de madurez (en poemas de AF como “El todo eterno que es el todo interno”) se dan, al menos, dos soluciones. En primer lugar, su “poesía pura” reduce el mundo exterior al mínimo, procurando un mundo poético autónomo hasta donde es posible: poemas como el 122 de *Eternidades* reflejan esta solución. Posteriormente, la conexión con lo eterno se producirá en el espacio textual, como solución parcial (y ficticia) a la escisión del sujeto moderno. Por ello, el proceso de formación del yo se presenta explícitamente ante nuestros ojos (*Tiempo*), mientras la obra anhela ser “totalidad” y entonces “solo y toda obra de plenitud, madura y perfecta”. A través de referencias personales y autobiográficas, pretende llegar al “ámbito de todos los confines”, elevar así su individualidad específica a lo esencial. Esto, en el fondo, le conduce a ignorar en esos años su propia distinción entre poesía y prosa (*CcJr*, 114-115) y reafirma nuestro escepticismo crítico frente a ciertas afirmaciones del autor sobre su propia obra. Como en la estética romántica, los géneros se disuelven, se funden, los límites entre ellos se desvanecen.

En el fondo, como en otras ocasiones se ha señalado a lo largo de estas jornadas, asistimos explícita, y plásticamente, a una gran inconsistencia verbal. Su teoría estética no siempre rige su producción del mismo modo y es esta, al fin, la que le sitúa en la senda de las escrituras absolutas, del tipo de la realizada por Mallarmé en *Un coup de dès* o Lezama Lima en *Paradiso*, cuya lectura, a juicio del propio Jensen, pudo ser el acicate de la escritura de alguno de los textos que hemos comentado. Es su creación, mucho más que su reflexión, la que hizo realidad obras de valor perdurable como *Tiempo* y *Espacio*. Y es en esas obras donde su reflexión poética encuentra su forma “deseada”.

**“Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía,  
se cruzan sobre el hueco de la escalera”**  
(Buero Vallejo, op.cit, p.100)

**Juan Varo** (Universidad de Granada), enlazando con la veta abierta el primer día y la aplicación de los estudios genéticos a los borradores inéditos, disertó sobre “Bonanza y los borradores inéditos del AHN”.

A partir de 1999, afirmó Varo, se ha producido un “cambio” en el mundo editorial, y una perspectiva favorable en el mundo académico, a los estudios y ediciones sobre JRJ que ha desembocado en una perspectiva crítica positiva. Esto contrasta con el silencio de la época franquista y a la crítica negativa de muchos poetas del 50 y posteriores. Así, la situación actual

contrasta con el largo calvario de su obra desde los primeros años de exilio hasta 1981 cuando se celebrara el primer centenario de su muerte.

Propuso Varo que llamemos **ante-libros** a los proyectos de JRJ no concluidos o escasamente desarrollados. Ante-textos es insuficiente para “valorar” proyectos, listados, índices, reacciones fluctuantes... incluso materiales ideales y no físicos, es decir, proyectos y futuribles que nunca llegaron a ser más que un título, una idea o unas pocas notas.

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

La voluntad del autor, para Varo, es algo intangible e inmaterial. Por un lado, tiene carácter cronológico (la última intervención sobre el poema); por otro, en ciertos estudios parece primar la intervención “más enérgica” (así en Romeralo o Expósito, frente a Martínez Torrón<sup>28</sup>). Por último, y en no pocas ocasiones, los propios editores incumplen sus propias reglas, generando con ello una gran inestabilidad.

Su voluntad no es “deseo manifestado” en los textos, sino deseo de “seguir deseando hasta el final”. Pretendía hacer coincidir su tiempo con el tiempo del mundo, y hacer de su Obra una tentativa hacia la infinitud<sup>29</sup>. Las obras en esta forma quedan postergadas, muerta “materia finita”.

