Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano

La obsesión correctora de Juan Ramón Jiménez —justamente interpretada por toda la crítica como la manifestación de un deseo permanente de tender hacia una perfección estética que, según el poeta, nunca llega a conseguirse plenamente— tiene importantes consecuencias para el lector de nuestros días, confundido por la ausencia de auténticas ediciones críticas y desorientado por una dinámica editora aparentemente irracional (1).

Algunos estudiosos de la vida y la obra del poeta moguereño han llegado a conclusiones extremas al respecto; así, Gicovate afirma:

> "No conocemos, ni podremos nunca conocer todo lo que escribió Jiménez, ni siquiera si nos limitamos a su poesía. A lo sumo, algún día, la paciencia de recopiladores nos dará una edición completa de lo conservado, en el mejor orden que pueda inventarse. Para complicar el problema y aumentar nuestra perplejidad, tenemos que convencernos humildemente de que no será nunca ya posible fechar su obra con certeza, por sus muchas correcciones y versiones distintas del mismo poema, por lo caprichoso de su publicación, a veces inmediata, a veces postergada, y por lo desordenado del trabajo inédito que se conserva. Sin la obra completa y sin cronología aceptable, demás (sic) está decir que el desorden tendrá que convertirse en parte necesaria de toda teoría que quiera interpretar la evolución del pensamiento de Juan Ramón Jiménez." (2).

Sin embargo, pese a lo que hay de cierto en tal juicio, debemos reconocer que la aceptación del desorden no puede ser jamás un principio de la crítica y la investigación literaria. En todo caso, será una consecuencia inevitable, agotados todos los recursos de la ciencia filológica. Y no podemos decir que éste sea el caso de la obra de Juan Ramón; precisamente porque los esfuerzos de investigación textual y establecimiento crítico del texto se encuentran en sus prolegómenos.

Nuestro punto de partida es, pues, radicalmente opuesto al sentido de las líneas más arriba citadas: la ordenación y el establecimiento textual tendrán que convertirse en premisa y parte necesaria de toda teoría que quiera interpretar la evolución del pensamiento y el estilo de Juan Ramón Jiménez.

La tarea, en esta vertiente investigadora, es, al menos, triple: 1) en primer lugar, el imperativo básico: la fijación del texto en su evolución, el estable-

cimiento de ediciones críticas hasta donde las difíciles circunstancias de creación y transmisión lo permitan; 2) en segundo lugar, el descubrimiento de las implicaciones estilísticas de las variantes, situando el texto en sus circunstancias de creación y revisión; 3) por último, el esbozo de unas líneas generales que permitan, con todo rigor y desde la perspectiva del desarrollo interno del texto, confirmar los hitos básicos de un largo proceso creador en el que encontrámos una conciencia estética en despliegue.

La resolución del problema textual que encierra la producción juanramoniana —prosa y verso, aunque ahora nos centramos fundamentalmente en el verso— es, metodológicamente, previa a la interpretación y al análisis crítico. Sin embargo, no queda en el "umbral" de la investigación literaria, sino que accede a su interior y se instaura a la vez como *tema* y *perspectiva*. Por ello, cualquier intento de periodización y de formulación de la progresividad estética juanramoniana queda incompleto si no atiende a las continuas "revivificaciones", de mayor intensidad y alcance a partir de 1916, pero en absoluto ausentes desde el comienzo de su escritura poética.

La obra de Juan Ramón no se presenta ante nuestros ojos sin mediaciones. El poeta ha sido el primer crítico de su obra, y su proceso de "revivir" poemas supone, qué duda cabe, un intento profundo de comprensión de los mismos, desde nuevas instancias, creativas. Es preciso comenzar a distinguir la realidad del proceso creativo juanramoniano, materializada —en lo referente a las revisiones— en un "corpus" de variantes, de su propia interpretación del proceso, que queda "literarizada", convertida en objeto poético:

> "Tú, así labrada con mi vida ardiente hecha diamante para ti; tú, con tanto soñar perfeccionada, como una estrella por los siglos... ¡Qué pálido pensar que tú, obra bella, te has de morir, lo mismo que se muere de siglos una estrella!" (3).

Apuntemos, de entrada, que la coherencia tantas veces señalada en su evolución estética (4) resulta excesivamente trabada para ser real "a priori". A veces, no se trata tanto de que en anteriores composiciones latiesen hallazgos posteriores cuanto de que, a la luz de esos hallazgos, se retoman temas, expresiones, intuiciones, para crearnos una auténtica impresión de "obra en marcha", incorporando rasgos de la nueva escritura a poemas cuyas claves de resolución estilística resultaban alejadas.

La *recurrencia* se convierte así en un recurso creativo de gran rentabilidad y eficacia estética, como en algunas ocasiones se ha señalado y, en especial, en el estudio del poema *Espacio*. Pero Juan Ramón va más allá: al "revivir" en un momento determinado un poema escrito años antes, va a prender en él elementos recurrentes de poemas posteriores, recursos que sólo ha llegado a alcanzar años después de elaborar la primera versión.

Veamos un ejemplo: la "Balada de la mañana de la cruz", poema I de *Baladas de Primavera* (1907; publicada en 1910), ya revisada en la *Segunda Antolojía Poética*, presenta en *Canción* importantes variantes que afectan a la

interpretación del poema. Quizás la más importante de todas sea la sustitución de "cruz" por "luz", ya que lo que en la primera versión era una referencia a una celebración muy arraigada en la Baja Andalucía, las "Cruces de Mayo", se convierte en elemento de "intemporalización" del texto. Recordemos los primeros versos de la versión de *Canción,* "Mañana de la Luz", que es, sustancialmente, la que pasa a *Leyenda* (5):

"Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la luz de primavera."

Ese "Dios está azul", en la primera versión, no pasa de ser una metonimia: el cielo está azul o la mañana está azul. Por si existe alguna duda, comparemos la expresión con el comienzo de un poema de *Pastorales,* obra con la que tan profunda relación tienen las *Beladas* (6):

"En la mañana azul, suenan
la flauta y el tamboril." (7)

Esa hermosa relación metonímica es "reinterpretada" y dotada de nuevos contenidos en el poema "Hoy Azul" de *Dios deseado y deseante:*

"(...) conciencia hoy de vasto azul,
conciencia deseante y deseada, dios hoy azul,
azul, azul y más azul,
igual que el dios de mi Moguer azul,
un día." (8)

Sería anacrónico pensar que en el poema de las *Baladas* latía ya esa "conciencia hoy de vasto azul", porque es evidente que existe un intento de apropiación de la experiencia poética anterior desde otras instancias estéticas; incluso una proyección sobre lo vivido en otro tiempo, desde otra instancia vital. Vida y obra van unidas:

"Entre aquellos jeranios, bajo aquel limón, junto a aquel pozo, con aquella niña, tu *luz* estaba allí, dios deseante; tú estabas a mi lado, dios deseado, pero no habías entrado todavía en mí. El sol, el azul, el oro eran, como la luna y las estrellas, tu chispear y tu coloración completa, pero yo no podía cojerte con tu esencia, la esencia se me iba (como la mariposa de la forma) porque la forma estaba en mí y al correr tras lo otro la dejaba; tanto, tan fiel que la llevaba, que no me parecía lo que era." (9)

Volvamos al argumento de este pequeño paréntesis en el que queremos ejemplificar la importancia de las sucesivas "revisiones" para el estudio del proceso creativo juanramoniano:

a) Nos encontramos, en su versión original, con un poema, "Balada de la mañana de la cruz", juego de amor y promesas en el contexto de una fiesta popular bien conocida: las "Cruces de mayo".

b) Tras importantes variantes estilísticas introducidas en la *Segunda Antolojía,* encontramos en la versión de *Canción* modificaciones que afectan al contenido profundo del texto: esfuerzo de "intemporalización" que sólo puede ser comprendido desde la escritura poética posterior al *Diario.* Reinterpretación, pues, desde una instancia estética más avanzada y distinta a la del momento de la primera elaboración del texto.

c) Años más tarde —1948—, en el momento de gestación de *Dios deseado y deseante,* aquel poema y, en concreto, su afirmación inicial —"Dios está azul"— recurre a la memoria del poeta. Y lo hace, más que desde su primera versión, desde la revisión "intemporalizada" del texto. Ahora es posible llegar más allá y descubrir en él, germinalmente, una conciencia posterior. El poema ha llegado a "transignificarse".

Algo parecido podríamos afirmar de aquel romance de *Almas de violeta,* "Remembranzas" y su proceso de "transignificación" a través de un desarrollo de variantes y recurrencia poética, hasta llegar a ser "Cuando yo era el niño-diós" en *Leyenda* (10). Y buena prueba de que las correcciones no son exclusivas de la madurez poética de Juan Ramón nos la ofrece el v. 8 del poema citado, en su paso de *Almas de Violeta* a *Rimas:*

AV (1900)	R (1902)
vagaba alegre, contento	*iba yo siempre* contento.

Sin embargo, no es menos cierto que la intensidad del proceso corrector es mayor con el paso de los años, y que Juan Ramón añade al hecho material de las correcciones toda una teoría que fundamenta y justifica su práctica, cuyo punto más alto viene señalado por la identificación poema/vida:

> "... mi ilusión sería poder correjir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo." (10 bis).

Creemos de interés, antes de proceder al análisis de las constantes correctoras, ofrecer esa mínima teoría de la corrección que aparece dispersa en diversos escritos, notas, conversaciones y entrevistas, a fin de contrastarla posteriormente con la dinámica interna de las revisiones.

