

1

EL MITO DE LOS INÉDITOS

Aquí os entrego, a contratiempo acaso,
flores de otoño, cantos de secreto.
¡Cuántos murieron sin haber nacido,
dejando, como embrión, un solo verso!
¡Cuántos sobre mi frente y so las nubes
brillando un punto al sol, entre mis sueños,
desfilaron como aves peregrinas,
de su canto al compás llevando el vuelo
y al querer enjaularlas yo en palabras
del olvido a los montes se me fueron!
Por cada uno de estos pobres cantos,
hijos del alma, que con ella os dejo,
¡cuántos en el primer vagido endeble
faltos de aire de ritmo se murieron!

(“Id con Dios”, en Miguel de Unamuno, *Poesías*, 1907, p. 7)

Debemos en gran parte el conocimiento que hoy tenemos del legado literario de Miguel de Unamuno a la ingente labor que Manuel García Blanco realizó desde los años cincuenta en el archivo privado del autor. Sin embargo, a pesar del indudable valor que poseen sus estudios —principalmente por propiciar la difusión de las obras unamunianas en unos años no muy favorables, que vieron la inclusión de *Del sentimiento trágico de la vida* y la *Agonía del cristianismo* en

el índice de libros prohibidos de 1957 (Tanganelli, 2014: 166)— resultan cuestionables diversas decisiones editoriales que llevaron al estudioso a seleccionar y publicar los textos unamunianos (Tanganelli, 2014: 166; Roberts, 2002).

En el caso de los artículos periodísticos, por ejemplo, la crítica ha puesto el foco de atención en la incomprensible eliminación y ocultación de los textos de tema político que los estudiosos llevaron a cabo durante los años cincuenta. Esta actitud, compartida por García Blanco, Sanmiguel, Ferrater Mora, Julián Marías, Serrano Poncela, Díaz-Plaja o Laín Entralgo, evidencia la intención de resaltar las preocupaciones religiosas, filosóficas y literarias de un Unamuno, aparentemente despreocupado de las inquietudes políticas de su tiempo (Roberts 2002: 144 y ss.). Sin duda, esta deliberada omisión de sus artículos políticos o la censura operada en algunos de ellos responde a “un acto eminentemente ideológico”, que pretende mostrar una imagen falseada del autor; una imagen construida según la voluntad de sus editores (Roberts 2002: 149).

Pero la falta de rigor adoptada por García Blanco —incuestionada, por otro lado, por gran parte de los críticos posteriores— en la fijación de los textos unamunianos no se limita solo a estos artículos, sino que afectaría por igual a toda su producción literaria y no literaria. La idéntica omisión de datos que Tanganelli señala en relación al cuento, “La venda” (2014) —relativos al silencio sobre la existencia de los manuscritos literarios que conservan versiones precedentes del texto publicado y que aportarían datos relevantes sobre su proceso de composición y la intencionalidad autoral—, la observamos en las ediciones de sus poemarios. Y resulta sumamente sorprendente que García Blanco no hiciera apenas mención de estos antetextos, cuando intervino activamente en la catalogación de estos documentos. Así se aprecia, por ejemplo, en el sobre que acompaña a la mayor parte de los borradores sueltos de numerosas composiciones poéticas y en cuyo remitente aparece en letras impresas el nombre y dirección del hijo mayor de don Miguel —“Fernando de Unamuno Lizárraga. Arquitecto. Felipe Prieto, num. 2, PALENCIA (España)—”, y reserva el anverso para la transcripción del título, la posible datación del poema y la colocación que este ocuparía en alguno de sus volúmenes. Para el caso de las copias en limpio de mayor extensión, como la correspondiente a *Poesías* (1907), incluida en la carpeta 62/2, García Blanco se preocupó de reunir los 465 folios que conforman el manuscrito en un legajo, y registró las octavillas ausentes.

La situación se complica cuando hablamos de los mal llamados “inéditos”. Centrándonos únicamente en la producción poética del autor, recordaremos los dos volúmenes publicados en los años cincuenta, en los que García Blanco reunió un centenar de composiciones desconocidas y olvidadas que su autor nunca llegó a incorporar en ningún poemario y que, en el mejor de los casos, vieron la luz de forma aislada en las páginas de diarios y revistas. En *Don Miguel de Una-*

munio y sus poesías. Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros (1954), el crítico reconstruye la historia de la génesis de los diferentes libros de poesía unamunianos, apoyándose en testimonios, tanto del propio autor como de terceros, y en algunos manuscritos literarios. En apéndice, presenta lo que él considera el “texto” de cuarenta y cuatro poemas desconocidos hasta el momento, bien porque se trataba de documentos inéditos, en el sentido estricto de la palabra, o bien porque su autor los dio a conocer en prensa o de forma privada, a través de su epistolario:

no todas las poesías están en sus libros. Muchas hay que han quedado dispersas en publicaciones sueltas, se han rescatado en alguna carta o se deslizaron entre la prosa de otros libros suyos. Creo que conviene ordenarlas y ofrecerlas reunidas. No serán inéditas en el recto sentido del vocablo, pero prácticamente lo siguen siendo no pocas de ellas, y alguna hay que no fue impresa, lo que la hace merecedora de aquel dictado. Esta antología de poesías unamunianas constituye la segunda parte de este trabajo, que irá así avalorado con textos olvidados que no merecen serlo y dejarán el firme trazo de una actividad poética que rebasó, no pocas veces, el cauce de la letra perenne del libro (1954: 6).

En el segundo volumen, de 1958, don Manuel ofrece al lector una cincuentena de composiciones nunca antes publicadas por Unamuno, y edita la colección bajo el ficticio rótulo de *Cincuenta poesías inéditas*. Y hacemos hincapié en lo de “ficticio” pues, aparentemente, se presenta desde la introducción como una obra inédita de Unamuno, cuando en realidad esta presunta antología no llegó a ser ni siquiera un proyecto de libro. Se trata, sin lugar a dudas de un claro caso de *seudolibro* en el que el editor ha asumido las funciones de autor, convirtiéndose en *seudoautor*, y ha confeccionado, a partir de la *collatio* de diversos materiales dispersos por el archivo de la Casa Museo, un supuesto poemario que, insistimos, nunca fue concebido por el propio poeta.

García Blanco abre su edición con la transcripción de un prólogo, con el que pretende dar una equívoca sensación de unidad a una recopilación que engloba materiales completamente dispares, pues reúne diferentes versiones de poemas fechados entre 1899 y 1927, en una edición sin aparato crítico y prescindiendo de toda referencia a las fuentes que nos dé a conocer el tipo de documentos en los que se basó para componer este florilegio póstumo. En efecto, el estudioso tan solo se limita a señalar que ha contado para la reconstrucción de los “textos” con copias definitivas, “dispuestas ya para la imprenta” (1958: 20). Sin embargo, tras un cuidadoso rastreo y análisis de los manuscritos literarios de estos poemas llegamos a la conclusión de que el editor trabajó, en realidad, con borradores pertenecientes a diferentes fases redaccionales, las cuales en ninguno de los casos se podrían corresponder con copias de imprenta. Por el contrario, se

trata de “copias en limpio” o de borradores redaccionales en un estado avanzado de composición, como más adelante comprobaremos.

Además, si atendemos al testimonio del propio Unamuno, pocas serían las “copias para la imprenta” que se han conservado. Cuando a finales de los años veinte y principios de la década siguiente diversos editores se ponen en contacto con él solicitándole los manuscritos últimos, previos a la versión impresa, con vistas a realizar una reedición de determinadas obras, don Miguel se excusa justificando el poco interés suscitado por la conservación de dichos borradores. Así, responde en 1927 a Giménez Caballero:

he de decirle que no conservo manuscrito alguno de obra ninguna mía publicada. Mis manuscritos han solido ir directamente a los cajistas que los dejan inservibles, y si alguno fue antes mecanografiado yo no lo conservo. Nunca me figuré que pudiesen llegar a adquirir valor y aun figurándomelo los habría regalado. No conservo, pues, ninguno. Y si los conservo no sé qué habría hecho de ellos [Carta, 28-VIII-1927 (Unamuno, 1991b: 228)].

Y, de la misma forma, se dirige siete años después a Pilar R. Porrero:

En cuanto a su petición he de decirle que de mi último discurso no tengo manuscrito, pues contra mi costumbre se lo dicté a mi yerno que lo escribió a máquina, cosa que yo no sé hacer. Y de otras obras no conservo manuscrito alguno. Los suele guardar mi yerno, que no los suelta. Y no pocos andan por ahí. Los de artículos de periódicos se guardan en las redacciones [Carta del 28-X-1934 (Unamuno, 1991b: 327)].

La materialidad del archivo literario de Unamuno custodiado en su Casa-Museo nos confirma que el autor se mantuvo constante en este aspecto durante toda su vida y los manuscritos que hoy en día se conservan los debemos al afán y cuidado que mostraron sus familiares más cercanos, como el caso de su yerno, apenas mencionado, José M.^a Quiroga.