En este sentido, añadió, no se puede reconstruir lo que nunca fue construido, y debemos reducir la Obra a las obras. Así, cuando el editor trabaja con materiales de diversa época, inconclusos o descompuestos, debe dar cuenta de dichos materiales sin pretender componer (*compositio textus*) lo que nunca antes estuvo compuesto.

Ejemplificó Varo sus conclusiones con el “ante-libro” de *Bonanza*, un proyecto de 1910-1911. En principio, era un proyecto de libro espiritual, teñido de modernismo religioso, parte de otro mayor titulado “Apartamentos”. El libro fue parcialmente presentado en sus antologías: 8 poemas en PE, 11 en SAP, 3 en *Canción*. En este último las versiones, según Varo, son “variaciones musicales” de los poemas originales.

---

<sup>28</sup> Sánchez Romeralo es editor de *Leyenda* (1973), *Ideología*, *Mi Rubén Darío* y *La realidad invisible*. En todas estas ediciones sigue el principio reconstitutivo y persigue la última versión; no así en *Poesías últimas escojidas* donde recoge poemas publicados en revistas de gran interés para conocer el verdadero desarrollo de la poesía última de JRJ. José Antonio Expósito sigue la senda de Romeralo en sus reconstrucciones de *Arte menor*, *Libros de amor* y *La frente pensativa*, aparecidas recientemente en la editorial Linteo. Frente a ellos se sitúa la edición “crítica” de Martínez Torrón de *La realidad invisible* (Cátedra, 1999). Para una superación de esta falsa disputa mediante un estudio material y detenido de los originales puede verse León Liqueste: 2010, 77 y sigs.

<sup>29</sup> Recuérdese el prólogo de 1952-3, sobre su deseo de revivir todos sus textos el último día de su vida, palabras que reprodujo Romeralo en su *Leyenda* (Cupsa, 1973).

Ya en edición póstuma el libro apareció en el año 2000, en edición de Ana Recio Mir. Es esta una edición coherente, que presenta como defecto principal el olvido de las versiones de *Canción*; aunque también peca de lo que Varo denominó “vicio de editores” como atender a la variante manuscrita (supra-línea) como variante final. Este asunto, muy discutido, debe resolverse materialmente como ya apunté en *Los puntos sobre las jotás*, pues se puede demostrar que:

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

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

En otros casos, estos “vicios de editor” resultan ser una suma de despropósitos de los que es singular ejemplo la edición de poemas tachados sin mencionarse el particular (y que no se toman de versiones que pudieron existir y no conocemos, sino del propio original tachado) dentro de un “nuevo libro inédito reconstruido”. Varo se refirió, por ejemplo, al poema ‘Relente’ –AHN 61/8- del que se dice que existe otro documento en el AFP-H que salvaría lo que en el AHN está tachado, pero del que nadie ha comprobado origen, datación, autoridad, etc.

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

*Bonanza*, de 1910-1911, quiso ser “un libro de dulzura mística, sin nombre de dios”. A partir del estudio textual de este proyecto se aprecia la evolución del pensamiento religioso de JRJ desde 1911 hasta 1917 (cuando su inclusión en *Poesías escojidas*) y 1922 (*Segunda Antología Poética*). En la SAP, al final del camino, quedará una vaga resonancia mística, en poemas más contemplativos y metapoéticos que verdaderamente religiosos, como parecía ser el libro en sus inicios. En este proceso, sustituye la trinidad católica por una trinidad personal: naturaleza, poesía y poeta. Así, belleza/señor/dios son eliminados en muchos poemas (corregidos como el ‘Señor’ por ‘amor’, del poema citado por Blasco y Silvera). La naturaleza no es un espacio físico panteísta, sino un modelo de epifanía de la presencia que él lleva a la poesía; la naturaleza desvela la belleza sacralizada. Por ejemplo, en la SAP el poema “Luna de mayo” es eliminado, según Recio Mir, por su “tono”. Juan Varo confirmó que este poema en origen era una

“plegaria católica” por su lenguaje y demostró cómo el poema, que valía aún en PE, no vale ya en SAP. El pensamiento religioso del poeta ha evolucionado y no quiere presentar esos poemas en los que la evolución no se había consumado.