INTERPRETACION JUANRAMONIANA DE SU PROCESO CORRECTOR

Bien es sabido que Juan Ramón fue expresando, a lo largo de toda su existencia, por escrito y en entrevistas, su concepción del hecho poético. Esta concepción, aparentemente contradictoria, pero coherente en el fondo, viene a constituir toda una *Poética* que se encuentra aún por estudiar. Esbozar dicha

Pética, aun en sus elementos esenciales, es tarea que desborda nuestro propósito. Y sin embargo advertimos que la interpretación que Juan Ramón ofrece a su proceso corrector está íntegramente ligada a su concepción de la Poesía, que, obviamente, hemos de tener presente. Categorías y conceptos como "perfecto", "completo", "acabado", "cerrado", "exacto", "depurado", etc., en su justa dimensión juanramoniana, se instauran en el centro mismo de su visión del hecho creador como algo perfectivo y "en marcha", "en sucesión".

La mayor parte de los testimonios que ofrecemos poseen tal condensación por su carácter aforístico que a veces la interpretación corre el riesgo de ser errada si no se ponen en relación unos con otros. Este es nuestro propósito en su primer momento: agrupar los textos más significativos potenciando sus claves con otros textos esclarecedores.

El punto de partida de todo hecho corrector es, sin lugar a dudas, la *perfección*, o más bien el intento de perfeccionar, de hacer más hermoso un texto. Ya en las "Notas al Prólogo y a la Dedicatoria" de la *Segunda Antolojía Poética* Juan Ramón había dejado claro que al poeta había que exigirle la perfección, pero aclaraba:

"Perfecto" no es "retórico", sino "completo" (11).

Pero habrá que advertir que "completo" no es, en ningún caso, sinónimo de "cerrado", porque "La perfección no puede ser más que sucesiva" (12) y en consecuencia "El poema debe quedar siempre abierto" (13): "Dejar abierto un poema es don de poeta; cerrado, arte o ciencia de albañil" (14).

Este criterio será sostenido hasta sus últimos años: "Una vez más, a mis setenta y dos años, digo que perfecto es lo que se deja en su debido punto. Y nada más que eso" (15).

Aun así hay que apostillar que "lo perfecto" no es una meta en sí: "nunca busqué más perfección, sino mayor hermosura" (16). Veamos ahora cómo tales conceptos se relacionan con el proceso corector:

> "He dicho muchas veces, y lo repito cada día, que yo nunca corrijo un escrito mío ni ajeno, si me lo dan a correjir, con la idea de acabarlo, sino con el propósito firme de no acabarlo aunque pudiera.
>
> Mi corrección es siempre sorprendedora, oportuna y sucesiva hacia una raya provisional del sinfín.
>
> El sinfín, ese horizonte, existente solo en nosotros, de la única belleza." (17)

Esta peculiar visión del hecho literario como "obra abierta", "mar en movimiento", "sucesión sin fin", se corresponde estrictamente con un su filosofía vital:

> "Vivir es solo revivir; no es sino resucitar infinidad de veces nuestras finitas muertes cotidianas." (18)

"Mi vida y mi obra son una rueda de fuego constante de arrepentimientos; pero mi estética y mi ética, mi locura y mi cordura, mi calma y mi guerra tienen siempre una meta suficiente, que me consuela de todo: la mujer desnuda." (19)

Por ello, la corrección se encuentra estrechamente relacionada con la vida y la revisión se convierte en *"revivificación"*, en un acto de apropiación de lo escrito en otro tiempo, que se sanciona como estéticamente positivo:

"La 'corrección' en poesía debe ser sólo 'confirmación'." (20)

"Una poesía puede considerarse depurada cuando, vivida de nuevo al releerla, ha dado la impresión plena y exacta de su vida en el instante de su creación." (21)

Veremos más adelante que, lógicamente, la intensidad y el alcance de las correcciones es proporcional al tiempo transcurrido entre creación y revisión. Así lo reconoce el poeta:

"Se habla demasiado de mi sistema de corrección. Si se corrije lo de ayer, lo de hace un año, dos, tres, cinco, ¿por qué no correjir lo de veinte, treinta, cincuenta? En buena lójica lo que necesita más corrección es lo más lejano, ya que la vida nos ha dado más tiempo de llevarlo con nosotros, y lo importante es que una cosa sea bella. Siempre he respetado en mi corrección la idea, el sentimiento, el sentido, el acento, el carácter de mi escritura y la mayor parte de la redacción que suponía un hallazgo. He suprimido lo más inútil o lo más vano y he procurado dejarle su verdad a cada cosa." (22)

"Al correjir reviviéndolos mis poemas antiguos, les dejo lo anecdótico que tenían de fundamento, o lo imajinado, con el acento original. Lo que les quito es el añadido tonto, y a cambio de la sustitución verdadera; que, aunque no la señalé entonces, quedó grabada en mi recuerdo como pidiéndome que la salvara.

Y estoy contento de haber podido salvarla." (23)

"Primero fui desaliñado; luego, correjido; después, descorrejido. Pero ¡qué desgracia la mía; descorrejir es para mí correjir otra vez!

Entonces... Porque a mí nunca me ha gustado lo redondo, sino lo picudo; no me han gustado los números pares, sino los impares; no la simetría en sí, sino con relación al infinito; no lo perfecto, sino lo completo. Y, sin embargo, tengo que repasar, ya que mi conciencia se mete, inevitable, en mi desconfianza y en mi reconfianza; y esto es todavía una desgracia mayor para mí.

Instinto, ¡bendito seas! ¡Quién pudiera tenerte siempre, instinto confiado! ¡Quién pudiera fiarse siempre de ti, instinto!" (24)

En sus declaraciones a Ricardo Gullón, Juan Ramón nos ha dejado un

testimonio especialmente útil para conocer su proceso de elaboración textual:

> "Verá usted; sobre mis correcciones se ha fantaseado mucho. Voy a decirle la verdad respecto a cómo se producen. En algunas ocasiones la corrección surge por sorpresa. Despierto por la noche con una nueva versión en los labios y tengo que apuntarla inmediatamente; o de día, en las circunstancias más inesperadas, se me ocurre una rectificación y he de salir corriendo a apuntarla si quiero retenerla. De ver a un niño, a un árbol, a una flor, surge un poema corregido, un poema distinto. Yo no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí; me siento frente al campo y sin pensarlo llega un verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera y la corrección está hecha por sí misma.
>
> Escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambio un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí." (25)

Podemos deducir y sistematizar, a partir de estos testimonios, los principios teóricos de la corrección, según Juan Ramón, que nos han de ser de utilidad cuando analicemos la práctica concreta de introducción de variantes:

a) Toda corrección se sitúa en un camino de perfectibilidad, que intenta conseguir para el poema la meta de la perfección, entendida ésta como lo completo, no lo acabado ni lo cerrado. De ahí el carácter abierto del proceso corector.

b) Existe un tipo de correcciones que surge por sorpresa, imprevisiblemente. Se trata, simplemente, de la imposición de una variante con mayor fuerza poética que la expresión original, que el poeta afirma retener mentalmente. En estos casos es una realidad concreta —un niño, un árbol, una flor, la contemplación del campo...— la que orienta la dirección de las correcciones.

c) Las correcciones surgen también como fruto de un trabajo deliberado. Si la creación es un acto radicalmente subjetivo, despliegue de la realidad interior del poeta, la "recreación" requiere cierta distancia, cierta objetivación: contemplar el poema como realidad exterior a sí mismo, a la que hay que volver a dotar de subjetividad. La corrección es, por tanto, una reapropiación del poema, una "revivificación".

d) En la corrección de los poemas antiguos, el poeta respeta lo anecdótico que tenían de fundamento e intenta eliminar lo que considera superfluo —aquí cobra todo su valor la categoría intuitiva de lo "exacto"—, sustituyéndolo por "lo real", de donde "lo ideal sale como verdad de contraste".

e) Por último, corregir un poema es confirmarlo, asumirlo desde la nue-

va instancia estética. En este sentido, resultaría revelador un análisis de los textos que han acompañado al poeta a lo largo de su existencia para descubrir, en sus constantes, la intencionalidad de su evolución estética.

Para Juan Ramón la revisión de sus textos tenía tanta importancia como la creación original. Sabemos que, en los años de mayor actividad en América, dedicaba las horas en que su mente se encontraba más lúcida a la corrección:

> "Me levanto a las seis de la mañana. Zenobia y yo trabajamos juntos. Primero corrijo poemas ya escritos; por la tarde escribo cosas nuevas, y por la noche ordeno el trabajo del día y el anterior. Estoy preparando la publicación de cinco libros; llevo publicados unos dos mil poemas y tengo conciencia de que debo mejorarlos. Para mí corregir es revivir; revivo momentos de mi vida cuando corrijo los poemas escritos en el pasado, y espero que otras personas, cuando los lean, sentirán impresiones análogas a las que yo ahora siento." (26)

El poeta siente como tragedia personal su imposibilidad material de "reapropiarse" de lo escrito:

> "He creado más de lo que pude recrear. He sido vencido: creé más de lo que podía recrear de manera consciente. Esa es mi tragedia." (27)

Reflexionemos por un momento en ese "de manera *consciente*". Juan Ramón, nada ajeno a las corrientes de irracionalismo poético, en las que se situó plenamente, necesita pasar su creación "espontánea" por el tamiz crítico-estilístico. No se trata, como en principio pudiera parecer, de una actitud "de laboratorio". Más bien será una confrontación con la capacidad estética que como lector posee, que puede y debe corregir los defectos del escritor. No en vano Jiménez postuló siempre la existencia de la crítica junto a la de la lírica:

> "Si no la forma poética en jeneral, ya que queda la prosa, ciertas formas poéticas expresivas (la épica; la dramática, la anecdótica en suma) están llamadas a desaparecer y deben desaparecer en la vida sucesiva venidera. Sólo debe subsistir la lírica, que casi no es forma en el sentido corriente de la palabra; que es como una conciencia musical del hombre (y algún hombre sabe que la conciencia tiene forma).
>
> Y con la lírica, su única hermana: la crítica." (28)

Juan Ramón es el primer lector de sí mismo y, ya en su madurez declararía que no le preocupaba dejar de leer las cosas de otros cuando apenas tenía tiempo para leer las propias (29).