De los manuscritos literarios recopilados y analizados pertenecientes a los poemarios publicados, tan solo contamos con una copia parcial del *Rosario de sonetos líricos* (c. 64/2) que don Miguel envió a la imprenta. Así nos lo indican algunas notas que, quizá, el editor o impresor transcribió en el margen superior de los folios 1, 79, 97 y 113, donde aparece trazado con lápiz el nombre “Miguel”, lo que suponemos que serviría simplemente de indicación para identificar el manuscrito con el nombre de su autor. Asimismo, en los márgenes de algunos poemas se observa un número, que se corresponde con la paginación definitiva que tendrá esa composición en el texto final de 1911. De esta forma, se adjudica el número “34” en el folio 1 para el poema XIV, “Ruit hora”; el 98-2, en el folio

28, para el XLIV, “La palabra”; el 130, en el folio 44, para el LX, “A una gazmoña”; el 178, en el folio 67, para el LXXXV, “El corazón del mundo”; y el 242, en el folio 97, para el CXV, “Ex futuro”.

De hecho, en esta misma carpeta hemos localizado la única galerada (folio 53, según la catalogación del archivo), remitida al autor para que este indicara las posibles enmiendas o correcciones a fin de obtener el visto bueno para la maquetación del resto del libro. Nos lo confirman las apreciaciones que Unamuno señala sobre el tamaño del número del poema (“algo más grande no sería mejor? Lo pregunto en consulta”) y sobre la cita (“El lema griego está compuesto sin una sola falta. Los tipos muy apropiados por su tamaño”); y con la que manifiesta su deseo de mover hacia el margen derecho la fecha, demasiado centrada en la prueba de imprenta.

Por desgracia, estas cuestionables prácticas editoriales aplicadas a estas dos antologías podrían parecer cosa del pasado, pero algunas publicaciones de los últimos años nos demuestran que siguen aún vigentes y que afectan a todo tipo de autores, canónicos y no canónicos. Véase a este respecto la reciente edición *Narraciones ilustradas / Ilustraciones narradas*, adjudicada a Delhy Tejero, donde la editora “crea”, a partir de materiales dispersos, una “obra” cuya autoría no duda en atribuir a la artista zamorana. Mientras en los “Criterios de edición”, cuya extensión se reduce a la mitad de una cuartilla, se asegura haber revisado “los manuscritos inéditos de la autora, algunos de ellos con tachones y correcciones que se han transcrito y anotado convenientemente” (2020: 69), el aparato de notas, prácticamente inexistente, nos demuestra que esto no es así, pues, además de la ausencia de un aparato crítico que refleje esos cambios y correcciones, no se facilita ninguna indicación del estado del manuscrito, ni sobre su localización ni características físicas, como tampoco se aprecia la distinción entre el “texto” y las notas de la editora, ni se llegan a corregir evidentes erratas, como la presente en la página 99: “Apenas llegué a pensé que me habían robado la maleta...”. Si bien la conexión temática entre algunos dibujos que acompañan a los textos es evidente (lo que tampoco confirmaría que ambos, texto y dibujo, hubieran surgido en un mismo momento compositivo), en otros muchos casos, la ausencia de datos nos hace dudar de que, realmente, existiera un vínculo entre algunos bocetos y los fragmentos en prosa que los acompañan, o viceversa, como “La señorita cadáver” (117), “París, Café du Dôme” (113-115) o “París: Sentada al borde un precipicio” (109), donde la imagen del cuadro escogida, *Al borde un precipicio* (1940), presenta una fecha de realización muy posterior a la del escrito (París, 10 de agosto de 1938), lo que contradice las conclusiones finales de la estudiosa, quien considera que “Tejero utiliza la escritura desde su mentalidad de ilustradora para enriquecer el contenido de sus dibujos”. Quizá, en todo caso, atendiendo a estos testimonios, sería al revés (2020: 14).