Muchos de estos poemas eran plegarias oracionales, impregnadas de ese modernismo religioso tan característico de principios de siglo. Se aprecia la influencia de San Juan de la Cruz en el lenguaje (azucenas, gozo, sufrimiento), y el uso de expresiones propias de la mística cristiana y la plegaria (“hundidme, señor, hundidme”). La exaltación, la cristología, el influjo del Kempis y cierto franciscanismo son característicos. En ellos, Cristo aparecía como interlocutor del poeta. En la mayor parte de los casos, las correcciones realizadas con posterioridad llevan el poema desde lo espiritual a lo físico (*feliz por suave, cielo por ocaso*, etc.). En este proceso genético se fundamenta, pues, una interpretación que confirma la evolución de su poesía y de su pensamiento religioso: del “tradicionalismo” romántico original al vitalismo orteguiano característico de su poesía de los años 20.

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

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

**“Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir,  
a dejar para siempre esta casa miserable”.**

(Bueno Vallejo, op.cit, p.99)

Redundando en esta dirección, **Carlos Martín Aires** (Fundación Jorge Guillén), repasó los manuscritos de “*La frente pensativa* en el AHN y sus borradores inéditos” y planteó, acertadamente, algunas de las diferencias existentes en el trabajo de archivo en diversos autores. Su puesto en la Fundación Jorge Guillén -que posee la titularidad de los fondos de Jorge Guillén, Francisco Pino, Claudio Rodríguez, Ángel Crespo o Justo Alejo, entre otros- le permitió comparar siquiera brevemente las diversas actitudes existentes.

*La frente pensativa* consta, actualmente, de 21 poemas, editados en diversos momentos por su autor. Ya en 1912, JRJ anunció por primera vez que preparaba un libro con este título, pero fue de nuevo en *Poesías escogidas* donde se presentó una primera selección del mismo: 12 poemas organizados en tres partes. En 1922, en la *Segunda Antología*, se publicaron 16 poemas en partes idénticas. Finalmente, estos mismos serían incluidos en la TAP de 1956. Veinte años antes, en *Canción*, había editado 10 poemas relacionados con el proyecto.

José Antonio Expósito, en su reciente reconstrucción, presenta 113 textos: los 21 poemas antes mencionados, otros “textos” -que el investigador ha localizado en el AHN, la SZJRJ y el AFP-H- y, finalmente, varios poemas tomados de Francisco Garfias que en *Libros Inéditos de Poesía* (Aguilar, 1964), había editado un conjunto con este título de poemas pertenecientes a este y a otros proyectos.

Estos últimos “textos” son muy problemáticos porque Garfias como fuente no es fiable, ni en la lectura ni en la ubicación. Como es sabido, Garfias empleó títulos de JRJ y materiales de sus archivos, pero no procuró una reconstrucción ni una edición atenta a las indicaciones del autor ni a plan editorial que diera cuenta del carácter inédito de la mayor parte de los textos. En muchos de los textos reproducidos introdujo variantes no documentadas, supresiones inducidas y otros errores de lectura que el cotejo en los archivos ha venido a constatar.

Es una fuente indirecta que puede servir para conocer textos que nos lleven a originales o textos que no se conocen por otras fuentes. Sin embargo, como fuente no puede ponerse al mismo nivel que poemas aparecidos en las antologías de Juan Ramón o borradores de sus archivos. Personalmente, rechazo las ediciones de Garfias como fuente para cualquiera de sus libros<sup>30</sup>. Su forma de trabajar (sin citar la fuente ni establecer texto base, sin aparato crítico o estudio textual) quita validez a su libro como fuente de próximas reconstrucciones –al menos, de aquellas que se dicen “críticas”. Y esto no es, ni mucho menos, un error menor ni una cuestión banal: considerar LIP al mismo nivel que la *SAP* o *Canción* a la hora de editar “un libro de JRJ” es no haber entendido nada del concepto de autoridad ni del objetivo de la crítica textual.