Vamos aproximándonos a la dialéctica de un proceso: crear/percibir lo creado desde la distencia de la objetividad/corregir sus deficiencias en un acto de reapropiación, siempre provisional, que puede ser estimado como un nuevo

momento creador... Ello explica el inacabamiento y la provisionalidad de la obra de Juan Ramón:

> "Yo pienso en el poema o en el libro mientras lo hago. Después lo mando a imprenta y cuando vuelve lo deshago materialmente: separo las hojas para releerlo cuando el tiempo quiera." (30)

Falta aún una última referencia —no pretendemos ser exhaustivos— que, a pesar de su brevedad, nos introduce en una dirección de la técnica correctora que hemos de confirmar en las páginas siguientes:

> "Al correjir, no pesar palabra por palabra, sino echarse entero y mudo en la sensación. Este echarse arrastrará, como el rayo al relámpago, no ya la palabra sino la oración completa." (31)

Resulta sorprendente esta clara intuición de lo que significa el proceso corrector en la poesía contemporánea, afectada fundamentalmente por el cambio de perspectiva que supone el irracionalismo. Desde una perspectiva crítica y analítica Carlos Bousoño llegaba a las siguientes conclusiones:

> "La corrección de un poema por su creador se afecta o puede afectarse, en el período de que hablamos, de un método muy semejante (de origen, claro está, igualmente subjetivista) al de composición que acabamos de ver.
>
> Hasta la época "contemporánea" el poeta, al enmendar una composición suya, procuraba, ante todo, respetar el concepto o conceptos preexistentes, o quizás acercarse con más finura o pormenor a la expresión del núcleo conceptual que había hecho nacer, en el ánimo de su autor, el poema. La enmienda "contemporánea", al incluirse y obrar desde otra jerarquía de prelaciones estéticas, procede de modo inverso, no teniendo en cuenta los conceptos, sino las emociones." (32)

Así puede explicarse el cambio de dirección conceptual que puede implicar una corrección en un texto contemporáneo y, en concreto, en cualquier texto juanramoniano. Basta recordar, por ejemplo, el cambio de adjetivos —tan alejados entre sí conceptualmente— que introduce el poeta en la "Balada del poeta a caballo":

> *Baladas de primavera* (1910)
>
> "Y el corazón se le pierde
> *doliente* y embalsamado."
>
> *Baladas del Monsurio* (1954?)
>
> "Y el corazón se le pierde v. 11
> *contento* y embalsamado."

Hemos recorrido, sintéticamente, la visión que del hecho corrector posee Juan Ramón Jiménez, muchas veces magnificada y mitificada. Porque si es

posible que, intencionalmente, esa "revivificación" de que habla nuestro premio Nobel adquiera una profundidad especial, materialmente no introduce ninguna diferencia cualitativa con respecto a cualquier corrección que pueda realizar en sus textos un autor contemporáneo. Está sujeto a las mismas restricciones y ha de utilizar análogos recursos. Precisamente de ello trataremos a continuación.

UNA MINIMA REFERENCIA TEORICA A LAS TRANSFORMACIONES TEXTUALES

El texto literario —y cualquier texto artístico en general— ha de ser considerado como "conjunto textual", realidad integrada por las interrelaciones interactivas de cada elemento constitutivo con todos los demás y de cada uno de ellos con la globalidad textual. Todo texto es, por tanto, y contra el planteamiento de Juan Ramón (que, desde luego, se sitúa en otra perspectiva), una realidad cerrada, acabada en sí, aunque mantenga un constante intercambio con otros factores extratextuales. Sin embargo, no hay estatismo textual, sino dinamización interna y operatividad hacia el exterior.

Toda modificación introducida en un texto, por mínima que sea, implica una alteración en el conjunto textual, hasta tal punto que podemos hablar, de alguna manera, de un conjunto textual nuevo con nuevas relaciones a su interior.

Las teorías que se han ocupado de la intertextualidad, de un texto como transformación de otro texto, no han podido escapar a la rigurosa clasificación de la Retórica tradicional que, con remozamiento terminológico se intenta presentar como nueva.

H. Lausberg, en su *Manual de Retórica Literaria* (33) resume tales planteamientos:

> "Una posibilidad fundamental de clasificar las diferencias de los fenómenos, concebidas como modificaciones, nos la ofrecen las cuatro categorías modificativas, la *quatripartita ratio* (Quint. 1, 5, 38), *quattuor species* (Cons. ars. p. 2, 23),
> (Phoebamm. schem. III p. 45,16) que es como se llaman. Las cuatro categorías modificativas aparecen en Quint. 1, 5, 38-41 y en Vict. frag. p. 33, 11 (y p. 35, 25) en el siguiente orden: *adiectio, detractio, transmutatio, inmutatio.*" (34)

Adiciones, supresiones, permutaciones y sustituciones textuales son, pues, las operaciones fundamentales que puede realizar un autor cuando quiere modificar un texto.

Es evidente que es'as modificaciones sólo adquieren su sentido cuando consideramos las transformaciones como variantes sobre un fondo que permanece invariante. Ya ha señalado Julia Kristeva que la identidad tiene tanta importancia como cualquiera de las cuatro categorías antes señaladas (35).

Sin embargo, la Retórica tradicional también daba tal principio por supuesto, y su consideración de los fenómenos transformativos era mucho más orgánica y estructural de lo que parece:

> "Esta serie reúne en las tres primeras clases de cambios las modificaciones que se producen en contacto con la zona radicada fuera del conjunto: la *adiectio* toma elementos de fuera, la *detractio* da elementos hacia fuera, la *immutatio* junta las dos tendencias anteriores. En cambio la *transmutatio* se desarrolla totalmente dentro del conjunto del fenómeno (...).
>
> El objeto de las cuatro categorías modificativas es el conjunto: en la *adiectio* se le añaden al conjunto algunos elementos, en la *detractio* se le quitan, en la *transmutatio* se le trastuecan algunas partes, en la *divisio* queda rota la cohesión del conjunto por elementos extraños, en la *inmutatio* se le sustituyen algunas partes por elementos de procedencia externa." (36)

Dentro de los procesos de elaboración, las modificaciones se consideraban fenómenos pertenecientes a la *dispositio*. Y recordemos que, mientras la *inventio* afectaba a las *res* (ideas) y la *elocutio* se ocupa de los *verba* (exteriorización de ideas por medio del lenguaje), la *dispositio* se refiere tanto a las *res* como a los *verba* (37). Ello significa que tal concepción de los cambios era algo más que puramente formal. Precisamente a nosotros nos interesa particularmente lo que subyace a la modificación misma: sus causas y sus efectos.

W. D. Mignolo, tras distinguir "plan, imagen y emisión", afirma:

> "Estamos acostumbrados, por los estudios filológicos, a ver cómo un autor —en el lapso de algunos años— corrige sus escritos. En estos casos podemos decir que ha ocurrido un cambio en la imagen (acumulación de nuevos conocimientos) que ha producido un cambio en el plan, pero que —a la vez—, en la corrección del manuscrito ha controlado a la imagen." (38).

A poco que reflexionemos sobre tal afirmación descubriremos que es precisamente esto lo que ha postulado Juan Ramón, de diversas maneras, en las declaraciones anteriormente recogidas: la acumulación de nuevas experiencias, ese "llevar con nosotros el texto", obliga, cuando accedemos de nuevo a él, a incorporar las nuevas perspectivas estéticas, sujetándonos, sin embargo, a las constantes anteriormente establecidas, que han llegado a "inmanentizarse" en el texto.

Por ello, las variantes textuales son indicio claro del cambio de imagen —*cosmovisión*, preferimos nosotros— que se ha operado en el autor, desde el momento en que escribiera o revisara con anterioridad el texto. Se trata, pues, de algo más que de meras consideraciones formales; ahora podemos entender por qué Juan Ramón preferiría hablar de "revivir" en lugar de "corregir".