Otro caso especialmente relevante por las particulares características del archivo conservado remite al de Juan Ramón Jiménez. La laxitud mostrada por algunos especialistas en la adopción de unos sólidos criterios filológicos ha fomentado que diversos manuscritos de trabajo vieran la luz bajo el membrete de “obra inédita”. A este respecto, recordamos la labor emprendida por el equipo de investigación de la Universidad de Valladolid que, desde los años noventa hasta 2014, afrontó la ardua empresa de editar la obra nunca publicada por el moguereno. Si bien en un primer momento sus objetivos se centraron en la reconstrucción de los proyectados libros inéditos, a partir de la *recensio* y *collatio* de los borradores hallados en los archivos, no tardaron en rectificar su postura y, dejando de lado las anteriores pretensiones de dar con la última voluntad autorial, llegaron a plantearse la dudosa validez de las mencionadas ediciones, pues “dicho libro será siempre una versión de entre las múltiples versiones posibles (aquella elegida por el editor) que se pudieran colegir de los intrincados planes editoriales del poeta” (Gómez Trueba, 2014: 11). Asimismo, a lo largo de su investigación reconocieron las carencias que presenta la crítica textual tradicional para acometer la publicación de los manuscritos modernos literarios, tras haber comprendido que estos documentos representan una realidad diferente del manuscrito antiguo, obra en su mayor parte de copistas. Por el contrario, estos investigadores vieron en la *critique génétique* francesa una novedosa metodología que se ajustaba con mayor precisión al corpus de documentos objeto de su estudio.

De esta forma, Carmen Morán, al tratar uno de los numerosos proyectados libros de poesía juanramonianos, opta por la alternativa de describir y analizar el inédito, en lugar de proponer una reconstrucción del mismo, lo que habría implicado la forzosa fijación de un texto que, como tal, nunca llegó a existir y, a su vez, lo habría convertido en una obra cuya autoridad podría haber sido ampliamente discutida: “seguir editando libros adjudicados engañosamente a la autoría de Juan Ramón es falsear el corpus real de su obra [...] y conlleva el peligro de creerse médium del poeta, interpretando su voluntad para reconstruir y firmando con su nombre” (Morán, 2014: 49). Su monografía se plantea como la descripción “del encuentro juanramoniano con la poesía argentina y uruguaya en el año 48, sus lecturas públicas y sus proyectos de publicación, jamás realizado”, acompañando dicho estudio de todos los epitextos y paratextos vinculados a ese proyecto; útiles, sin lugar a dudas, para la contextualización e identificación de los escritores incluidos en el mencionado florilegio.

El recelo de convertirse en *seudoautores* de la obra que se edita resulta una actitud adoptada por otros críticos, como Silvera Guillén, quien, con gran acierto, advierte de los riesgos de editar unos materiales rechazados u olvidados por su propio autor, del que, en algunos casos, se podría llegar incluso a suplantarse su personalidad (2014: 261).

En efecto, esta misma postura es compartida por Javier Blasco Pascual, para quien los borradores nunca publicados de un escritor no deberían ser editados con el término de “obra inédita” o “libro nuevo”; en primer lugar, porque esos documentos no representan *stricto sensu* ninguna obra, pues su autor nunca los llegó a considerar como tales y, por lo tanto, no los dotó de forma definitiva ni estimó oportuno (por las razones que fuera) darlos al público.

A la luz de las numerosas ediciones de inéditos juanramonianos, Blasco Pascual se cuestiona la dudosa autoridad con la que ciertos editores modernos se han arrogado la potestad de publicar como obra proyectos que nunca lo llegaron a ser (2011: 32). De esta forma, se han dado a conocer bajo la etiqueta de “libros inéditos” lo que tan solo son “proyectos de libros” que el muguereño dejó inacabados en el fondo de su archivo, como es el caso de *La frente pensativa*, *Libros de amor*, *Apartamiento*, *Arte menor* o *Ellos*, del que tan solo se podrían considerar como “desconocidos” siete poemas frente a los ochenta y seis que se incluyen en la colección (2014). El hispanista insiste en la necesidad de discernir la particular naturaleza de los borradores de los siglos XIX, XX y XXI. Estos manuscritos modernos destacarían por su carácter inacabado, fragmentario y provisional (2014), por lo que no sería lícito editarlos siguiendo las mismas pautas que la crítica textual emplea para los manuscritos antiguos:

Con estos materiales [borradores literarios no publicados] el editor ha de adoptar medidas nuevas, distintas a las que demandan los materiales de archivo de una obra ya editada y diferentes también de las derivadas de un conjunto de borradores cuya justificación editorial es exclusivamente la documental. Las realidades con las que se encuentra quien pretenda dar cuenta de los *ante-textos* de un archivo de autor vienen dadas por la variada naturaleza de los borradores, por la movilidad de los proyectos con los que dichos borradores se relacionan, y, en suma, por la inestabilidad de los mismos (Blasco Pascual, 2011: 201-202).

Asimismo, siguiendo la línea marcada por las ediciones precedentes de tipo crítico-genético, de Rupérez y García de la Concha, y facsimilar de García Jambolina, Blasco aboga por la combinación de sendas metodologías en una edición que recoja tanto la transcripción diplomática acompañada del manuscrito, como un aparato crítico que reúna las notas históricas y genéticas necesarias para la correcta interpretación de los documentos.