Los documentos relacionados con *La frente pensativa* en el AHN se pueden consultar en la caja 19, carpeta 129. Presentan características materiales muy concretas: papel a rayas, papeles pequeños y recortados, escritos a tinta... Los primeros poemas de este tipo deben corresponder a los años 1910-11 cuando se inicia el proyecto. Otros originales que se encuentran en la carpeta, mecanografiados, remiten a la preparación de *Poesías escogidas*. Por último, estarían los originales impresos, con correcciones a lápiz rojo, y que remiten a la edición de *Canción*. Como se puede observar, los originales conservados en el AHN señalan directamente tres estadios de redacción: 1) 1910-11: primeros borradores; 2) 1916-1922: originales de los poemas incluidos en PE y SAP; 3) 1923-1935: impresos anotados para la preparación de *Canción*. Cada uno de estos estadios debe ser analizado en relación a su resultado, es decir, entre los primeros borradores y la *Antología* de 1922 hay “poemas” que sufrieron importantes correcciones y otros que siguieron en el mismo estadio con alguna corrección manuscrita que no llegó a materializarse en un original. Y aquí llega, al fin, la piedra angular de nuestro arco (escalera, digo): los diversos estadios a que nos referimos no deben editarse en un mismo plano. ¿O alguien piensa que Juan Ramón Jiménez podía escribir *Espacio* en 1910?

Los documentos del AHN, respecto a los textos editados por Expósito, presentan variantes de autor no recogidas y decisiones y versiones abiertas, que no son claras y han sido cerradas por

---

<sup>30</sup> Pienso, por ejemplo, que si un poema “que pertenece a un libro” no se halla en los archivos (SZJRJ, AHN, AFP-H, y por este orden) no podemos editar un texto de Garfias dentro del corpus del libro; sí, evidentemente, como “otros materiales”, “apéndices”, etc.

el editor abruptamente. El editor, por ejemplo, decide suprimir espacios en blanco de un verso sin terminar (directamente, sin señalar el hueco) o traduce rasgos que deberían darse como ilegibles mediante interpretaciones subjetivas y no fundamentadas. Hay poemas inacabados que no debieran ofrecerse como texto a los lectores, hay señalados errores métricos en ciertas lecturas y opciones híbridas creadas por el editor que ocultan y olvidan otras propuestas de lectura. Las dudas quedan fuera de la lección de Expósito.

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

El siguiente paso es establecer una tipología, una casuística de su escritura, de su evolución y sus momentos, ‘épocas’, etc. Mientras tanto, debemos conservar el orden de las carpetas y el estadio de redacción correspondiente como orden menos desautorizado para los materiales inéditos. En este sentido, no estamos trabajando con libros, sino con carpetas; no trabajamos con poemas que podamos editar, sino con documentos (textos y ante-textos) que deben ser estudiados y presentados como resultado de una investigación de archivo.

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

***“Pasaron velozmente 20 años más. Es ya nuestra época. La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos”.***

(Buero Vallejo, op.cit, p.79)

Cerró estas fructíferas jornadas **Carmen Morán Rodríguez**, profesora de la casa que nos acogía: la Universidad de Valladolid<sup>31</sup>. La investigadora, que editó *Arias Tristes (OP, I)* y estudió la antología de la poesía escondida de Argentina y Uruguay pergeñada por el poeta, expuso sus conclusiones sobre otro de estos “inéditos”: “*Idilios: Notas sobre un proyecto de libro de Juan Ramón Jiménez*”.