No cabe duda de que los dos polos que actúan tensionalmente en el proceso corrector son los que vienen determinados por la libertad de modificar y la

sujeción, el control que ejerce el texto ya existente, sobre la cosmovisión del autor cuando se acerca a él para reapropiárselo. La consideración de estas *restricciones* que impone el plan, la escritura poética de un texto, es fundamental para una correcta interpretación de las variantes. Pues si hemos afirmado que la introducción de cualquier modificación textual, por pequeña que sea, cambia también las relaciones al interior del conjunto textual, no es menos cierto que, si la base de identidad es suficientemente amplia, nos está permitido hablar de una misma unidad creativa en proceso perfectivo. Ello justifica la necesidad de acudir a otro tipo de criterios clasificatorios para fijar el "grado de variación de todo el poema", como hace, por ejemplo, B. Goovaerts:

> "Por eso repartimos los poemas en tres clases: poemas con variación ligera, intermedia y profunda. Los criterios para esta clasificación son los siguientes:
>
> — La variación ligera sólo presenta variantes en el título o/y en la puntuación.
>
> — La variación intermedia presenta cambios de palabras dentro del poema que no llevan consigo cambios profundos de forma ni de contenido: por ejemplo, el reemplazamiento sistemático de una palabra por otra 'sinónima'.
>
> — La variación profunda cambia de versión anterior en su forma y/o su contenido: sea por su frecuencia de ocurrencia, sea por su valor estructural o su carga semántica." (39)

Sin embargo, rápidamente percibimos la debilidad tanto del criterio como de la clasificación misma, que parece ser más intuitiva que formalmente aplicable, ya que, además de mezclar lo cuantitativo con lo cualitativo, establece una discutible división entre forma y contenido, que parece desconocer la especificidad del hecho poético en Juan Ramón.

Una última consideración: hasta ahora hemos venido exponiendo el concepto de modificación al interior de un poema considerado como unidad. Sin embargo sabemos que, especialmente para Juan Ramón, la inserción de un poema en un conjunto de ellos es de importancia básica. No es preciso hacer referencia al alcance que el poeta ofrecía a sus múltiples proyectos de edición y a la estructura interna de cada uno de sus libros. La virtualidad connotativa de cada poema queda actualizada a través de su inserción en un poemario determinado. Sin embargo, dado el carácter antológico de las obras en que se nos presentan las más interesantes modificaciones, tanto en número como en intensidad —*Poesías escojidas, Segunda antolojía poética, Cuadernos, Canción Leyenda*— poco es lo que podemos afirmar a este respecto.

IMPLICACIONES ESTILISTICAS DE LAS VARIANTES

Si la existencia de variantes es un hecho que se impone casi materialmente, ya que "están ahí", pueden ser constatadas y clasificadas, no podemos decir

lo mismo, al menos con tal contundencia, acerca del *estilo*. La existencia de ese "algo" a que la categoría estilo hace referencia ha sido, no sólo puesta en duda, sino incluso negada (40) —aunque con argumentos poco sólidos—. Es cierto que, a pesar de los centenares de estudios dedicados al estilo, aún no se ha llegado a un acuerdo mínimo. Como también lo es que apenas existe un estudio riguroso sobre un autor en particular que pueda prescindir del concepto de estilo para analizar la obra, bien sea con dicho término o con otro equivalente.

Parece, sin embargo, que todas las teorías estilísticas —ya consideren el estilo como "ornato" o añadido a una escritura pretendidamente "neutra", como elección o selección, como desviación del lenguaje común, etc.— coinciden en admitir el valor heurístico que para una teoría del estilo posee la comparación de variantes textuales. "De hecho —afirma Spillner— los textos o partes del texto paralelos citados por la crítica textual pueden proporcionar información sobre la elección del autor o eventualmente sobre cambios de sus intenciones estilísticas. (...) Las diferencias estilísticas comparables por la confrontación de textos se pueden poner en relación incluso con los determinantes extratextuales de la elección, diferentes históricamente en el momento de la producción o de la reelaboración del texto" (41).

El material de trabajo de Juan Ramón que nos ha sido conservado, así como las diferentes ediciones de su obra, nos permiten, desde luego, ambas posibilidades: acceder parcialmente al paradigma sobre el que opera la elección cuando la creación original y las variantes se sitúan en simultaneidad o proximidad temporal, y valorar la intensidad de la evolución estilística de Juan Ramón a través de un estudio diacrónico de las variantes.

Pongamos algunos ejemplos de cada una de estas dos posibilidades testimoniales de las variantes:

a) **Las variantes como testimonio de un paradigma sobre el que se realiza determinada elección.**

No vamos a insistir en un principio suficientemente presentado como contraargumento a quienes pretenden fundar una estilística de la elección basándose en el testimonio textual concreto frente a las posibilidades del sistema lingüístico: en el momento de la creación no es cierto que un determinado autor "elija" una posibilidad de entre las alternativas que le ofrece el código, sino más bien entre aquellas virtualidades que, en ese preciso momento, están presentes en él durante el acto creador. Virtualidades que, a falta de testimonios, nos quedan desconocidas y sobre las cuales no tenemos derecho a especular. Juan Ramón llevaba tales presupuestos al límite del subjetivismo individualista: "en realidad no hay más lengua que la individual, ya que no hay dos personas que hablen lo mismo, ni lo mismo en cada instante de su vida" (42). En determinadas ocasiones, sin embargo, poseemos testimonios que nos permiten asegurar que, al menos, determinadas alternativas —quizás entre otras que desconocemos— han sido contempladas, llegando el autor (o no) a decidirse por una determinada opción. En uno de los poemas de *Luz de la atención* (43) Juan Ramón nos ha dejado, en un texto autógrafo, las posibilidades dese-

chadas frente a la elección final:

"Sé bien que mi colmena/,
está entre las estrellas, tras lo azul;
que allí, bajo rosales infinitos,
haré la miel (en) mi panal eterno
que el Dios de amor no tocará!
comerá!
robará!

Al llegar al verbo final el poeta ha dudado entre "tocará", "comerá" y "robará", decidiéndose por la última posibilidad. Este es el dato. Al analizar el texto, no tenemos ninguna base para justificar tal tipo de elección. En todo caso, podremos postular motivos de mayor o menor "eficacia estética" en el contexto que, en todo caso, serán motivos del lector. En este sentido no carecen de razón quienes plantean la necesidad de construir toda teoría sobre el estilo sobre el proceso de comunicación en que se opera el contacto creativo entre autor y lector.

A veces, los elementos que entran en relación paradigmática pueden parecernos insólitos por su "distancia semántica":

"¡Señor que ya es más grande
el dolor de la tierra que tu amor!" (44)
vida.

Este tipo de testimonios nos obligan a tener muy en cuenta la connotatividad del texto artístico: difícilmente, en lo que a sus valores de denotación se refiere, podríamos conmutar "tierra" y "vida" en idénticos contextos.

Cualquier cotejo detenido de variantes puede arrojar, indirectamente, interesantes resultados teóricos y/o metodológicos, que han de ir más allá del mero estudio léxico. En ocasiones una adición textual puede provocar cambios funcionales en el rendimiento sintáctico del texto:

"Voy al balcón y abro
a la noche serena blanca y fría."

"—Voy al balcón, y abro *la estancia*
a la noche serena, blanca y fría—." (45)

b) **Las variantes como testimonio de la evolución estilística.**

Cuando entre "creación" y "recreación" transcurre un tiempo suficiente como para que podamos considerar que se ha producido un cambio de las circunstancias creativas, estamos autorizados a valorar las diferentes versiones como índices de una transformación en la escritura poética. A ello se refiere certeramente Sánchez Romeralo cuando afirma: "Comentar con alguna detención las sucesivas correcciones hechas por Juan Ramón en su poesía, desde los libros originales hasta *Leyenda*, pasando por la *Segunda Antolojía poética*,

Cuadernos y *Canción,* equivaldría a escribir todo un estudio de la estética del poeta en cada una de sus épocas (o *tiempos,* o *estaciones* como gustaba él de llamarlas)" (46). El propio editor de *Leyenda* indica "unos cuantos ejemplos representativos de lo que significa la corrección en *Leyenda,* a distintos niveles de penetración", aclarando que suelen siempre obedecer a unas mismas razones: "Hay, por una parte, una inclinación a volver a una lengua más llana, más hablada, más popular..., menos literaria". "Por eso la sintaxis, el léxido, la ortografía, la puntuación, buscan ahora la sencillez. Las formas exclamativas, adverbiales, conjuntivas, más literarias son sustituidas sistemáticamente por otras populares." "La eliminación de la forma exclamativa ¡Oh!, y su sustitución, es característica de *Leyenda.*" "Otro cambio que Juan Ramón llevó a cabo sistemáticamente en las correcciones últimas fue el de la partícula *cual* por *como* (usadas en función adverbial comparativa)." "En general, el poeta huye en esos años de todas aquellas formas sintácticas adverbiales, pronominales, conjuntivas, usualmente asociadas al lenguaje más literario", etc. (47).

Pero, en el caso de Juan Ramón, no es suficiente la comparación entre versión original y revisión final, ya que a veces poseemos cuatro y hasta cinco estadios textuales.

Analicemos un ejemplo elocuente en el que las variantes textuales, situadas en sus contextos creativos, nos ayudan a comprender mejor la evolución estética de Juan Ramón.

El poema II de *Baladas de Primavera* se nos presenta así en su versión original:

BALADA DEL MAR LEJANO

La fuente aleja su sonata,
despiertan todos los caminos...
Mar de la aurora, mar de plata,
¡Qué limpio estás entre los pinos!

Viento del Sur, ¿vienes sonoro 5
de soles? Ciegan los caminos...
Mar de la siesta, mar de oro,
¡qué alegre estás sobre los pinos!

Dice el verdón no sé qué cosa...
mi alma se va por los caminos... 10
Mar de la tarde, mar de rosa,
¡qué dulce estás entre los pinos!