Afortunadamente, desde principios del siglo XXI, diversos estudiosos vienen poniendo el énfasis en la importancia del estudio de los manuscritos literarios desde lo que se ha considerado como “crítica filológica” o “nueva filología”, y que englobaría todas aquellas “disciplinas que se enfrentan al estudio del texto desde el punto de vista de los efectos que el tiempo causa o ha causado sobre él —sobre su transmisión, el de su génesis y el de su evolución—” (Veny-Mesquida

2023). De esta forma, ya sea desde las premisas de la *filologia d'autore* italiana, o bien desde algunos presupuestos metodológicos de la *critique génétique* francesa, se han desarrollado diversos trabajos, especialmente importantes en lo que concierne al análisis de los materiales nunca publicados por sus autores, tales como la edición crítica llevada a cabo por Bénédicte Vauthier (2005) sobre *Cómo se hace una novela*, completada con la publicación de diversos documentos, hasta aquel momento inéditos, y que facilitan la contextualización de la obra impresa. Dependiendo de la naturaleza del documento a editar, la hispanista se decanta por una metodología u otra, optando por la edición crítica para *Cómo se hace una novela* —obra que experimentó diversas ediciones bajo la supervisión de su autor—, mientras que para la presentación del desconocido *Manual de quijotismo* ofrece su transcripción paleográfica, precedida de un riguroso análisis del dossier genético.

Al mismo rigor a la hora de tratar y editar los materiales inéditos se atienen Rivero Gómez con los *Cuadernos de juventud* unamunianos (2016); Pedro Póllux Hernández, quien bajo el título de *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza* (2017), da a conocer un diario compuesto por don Miguel a la edad de veinticuatro años durante un viaje que realizó por diferentes puntos de la geografía europea; o Giulia Giorgi con el estudio y edición del proyecto inacabado de *A la juventud hispana* (2017), por poner tan solo unos ejemplos.

A pesar de la diferente oposición terminológica de algunos conceptos clave, como son los referidos al “texto” y “antetexto” (Mazzocchi 2016), se podrían establecer, *grosso modo*, dos tipos de ediciones para tratar los materiales inéditos: la propiamente llamada *edición genética* o *edición genética exhaustiva*, frente a la *edición crítica* o *crítico-genética*. Este tipo de edición resulta ser el modelo editorial escogido por la colección Archivos, donde se pretende compaginar los dos métodos (el genético y el filológico). Los partidarios de esta clase de edición parten de una concepción lingüística del texto, que les lleva a considerar su estudio únicamente en su fase escrita. Por lo tanto, entienden que un borrador puede ser estudiado como texto al poseer una coherencia y sistema propios.

Pero lo que resulta incuestionable es la importancia de describir y detallar el corpus o dossier genético con el que vamos a trabajar y de representar el proceso dinámico de la escritura a partir del estudio de las variantes de autor, reflejado, en el caso de la edición crítico-genética, en el correspondiente aparato crítico, o bien del análisis de las reescrituras en su correspondiente estudio introductorio, en el caso de la crítica genética.

Asimismo, para el caso concreto de los proyectos literarios inéditos, donde no existe un texto definitivo de referencia, a partir del cual ordenar los manuscritos de trabajo con una finalidad teleológica, habría que establecer los diversos tipos de ediciones genéticas partiendo del diferente grado de redacción de los

borradores. De esta forma, tendremos un primer tipo de manuscritos predefinitivos que quedaron sin publicar por la muerte repentina del autor; en segundo lugar, los borradores en un estado avanzado de redacción que, a pesar de no constituir un grupo homogéneo ni acabado, formen un grupo lo suficientemente significativo, hasta el punto de que el autor los llegara a reunir bajo un mismo proyecto, y esto permita al crítico reconstruir el proceso de escritura y, en algunos casos, llegar al texto *seudodefinitivo*. Y, en último lugar, tendremos aquellos borradores pertenecientes a diferentes fases redaccionales, no terminados y dejados por completo en fase de construcción. Si para los dos primeros casos, Biasi propone una edición horizontal (2003: 71), que tenga por objetivo la publicación del conjunto de documentos concernientes a una fase de redacción determinada, para el tercero se decanta por un tipo mixto de edición horizontal y vertical (2003: 76), donde se reconstruya el proceso diacrónico de escritura, o bien de una parte de los borradores, o bien de la totalidad del corpus genético.