Partió de la necesidad de realizar precisiones metodológicas, de separar la mera especulación de los hechos, los datos y documentos de las hipótesis, las especulaciones y las interpretaciones previas de la realidad documental.

*Idilios*, como libro, nunca se publicó. Más allá de lo publicado, según Morán, hay que evaluar los manuscritos y dar cuenta de ellos. No existe un libro inédito (Silvera) sino, como dijo Varo, ante-libros y proyectos; y en ningún caso, en el AHN, hay un libro completo en ninguna de las carpetas. No debemos confundir carpeta con libro, hay que distinguir casi quirúrgicamente lo que es escritura de JRJ del fruto de la labor posterior del estudioso. Hay que dejar bien claro, sea cual sea la presentación u orden que adoptemos, qué orden adoptamos y en qué se basa: sea el orden de la SAP (de JRJ en 1922), de la carpeta (generalmente, con “manos mezcladas” que hay que discernir y analizar) o, por el contrario, si el editor ha establecido un orden nuevo (textual, genético, cronológico, temático, etc.) y qué razones le han llevado a esa decisión. Habrá quien diga que las editoriales no quieren “tanto rollo”, mas en breve mejor parece: edición de X en orden cronológico de los textos, es una fórmula sencilla para subtítular el libro. Si el lector va al libro y el libro dice su verdad, habrá más lectores y el diálogo con el libro será más verdadero. Por eso, se debe asumir **nuestra mano** y explicitar, las veces que sea necesario, el motivo de **nuestra decisión editorial**.

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

---

<sup>31</sup> Ante la ausencia de Rafael Alarcón Sierra, que finalmente no pudo acudir a las jornadas, la exposición de Morán Rodríguez se pospuso aquí, desde la apretada tarde anterior, por acuerdo de los participantes.

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

La exposición de Morán apuntó en este momento a un particular que ya se había planteado en varias ocasiones a lo largo de las jornadas: los diversos sistemas de transcripción que pueden ser utilizados para reproducir las decisiones abiertas, las variantes o versiones no decididas y otro tipo de particularidades, presentes en los materiales inéditos y que no son habituales en ediciones críticas al uso. El asunto derivó en breve discusión sobre sistemas de transcripción por colores, sistemas de signos (convencionales o nuevos), sistemas de transcripción verbal o diplomática. Es claro que este es un asunto central para la edición de estos materiales; pero también lo es que la práctica editorial misma determinará la posibilidad o no del acuerdo.

## **EPÍLOGO DEL DRAMA.**

**“Sin prisa, sin prisa”.**

(Buero Vallejo, op.cit, p.39)

El seminario se cerró con esta discusión sobre las diversas posibilidades de presentación de materiales editados o inéditos, y con la sensación, común a los presentes, de que había sido un seminario realmente fructífero, del que todos habíamos sacado –ideas o proyectos- y resuelto –o abierto- muchas dudas y preguntas, o aprendido más para seguir, en esfuerzo común, alzando la escalera de la crítica textual y las disciplinas que la acompañan, como la genética o la crítica de la poesía de Juan Ramón Jiménez.

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

Cuando se trata de canon (y sin querer acaso, aquí se trata), otros señalarán a Borges, Unamuno, Guillén y tantos otros valiosos poetas y escritores del periodo. Pero qué duda cabe que, en una racionalización del panorama que tienda a contemplar los distintos ángulos de la historia (texto en sí, producción, recepción, interpretación), las subidas y bajadas en la estimación de JRJ tienen mucho que ver con los gustos estéticos del periodo.

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

De ahí la importancia de contar esta historia y desentramar la acción, fuera ya de escena.

**CARLOS LEÓN LIQUETE.**

*Bajo el granizo,  
Valladolid, mayo 2011.*

#### **ABREVIATURAS**

**AHN** Archivo Histórico Nacional (Madrid).

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

**PE**, *Poesías escojidas*, 1917.

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

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

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