El poema, perfectamente construido, posee una estructura muy trabada, gracias a los paralelismos que se establecen entre cada una de las tres estrofas. Sobre la uniformidad reiterativa no sólo en la construcción sintáctica, sino incluso en ciertos elementos léxicos, va surgiendo la variación en una clara progresividad semántica:

	aurora	plata	/ limpio
Mar de la	siesta, mar de	oro	/ alegre
	tarde	rosa	/ dulce

Ya hemos insinuado, y más tarde insistiremos en ello, la importancia que tienen las restricciones de un plan creativo sobre una nueva cosmovisión que trate de transformarlo. Estas limitaciones que el texto impone a las posibilidades de corrección futuras son, en nuestro caso, límites. Y ello, precisamente, por la trabazón del poema.

Cuando Juan Ramón revisa el texto para *Poesías escojidas* y poco después para la *Segunda antolojía,* le ofrece su "confirmación estética", introduciendo, además de algunos cambios de puntuación, una sola variante:

SA: v. 1: La fuente aleja su *cantata.*

El cambio de "sonata" por "cantata" parece sistemático con posterioridad a 1916, y podríamos multiplicar los ejemplos. Baste citar el v. 15 de la conocida "Balada triste del pájaro del agua", en su versión original:

el sol está triste
sobre tu sonata. v. 15,

queda transformado, en *Canción* en:

El sol *se desnuda*
sobre tu *cantata.* v. 8.

Es evidente que la preferencia estética por uno de los dos términos se va a convertir, cuando la virtualidad creativa exija su aparición, en un rasgo indicador de estilo. La voluntad de sustitución de un término tan plagado de resonancias de época, tan "literatizado" como "sonata", está indicando un cambio de orientación estilística. No vamos a extendernos en ello, porque en el fondo lo que proponemos es el estudio de un conjunto textual considerable para extraer más sólidas conclusiones. Sólo pongamos de relieve que, cuando Juan Ramón ha querido sustituir un término que se encuentra en posición pertinente para la rima, lo ha tenido que hacer por otro que rima con él, a fin de no destruir el sistema de equivalencias que introduce la identidad fónica.

Pasemos al estadio textual siguiente: *Canción.* Muchas veces se ha puesto de relieve, y aquí lo hacemos una vez más, la importancia especial que esta obra antológica posee para el estudio de la evolución estética de Juan Ramón. En líneas generales es, para los 418 poemas que recoge, el estadio textual que indica cuantitativa y cualitativamente una revisión más profunda. Anotemos los versos afectados por las variantes:

C: v. 1: La fuente *trueca* su **cantata**
v. 2: *Se mueven* todos los caminos
v. 4: ¡qué *nuevo* estás entre los pinos!
v. 6: de *granas?* Ciegan los caminos...
v. 8: ¡qué *loco* estás sobre los pinos!
v. 12: ¡qué dulce estás *bajo* los pinos!

Lo primero que nos llama la atención es, sin duda, el número elevado de sustituciones en el texto, si tenemos en cuenta su extensión. Alguna de las variantes parece responder a razones elementales, como, por ejemplo, la introducida en el v. 12, que diversifica y enriquece el pequeño paradigma de preposiciones establecido entre los últimos versos de cada estrofa. Así, frente a la versión original y a la *Segunda antolojía,* que ofrecía:

entre
sobre los pinos
entre

tenemos ahora:

entre
sobre los pinos
bajo

La versión de *Canción* ha consolidado la única variante del estadio textual precedente ("cantata"), pero en el mismo verso ofrece "trueca" en lugar de "aleja", que —a nuestro parecer— intensifica los efectos aliterativos producidos por la reiteración de oclusivas sordas. Por otra parte, junto con la variante del v. 2 y la del v. 4, parece aumentar el dinamismo expresivo de la primera estrofa. Todo, en la nueva versión, se nos presenta cambiante: la fuente, que "trueca" su cantata, los caminos, que "se mueven", el mar, que está "nuevo" entre los pinos. Los tres predicados intensifican las marcas agentivas de sus respectivos sujetos.

La variante del v. 6 es de más difícil comprensión. Pensamos que, con la sustitución de "soles" por "granas", se potencia el efecto sinestésico ya presente desde la primera versión, se pone un contrapunto al cromatismo (las connotaciones cromáticas de "de soles" y "de oro" parecen muy próximas, en tanto que "de granas" frente a "de oro" introduce mayor tensión y contraste) y, por último, se elimina, en parte, el énfasis onomatopéyico algo retórico de "¿vienes sonoro de soles?".

Quizás para interpretar la variante del v. 8 tengamos que acudir a los valores afectivos y coloquiales del adjetivo "loco" en Andalucía, donde no es infrecuente la expresión "loco de alegría". Si este es el sentido de "¡qué loco estás sobre los pinos!", el efecto ha sido el de mayor proximidad al habla popular e intensificación expresiva.

Por último, en las "Baladas del Monsurio", de *Leyenda,* encontramos confirmadas todas las variantes introducidas en *Canción,* excepto en los dos

primeros versos, en los que el poeta insiste para encontrar mayores aciertos:

v. 1: La fuente *entra* su cantata.
v. 2: *Esperan* todos los caminos.

Estas nuevas sustituciones parecen, en gran medida, contraponerse a los efectos estéticos perseguidos en el texto de *Canción*. En particular, la primera de ella es incluso enigmática: *¿entra* su cantata? En todo caso, lo destacable del texto de *Leyenda* es, más aún que las divergencias, las coincidencias con el estadio textual anterior.

La existencia de cuatro momentos de creación y recreación en el primer verso es significativa:

BP: La fuente aleja su sonata.

SA: La fuente aleja su cantata.

C: La fuente trueca su cantata.

BM: La fuente entra su cantata.

Tal vez el dato, por sí solo, sea poco ilustrativo. Sin embargo, si reunimos un considerable corpus de variantes y lo clasificamos según estadios textuales, obtendremos valiosos elementos para complementar el análisis de la evolución estética que pueda fundamentarse en los cambios de escritura de una a otra obra.

A fin de completar cuanto venimos afirmando acerca del valor testimonial de las variantes para el mejor conocimiento del proceso creativo juanramoniano, proponemos otro texto con anotación de variantes. Se trata del poema de *Laberinto* que cierra la sección "Sentimientos musicales". El texto de la versión original es el siguiente:

Oro triste, que vuelves de la tierra hacia el cielo
cuando la tarde va quedándose dormida,
que has teñido las aguas, los árboles, las cumbres,
¡los pájaros..., los sueños de la brisa...!

Oro de paz y música, más dulce que las rosas, 5
más suave que las sedas de las carnes más íntimas,
oro de corazón melodioso y doliente,
oro de eternidad y de poesía!

Ilusión de alas de oro, que pareces un sol
que encendiera la hierba de no sé qué ruinas... 10
¡oh sol de última hora, puro, divino, lírico,
todo de mariposas amarillas!

La *Segunda antolojía,* además de cambios en la puntuación, presenta las siguientes variantes:

SA: v. 1: Oro *bello*, que vuelves de *mi* tierra *a tu* cielo.
v. 5: Oro de paz y música, más dulce que *mis* rosas.
v. 10: que *inflamara* la *yerba* de no sé qué ruinas.
v. 11: ¡Oh, sol de última hora, puro, divino, *eterno*.

Estas transformaciones textuales nos presentan la ocasión de abordar dos importantes temas de la intertextualidad: el primero se refiere a la cualitatividad de las variantes; el segundo, a la sinonimia. Hagamos una breve referencia a ellos.

A ningún lector atento puede escapar el hecho de que las sustituciones

encendiera	→ inflamara	v. 10
triste	→ bello	v. 1

son de alguna manera, cualitativamente distintas. Mientras que la contenida en el v. 10 introduce apenas un matiz expresivo de escasa relevancia significativa, el cambio de "triste" por "bello" transforma en gran medida la clave comunicativa del poema; cambia su "tono", su "atmósfera", si se nos permiten estos términos más bien impresionistas.

La "nostálgica tristeza" que envuelve el texto en la versión original, apoyada básicamente en los adjetivos "triste" del v. 1 y "doliente" del v. 8, además de los valores afectivos o connotativos de todo el poema, resulta mitigada con la feliz variante. Permanece, es cierto, en la versión de la *Segunda antolojía*, el adjetivo "doliente" que el autor, como veremos más adelante, va a eliminar, llevando a las últimas consecuencias la nueva clave de comprensión textual que ahora nos ofrece.

Por otra parte, el v. 11 sustituye en el texto de la SA el adjetivo "lírico" por "eterno" que, evidentemente, se encuentran en campos semánticos distintos. Spillner, ya citado, afirma que "las diferencias estilísticas pueden formularse exactamente sólo cuando no hay variación semántica, es decir (cuando hay), igualdad de significado" (48). Nosotros no estamos de acuerdo con una concepción del estilo exclusivamente formalista. Ni nosotros, ni el propio Juan Ramón, que debió plantearse el problema cuando afirma en un aforismo: "Jeneralmente los que hablan de estilo hablan de forma. Pero el estilo no es forma, es estilo." (49)

Incluso en una teoría del estilo fundamentada en la elección que realiza el autor, habría que sostener con fuerza que dicha elección no se opera sólo sobre la expresión, sobre la forma con que ha de comunicar un contenido previamente fijado, sino sobre el *signo lingüístico* (fondo y forma, expresión y contenido) en su operatividad como signo *poético*.

Por ello el tema de la correferencia y la sinonimia en textos poéticos ha de plantearse con especial cautela. Hemos constatado que en el corpus de variantes recogidas, muchas veces Juan Ramón ha buscado, en el proceso corrector, alternativas que se sitúan en proximidad semántica y que responden

mejor a su nueva posición estética. Pero también hemos contemplado casos en que esto no era así. Ambos son igualmente valiosos como testimonios de un estilo en evolución, y tal vez más aún los que implican cambios semánticos que hacen variar la clave de lectura.

Cerremos este pequeño paréntesis, ya que un detenido tratamiento desborda los límites de este trabajo, y vayamos a las variantes que nos ofrece *Canción* de este poema, por primera vez titulado, significativamente, "Oro eterno". Como en los casos anteriormente citados, consolida las variantes introducidas y añade las siguientes:

C: v. 2: cuando la tarde va quedándose *tranquila.*
v. 4: los pájaros, las *ondas* de la brisa.
v. 5: Oro de paz y música *que has vivido* en mis rosas
v. 6: más suave que *lo tibio* de las carnes más *finas*
v. 7: oro de corazón misterioso y *errante*
v. 10: que inflamara la historia de no sé qué ruinas
v. 11: ¡oh sol de última hora, libre, puro, divino
v. 12: todo de mariposas *de otra vida!*

Tal cúmulo de sustituciones, con tan fuerte carga estilística, requeriría un largo comentario. Contentémonos con subrayar la eliminación de "doliente" y la nueva atmósfera de belleza misteriosa y de eternidad que ahora queda; la sustitución de "eterno", introducido en *Segunda antolojía,* redundante con el adjetivo de discurso "de eternidad" que aparecía tres versos más arriba; la reducción de la enfatización a través de un profundo cambio de puntuación. En suma, la introducción en otra esfera expresiva.

Ya sólo resta, en *Leyenda,* una nueva disposición de los versos que considera tan sólo la pertinencia de la rima. La coincidencia del último estadio textual con *Canción* es, por lo demás, total.

Creemos que, a través de los ejemplos, puede verse la rentabilidad de este tipo de análisis como complemento al estudio de la evolución estética y estilística de Juan Ramón, en sus dos dimensiones. En la primera, estamos fundamentalmente de acuerdo con B. Basile cuando afirma: "mutando il linguaggio dalla semiologia alla critica testuale, il complesso degli 'scartafacci' di crociana memoria, l'apparato variantistico tanto caro all'ermeneutica di un Contini, possono assumere un valore determinante nello studio di una dinamica evolutiva del testo letterario, ponendo, sia pure in chiave *privata* e non *pubblica, interna* ma non *esterna,* la mappa delle tensioni poi esperite dall'inconicità cogente del testo definitivo a sua volta *Textpartitur* per infinite esecuzioni possibili" (50). En cuando a la segunda —la utilización de variantes alejadas en sus momentos de creación (y recreación) como evidencias del cambio estilístico—, creemos que se debe seguir investigando en la línea apuntada por Cervenka, a fin de conseguir una "tipología estilística de las variantes"é (51).

A MODO DE EJEMPLO: LAS "BALADAS DE PRIMAVERA"

Hasta aquí hemos venido propugnando no sólo la conveniencia, sino incluso la necesidad de un detenido análisis de variantes en la producción juanramoniana a fin de replantear diversas cuestiones que, de no resolverse, amenazan con condicionar cualquier estudio riguroso del poeta moguereño:

a) Los propios criterios de edición de la obra publicada póstumamente.

b) La concepción de "creación poética" en Juan Ramón de la que es parte sustantiva —sobre todo, desde finales de la década de los años diez y hasta su muerte— la "revivificación"; aunque tal concepción del proceso corrector no aparece hasta sus años de América.

c) Los núcleos fundamentales desde los que se despliega el desarrollo de su *estilo* como realidad perfectiva continuamente matizada.

d) La integración de su primera producción en la producción última, y la reapropiación de aquélla desde las instancias alcanzadas posteriormente.

Somos conscientes, no obstante, de que nuestra invitación es débil si no aportamos las posibilidades y limitaciones que un estudio de tal índole presenta. Por ello hemos decidido ofrecer, sintéticamente, los resultados de la aplicación de un análisis de variantes a una obra concreta: las *Baladas de Primavera.*

La primera edición de las *Baladas* aparece en 1910 (52), aunque los poemas allí recogidos habían sido elaborados en 1907 (53). El poeta reside de nuevo en Moguer desde hace dos años, y el encuentro con la primavera —"otra vez el campo me envuelve con su primavera; Baladas de primavera" (54)— le hace superar ese "frío, cansancio, inclinación al suicidio" que dominan el período en que Juan Ramón se encuentra frente a frente con la ruina de su casa. Todos los críticos que han abordado tangencialmente esta obra —para nosotros fundamental en la trayectoria poética de nuestro Premio Nobel— convienen unánimemente en que se trata de "un libro encantador, de alegría juvenil, de salud recobrada" (55), a pesar de que 10 de los 26 poemas de esta primera edición añadan al sustantivo "Balada" que encabeza todos los títulos el adjetivo "triste". Díez Canedo, preciso en este caso como en otros, afirma: "Quien canta, su mal espanta, dice el pueblo. Las *Baladas de Primavera* son canciones que no logran espantar la pena" (56). Con las *Baladas* sigue Juan Ramón su exploración del ritmo poético, y en ellas alcanza resultados sorprendentes.

Hemos de prescindir, sin embargo, de una mayor caracterización de la obra para indicar los momentos fundamentales en que Jiménez vuelve a ocuparse de las *Baladas:*

a) Cuando en 1918, tras la edición de *Poesías escojidas* (57), en la que recoge algunas *Baladas,* Juan Ramón prepara su *Segunda antolojía poética* (58), destina a la sección 6, titulada precisamente "Baladas de

Primavera", cuatro de los veintiséis poemas que ofreciera en la edición de 1910, que aparecen con significativas variantes. A ellos añade seis poemas nuevos: "El pueblo", "Canción nocturna", "Andando", "Mi cuna", "Abril" y "Verde verderol".

b) Desde 1923, año de publicación de *Poesía* y *Belleza* (59) hasta 1936, fecha en que ofrece *Canción* (60), Juan Ramón no publica un solo libro nuevo. "Casi toda la poesía escrita en esos trece años de madurez vio la luz en los hermosos, y hoy tan raros y preciosos, *cuadernos* y *hojas sueltas: Unidad* (1925), *Obra en Marcha* (1928), *Sucesión* (1932), *Presente* (1933) y *Hojas* (1935)" (61). Tampoco olvidó nuestro poeta en este período sus *Baladas:* de los escasos poemas —viejos, nuevos, "revividos"— que aparecen en *Cuadernos,* cuatro pertenecen a las *Baladas.* Todos fueron publicados en *Unidad:* "El campo con verbena" (cuaderno 2), "Almoradú del monte" (cuaderno 4), "La mariposa blanca" (cuaderno 7) y "La cabra guapa" (cuaderno 8).

c) Los años en que Juan Ramón se dedica con mayor intensidad a las *Baladas* son los que se extienden en torno a 1931. Juan Guerrero nos ha dejado valiosísimos testimonios que se encuentran confirmados en los papeles inéditos de Juan Ramón: "Al propio tiempo —dice el poeta en su conversación de 23-2-1931— podríamos hacer una buena edición completa de mis obras, de las cuales los primeros tomos que tengo decidido dar son uno antiguo, las *Baladas de primavera,* que, aumentadas con otras canciones de la misma época son ahora unas 90 poesías, y el tomo de *Españoles variados*" (62). Cuan Juan Ramón, pues, decide acometer uno de sus innumerables proyectos de edición de su obra, escoge, de entre sus libros anteriores, las *Baladas.* Casi un mes más tarde de la conversación transcrita, el 21 de marzo, manifiesta: "El libro *Baladas de primavera* tiene ahora más de cien poesías y está casi todo depurado" (63). Juan Guerrero anota el día siguiente: "Para que vea cómo van formándose los nuevos libros me enseña algunos de ellos, el primero *Baladas de primavera.* Bajo la cubierta escrita por él a pluma, excepto el título que está en lápiz de color anaranjado ha ido colocando las versiones de las poesías ya corregidas. Hay incorporadas a este nuevo tomo poesías que antes estaban en otros diferentes o que se publicaron en los cuadernos (64). El proyecto no llegó a hacerse realidad, y gran parte del profundo trabajo realizado con las *Baladas* quedará testimoniado por las versiones de *Canción:* ya que esta obra no está dividida en secciones, es posible asegurar que, al menos, veinticinco poemas de las *Baladas* fueron recogidos entonces. Algunos de ellos son variantes a los presentados en los estados textuales anteriores; otros, totalmente desconocidos, sólo serán identificables a partir del último estadio textual: las "Baladas del Monsurio" de *Leyenda* (65).

Antes de llegar a *Leyenda,* es preciso decir que la *Tercera Antolojía,* preparada por Eugenio Florit (66), no añade nada a las consideracio-

nes anteriores, ya que recoge textualmente los diez poemas seleccionados para la *Segunda antolojía.*

En 1964, muerto el poeta, Francisco Garfias preparó y prologó una edición de las *Baladas de Primavera* (67) que, además de los veintiséis poemas de la edición de 1910, ofrece un apéndice con tres poemas inéditos —"Balada del ruiseñor caído", "Balada de la aurora" y la que comienza "Viento de primavera, bello y frío"—, los seis poemas nuevos que aparecían en la *Segunda antolojía* y diversas variantes de 1918 y 1935. Una edición realmente confusa.

d) Llegamos así al último estadio textual, representado por la sección 9 de *Leyenda,* titulada "Baladas del Monsurio" y, al menos, el primer poema de la sección 19 ("Historias del Monsurio"): "Corpus del niño Fessi", la antigua "Balada triste de la mañana del Corpus" (68). Treinta poemas en total, todos con representación en estadios textuales anteriores, que añaden matices de detalle a las más intensas correcciones de *Canción.*

Las diferentes ediciones que nos ofrecen poemas pertenecientes a las *Baladas de primavera* —de las que es preciso excluir, por irrelevantes, las antologías infantiles, así como todas las realizadas sin concurso del autor— responden a varios momentos homogéneos de creación y recreación, cuyo establecimiento es imprescindible para la valoración de las variantes. Por otra parte, un mejor conocimiento de éstas nos ayuda a perfilar los rasgos de escritura en cada uno de esos momentos creadores.

En síntesis, y operando sobre los textos publicados —primera restricción, ya que sabemos que los manuscritos inéditos del poeta nos reservan muchas sorpresas— podemos encontrar poemas de *Baladas* presentes en uno, dos, tres y hasta cuatro estadios textuales. Es, desde luego, difícil, encontrar de un mismo fragmento cuatro versiones distintas, ya que la coincidencia de los textos comunes a *Leyenda* y *Canción* es prácticamente total.

Una vez reunido el corpus de variantes, podemos aprovechar, metodológicamente, los tres niveles lingüísticos de constructividad textual para extraer las primeras conclusiones: el fonético-fonológico, el morfosintáctico y el léxicoco-semántico, y todos ellos en su interrelación, ya que la introducción de una variante suele incidir en el texto, a todos sus niveles.

Pongamos sólo algún ejemplo de cada caso:

En el nivel fonético-fonológico encontramos, tal vez, las mayores restricciones que impone el plan inicial a la introducción de variantes. Los poemas que consideramos responden a esquemas rítmicos, equivalencias de rimas, número de sílabas en el verso y efectos eufónicos bien establecidos. En consecuencia, el poeta ha de tener en cuenta todo ello en el momento de introducción de alguna variante. Así, las posibilidades que se nos presentan cuando el poeta efectúa algún cambio en posición final del verso (relevante para la rima) con las siguientes:

1.ª Sustitución de una palabra por otra que se sitúa en el mismo paradigma de rimas que la que se ha eliminado, a fin de no provocar una disrupción en la secuencia de rimas:

La fuente aleja su *sonata*
La fuente aleja su *cantata*

más que Rocío, que Estrella y que *Francina*
más que el rocío, la estrella y que la *harina.*

yo estoy aquí *solitario*
yo no me decido. *Vago*

2.ª Si la porción final del verso se sustituye por otra con distinta rima, el cambio ha de inducir a los otros versos que se encontraron rimando con el que ha sido alterado:

Flauta y tambor sollozarán de amores
...
¡ella será la virjen de las flores

Alegran flauta y tambor nuestra bandera
...
¡mi novia es la virjen de la era.

Existe en todo caso la voluntad de respetar el esquema de rimas establecido en la primera versión, por lo que el caso más habitual es la conservación íntegra de la porción final del verso, introduciendo variantes en posiciones no relevantes para el paradigma de rimas.

El ritmo y el respeto al número de sílabas del verso establecen también importantes restricciones en la revisión textual. A su vez, la flexibilización de estas restricciones traza una línea divisoria entre las variantes introducidas en la *Segunda antolojía* y *Cuadernos,* por su parte, y las que encontramos en *Canción* o *Leyenda,* por otra. Frente a la conservación del final del verso o, en su caso, el respeto de rimas entre los elementos conmutados; frente a la no variación de esquemas de ritmo, *Canción* y *Leyenda,* a través de ese "arrastre de la oración entera", con frecuentes sustituciones de versos íntegros, adiciones de estrofas, modificación de estribillos y eliminación de versos, nos están revelando una mayor libertad correctora.

En el nivel morfosintáctico, el equilibrio de sustantivos, verbos y adjetivos, así como las características de su combinatoria distribucional, son respetados en las correcciones posteriores; la elemental sintaxis es subrayada a través de la eliminación de nexos y el poeta huye de formas adverbiales y construcciones pronominales. En líneas generales, las correcciones de la *Segunda Antolojía* y *Cuadernos* se producen por sustitución de un elemento, con lo que el de nueva introducción ha de poseer la misma categoría gramatical que el conmutado: ensueño/misterio; esperanza/nostaljia; gris/azul, etc. En *Canción* y *Leyenda* estas sustituciones pueden poseer mayor amplitud y provocar cambios contextuales en la construcción.

¡oh, Blanca! ¡oh luz, flor de la jara!
¡miénteme tú, flor de la jara!

viene un olor a madreselvas
¡olor divino a madreselva!

Las grandes modificaciones del proceso corrector se ofrecen en el nivel de organización semántica de los poemas. Se trata también de un camino progresivo que comienza con las primeras correcciones pero que alcanzan su punto álgido en los dos últimos momentos textuales. Aquí se nos confirma la peculiaridad correctora de la literatura contemporánea, que tiende a la intensificación de los valores estéticos, por encima de los conceptuales. Existe una tendencia aparentemente contradictoria de intensificación y concreción del pasado, por una parte, y de ansias de intemporalidad, por otra. Cambios en el cromatismo, en los contenidos de las adscripciones —donde mejor se nos manifiesta el abandono de los "lastres" de época—, en los elementos selectivos que configuran una naturaleza cada vez más real, en la esfera expresiva de los sentimientos, con una eliminación radical de las referencias de sensualidad y erotismo, son los más destacables a nivel semántico.

Juan Ramón, en su proceso corrector, procede habitualmente afirmando los logros conseguidos en estadios textuales anteriores y matizando sobre ellos. Un magnífico ejemplo es el que nos proporcionan los dos primeros versos de la "Balada del mar lejano" en sus cuatro versiones:

Versión original: La fuente aleja su sonata,
despiertan todos los caminos...

Segunda antolojía: La fuente aleja su cantata,
despiertan todos los caminos...

Canción: La fuente trueca su cantata,
se mueven todos los caminos...

Leyenda: La fuente entra su cantata.
Esperan todos los caminos...

No se producen, pues, grandes rupturas: la obra se va haciendo a través de un proceso de lentas transformaciones. A través de ellas podemos obtener, complementariamente, datos fidedignos para fechar un texto. Particularmente en lo que podríamos llamar "correcciones automáticas", como en el caso de "sonata" por "cantata": la aparición de una u otra forma nos permite situarnos antes o después de 1916.

Algo parecido ocurre con "doncella/muchacha": la primera forma es posible en textos anteriores a 1936, en tanto que la segunda caracteriza —en este paradigma de selección léxica— la etapa americana.

Es evidente que todos estos datos han de ser confirmados y contrastados con otros análisis de índole parecida realizados en otros poemarios. En todo

caso, y si tenemos en cuenta que Juan Ramón se dedica intensamente a corregir cuando estima haber alcanzado una nueva instancia estética, el solo dato de las fechas de corrección es ya significativo, y las correcciones mismas son testimonio diferencial de la nueva estética con respecto a la anterior.

Una nueva línea de investigación juanramoniana está abierta: una línea que en la filología tradicional hubiera sido inexcusablemente la primera: el análisis textual, la fijación del texto hasta donde nos sea posible y el estudio de las variantes. Aún no es tarde para emprender dicha tarea; sin embargo, hasta que estos problemas previos no estén aclarados, muchas interpretaciones internas de textos serán tan frágiles como castillos de naipes. Simplemente porque no sabemos con certeza si están operando con los textos y versiones correctos.

Justo es reconocer, finalmente, la magnífica labor realizada en esta dirección por Antonio Sánchez Romeralo. Con él, y a pesar de las reservas que puedan hacérsele, comienza un nuevo signo para disponer de correctas ediciones de los textos juanramonianos.

Manuel Angel Vázquez Medel

Universidad de Sevilla

NOTAS

(1) Ya hemos señalado en otras ocasiones el peligro que supone el intento de reconstrucción de todos los proyectos de Juan Ramón, alguno de los cuales fue desechado, superado o matizado con otro u otros. Esta proliferación de "antologías" con títulos propios y distintivos sólo puede inducir a confusión. Así, por ejemplo, **Con el carbón del sol** no posee ni un solo texto inédito, sino que está integrado por textos de las **Primera prosas, Platero y Yo, La colina de los chopos** y **Por el cristal amarillo.** Algo parecido ocurre con **El andarín de su órbita, Crítica paralela, Historias y cuentos** y **Elejías andaluzas,** por no citar publicaciones de carácter más local. El peligro es mayor, si cabe, si junto a textos ya publicados se incluyen pequeñas muestras inéditas.

(2) GICOVATE, B., **La poesía de Juan Ramón Jiménez.** Ariel, Barcelona, 1973, pp. 219-220.

(3) JIMENEZ, J. R., **Leyenda** (1896-1856). Libro inédito preparado y prologado por Antonio Sánchez Romeralo. CUPSA, Madrid, 1978, p. 496.

(4) Esta coherencia, en sus justos términos, ha sido apuntada por Aurora de Albornoz en "Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión", estudio preliminar a JIMENEZ, J.R., **Nueva antolojía.** Península, Barcelona, 1973.

(5) La "Balada de la mañana de la cruz" fue publicada como primer poema de **Baladas de Primavera** (1910), recogida con el 47 en **Poesías escojidas** (1917), con el 69 en la **Segunda Antolojía poética** (1922), con el 51 en **Canción** (1936), y finalmente con el número 231 ocupa el quinto lugar en las **"Baladas del Monsurio"** de **Leyenda** (1896-1956; 1970). Hemos estudiado sus variantes en nuestra Tesis de Licenciatura **Análisis estilístico-textual de las "Baladas de Primavera".**

(6) En efecto, la relación entre **Pastorales** y las **Baladas** es tal que dos poemas de **Pastorales,** los números 24 y 50, "¡Granados en cielo azul!" y "Molino de agua, en cauce...", respectivamente, se incluyen en el último estadio textual en **"Baladas del Monsurio".**

(7) JIMENEZ, J. R.: **Pastorales** en **Primeros Libros de Poesía,** Aguilar, Madrid, 1973, 3.ª ed., p. 611.

(8) JIMENEZ, J. R.: **Dios deseado y deseante** en **Leyenda,** cit., p. 666.

(9) Ibid., p. 674.

(10) Ibid., p. 7. Las primeras versiones de "Remembranzas" pueden ser consultadas en **Primeros Libros de Poesía,** cit., pp. 1525-6 **(Almas de violeta)** y 106-107 **(Rimas).**

(10 bis) cf. "Preliminar" de A. SANCHEZ ROMERALO en **Leyenda,** cit. p. XI.

(11) JIMENEZ, J. R.: **Segunda Antolojía poética.** Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 273.

(12) JIMENEZ, J. R.: "Aforismos inéditos" en **Nueva Estafeta,** 13 (1979), p. 34.

(13) Ibid., p. 34.

(14) Ibid., p. 35.

(15) JIMENEZ, J. R.: **La corriente infinita** (Crítica y evocación). Aguilar, Madrid, 1961, p. 312.

(16) Ibid., p. 293.

(17) JIMENEZ, J. R.: **Estética y ética estética.** Aguilar, Madrid, 1967, p. 106.

(18) Ibid., p. 101.

(19) Ibid.

(20) JIMENEZ, J. R.: "Aforismos inéditos", cit., p. 30.

(21) JIMENEZ, J. R.: "Aforismos inéditos" en **Nueva Estafeta,** 12 (1979), p. 11.

(22) JIMENEZ, J. R.: **Con el carbón del sol**. Magisterio Español, Madrid, 1973, pp. 19-20.

(23) JIMENEZ, J. R.: **Estética y ética estética**, cit., pp. 219-220.

(24) Ibid., p. 224.

(25) GULLON, R.: **Conversaciones con Juan Ramón Jiménez**. Taurus, Madrid, 1958, pp. 80-81.

(26) Ibid., pp. 119-120.

(27) Ibid., p. 83.

(28) JIMENEZ, J. R.: "Aforismos inéditos" en **Nueva Estafeta**, 13 (1979), p. 36.

(29) cf. **Leyenda**, cit., p. 497.

(30) GULLON, R.: ob. cit., p. 82.

(31) JIMENEZ, J. R.: **El andarín de su órbita**. Magisterio Español, Madrid, 1974, p. 144.

(32) BOUSOÑO, C.: **El irracionalismo poético. (El símbolo)**. Gredos, Madrid, 1977, p. 156.

(33) LAUSBERG, H.: **Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura**. Madrid, Gredos, 3 vs., 1975 (I), 1976 (II), 1980 (III).

(34) Id., v. II, p. 12.

(35) KRISTEVA, J.: **La révolution du langage poétique**. Seuil, París, 1974.

(36) LAUSBERG, H.: ob. cit., v. II, p. 13, n. 3.

(37) Id., p. 9.

(38) MIGNOLO, W. D.: **Elementos para una teoría del texto literario**. Crítica, Barcelona, 1978, p. 300.

(39) GOOVAERTS, B.: **La revivificación en Juan Ramón Jiménez. Ensayo de precisión de un concepto**. Tesis de Licenciatura en Filología Románica. Texto multicopiado. Katholieke Universiteit te Leuven, 1978, p. 64.

(40) Así el intento de GRAY, B.: **El estilo. El problema y su solución**. Castalia, Madrid, 1974. Los débiles argumentos de Gray fueron reducidos por ENKVIST, N. E.: **Linguistic Stylistics**, Mouton, La Haya-París, 1973, pp. 11-14.

(41) SPILLNER, B.: **Lingüística y Literatura**. Gredos, Madrid, 1979, pp. 137-138.

(42) JIMENEZ, J. R.: **Estética y ética estética**, cit., p. 116.

(43) JIMENEZ, J. R.: **Luz de la atención** (1918-1920). Selección de poemas ofrecida por la familia de Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Madrid, 1981. Sin paginar. Poema cuarto.

(44) Id. Poema 15.

(45) Ibid. Poema 9.

(46) SANCHEZ ROMERALO, A.: "Preliminar" a **Leyenda**, cit., p. XX.

(47) Id., pp. XXI ss.

(48) SPILLNER, B.: ob. cit., p. 139.

(49) JIMENEZ, J. R.: "Aforismos inéditos" en **Nueva Estafeta**, 12 (1979), p. 10.

(50) BASILE, B.: "Verso una dinámica letteraria: testo e avantesto" en **Lingua e Stile**, XIV/2-3 (1979), p. 396.

(51) CERVENKA, M.: "Textologie und Semiotik" en MARTENS, G.-ZELLER, H. (eds.): **Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation**. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munich, 1971, pp. 143-163.

(52) JIMENÉZ, J. R.: **Baladas de primavera.** Fernando Fe, Madrid, 1910. Impresa por la Tipografía de la "Revista de Archivos", constaba esta edición de 86 páginas en las que, tras la dedicatoria a Andrés González Blanco, una cita de Samain y un breve prólogo se publicaban veintiséis poemas. El proyecto inicial de **Baladas** era mucho más ambicioso; la obra constaría de tres secciones: 1)"Baladas de primavera"; 2)"Platero y yo", en prosa, y 3)"Otoño amarillo" (cf. PALAU DE NEMES, G.: **Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda.** 2.ª ed. completamente renovada, Gredos, Madrid, 1974, v. II, p. 354).

(53) En efecto, en 1907 Juan Ramón escribe numerosos poemas destinados a **Baladas,** de los cuales sólo publicaría veintiséis. Más tarde, y con criterios nuevos, extendería el proyecto de **Baladas** hasta 1906, destinando a la obra poemas de dicho año, publicados en obras distintas o inéditas; de igual manera ampliaría hasta 1912 el límite temporal superior. Posteriormente pensó destinar a **Baladas,** poemas escritos desde 1903.

(54) JIMENEZ, J. R.: "Habla el poeta" en **Renacimiento,** julio de 1907.

(55) PARAISO DE LEAL, I.: **Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra.** Alhambra, Madrid, 1976, p. 39.

(56) JIMENEZ, J. R.: **Baladas de primavera.** Losada, Buenos Aires, 1964. La cita está tomada del "Prólogo" de F. Garfias, p. 10.

(57) JIMENEZ, J. R.: **Poesías escojidas** (1899-1917). The Hispanic Society of Americana, New York, 1917. Aquí ofrece Juan Ramón tres de los poemas de la edición de 1910 con algunas variantes. Por su escasa importancia y porque fueron asumidos en la **Segunda antolojía** no los consideramos.

(58) JIMENEZ, J. R.: **Segunda antolojía poética (1898-1918).** Calpe, Madrid, 1922 (en portadilla, 1920).

(59) JIMENEZ, J. R.: **Poesía. En verso (1917-1923).** Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez, editores de su propia y sola obra, Madrid, 1923; **Belleza. En verso (1917-1923).** Id.

(60) JIMENEZ, J. R.: **Canción.** Signo, Madrid, 1936.

(61) SANCHEZ ROMERALO, A.: "Prólogo-Epílogo", cit., p. IX.

(62) GUERRERO RUIZ, J.: **Juan Ramón de viva voz.** Insula, Madrid, 1961, p. 88.

(63) Id., p. 91.

(64) Ibid., p. 97.

(65) JIMENEZ, J. R.: **Leyenda,** cit. Todos los poemas de **Canción** aparecen en **Leyenda;** nos referimos, claro está, a los pertenecientes a las "Baladas". Hay que recordar, además, el carácter antológico y no de obra poética completa que tiene **Leyenda.**

(66) JIMENEZ, J. R.: **Tercera antolojía poética.** Texto al cuidado de Eugenio Florit. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1957. Sección 6: "Baladas de primavera" (1907), pp. 123-140.

(67) JIMENEZ, J. R.: **Baladas de primavera.** Ed. cit. de F. Garfias. Esta edición, que tiene el valor indudable de reproducir la de 1910, con la adición del apéndice sólo induce a confusión, ya que las variantes y poemas nuevos ofrecidos no son sino una pequeña muestra —ni siquiera significativa— de los diferentes proyectos y ediciones en torno a "Baladas".

(68) Algunos de los poemas que Sánchez Romeralo publica en esta sección "Historias del Monsurio" habían sido destinados por Juan Ramón, en su proyecto de 1931 a las "Baladas". Nos llama la atención, no obstante, la presencia aquí de "Corpus del niño Fessi", poema por otra parte muy ligado en su contenido a los que siguen: "La cojita" y "La carbonerilla quemada". Se trata del único caso que conocemos en que una poema "sale" de las "Baladas" con destino a otro libro o sección; los testimonios en sentido inverso son más abundantes.