



FILOLOGÍA

AÑO XXVII, 1-2

1994

CRÍTICA GENÉTICA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de Redacción:

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Padova), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Darmouth College), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXVII, 1-2

1994

CRÍTICA GENÉTICA

Volumen a cargo de Élide Lois



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Dr. LUIS A. YANES

Vicedecano

Prof. JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Secretario Académico

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. FÉLIX SCHUSTER

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Prof. GLADYS PALAU

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. ANTONIO MARCELO SCODELLARO

INTRODUCCIÓN

El Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” tiene una tradición ligada a los estudios de genética textual. Varios de sus miembros han ofrecido en su momento trabajos pioneros que marcan algunos hitos. Amado Alonso dedicó al *Fausto* de Estanislao del Campo un análisis de variantes: “El manuscrito del *Fausto*. En la colección Martiniano Leguizamón”. Prólogo. Buenos Aires, Peuser, 1943. Raimundo Lida escribió “Camino del poema: *Confianza* de Pedro Salinas”. *Filología*, V, 1-2 (enero-agosto 1979), 95-118. Emma Speratti Piñero inauguró en el ámbito hispánico el estudio de variantes en la obra de Valle Inclán.

El regalo personal de Julio Cortázar, al ofrecerme su *Cuaderno de Bitácora de “Rayuela”*, me impulsó a estudiar las posibilidades de su análisis genético en profundidad y a publicarlo en 1983 con mi “Estudio preliminar” en Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 7-138.

La intervención de miembros de nuestro instituto en la Colección Archivos ha servido también para afianzar los trabajos personales de los investigadores en este sentido y constituir un equipo dedicado a genética textual. La profesora Élide Lois, que tuvo a su cargo la edición con todas sus variantes del *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1988, Archivos, 2), está realizando actualmente la del *Martín Fierro* de José Hernández. La profesora Ana M. Camblong, también conectada con nuestro equipo aunque residente en Posadas, ha tenido la responsabilidad de la edición de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (1993, Archivos, 25).

Agradecemos al grupo de especialistas del ITEM, CNRS (Institut de Textes et Manuscrits Modernes, Centre National de la Recherche Scientifique), uno de los más destacados representantes de la nueva crítica genética francesa, el generoso apoyo que brinda a este volumen con la reproducción de artículos de tres de sus miembros y una bibliografía actualizada.

Louis Hay en “La escritura viva” ofrece una historia de la disciplina y un marco teórico para su comprensión.

Almuth Grésillon en “Qué es la crítica genética” caracteriza su objeto, su metodología y sus aportes al conocimiento del proceso creativo.

Jean-Louis Lebrave en “La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un

avatar moderno de la filología?” muestra el “estudio del manuscrito de autor” en su proceso histórico cultural.

Los colaboradores argentinos completan posibles enfoques que se encuadran en este marco teórico.

Ana María Barrenechea en “La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon” da un ejemplo de cómo el trabajo con la documentación marginal aclara procesos de génesis, y concluye con generalizaciones metodológicas.

Jorge Panesi y Salvio Martín Menéndez en “El manuscrito de *El Aleph*” tratan dos aspectos: por una parte enfocan la configuración y el funcionamiento de la institución literaria, y por otra descubren una poética de la escritura que incluye los mecanismos de la sátira, a través del análisis de las enumeraciones caóticas.

Ana M. Camblong en “¿Cómo se construyó el Museo de Macedonio?” se concentra en el extenso proceso de *Museo de la novela de la Eterna* para mostrar el armado de un texto en su pura virtualidad.

Élida Lois en “El proceso textual de *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes” explora las posibilidades de hallar un dispositivo socio-semiótico que permita interpretar las distintas variantes de un texto.

María Inés Palleiro en “El relato folklórico: una aproximación genética” ofrece la novedad de la trasposición del modelo de la crítica genética a los análisis de versiones orales tradicionales en el eje diacrónico y en el sincrónico.

Ana Porrúa en “La variación de la poética de Leónidas Lamborghini” analiza los mecanismos de su poética de la escritura, que están sustentados en las transformaciones de conocidos modelos procedentes de diferentes niveles de prestigio, mediante algunos postulados y métodos de la crítica genética.

Julio Schwartzman en “Una poética de la autogénesis: Darío Cantón y el poema del cuento del poema” descifra la infraestructura logística de una poética de la autogénesis sobre materiales heterogéneos de Darío Cantón.

Marcela Croce en “Cesar Vallejo. Las repercusiones del cambio” aprovecha las variantes registradas en la edición de Archivos sobre *Los heraldos negros* y *Trilce*, y las somete a una nueva interrogación geneticista que muestra la riqueza de dichos materiales, aún no agotados.

Bárbara Crespo en “*Operación Masacre*: el relato que sigue” vuelve a interrogar las sucesivas publicaciones de la obra y a través de ese recorrido diacrónico la juzga dentro de un proceso literario sin fin, que forma parte del contexto histórico con el que interactúa.

Una parte de la sección de Reseñas está dedicada a comentar algunas ediciones con registro de variantes, pertenecientes a la Colección Archivos.

ANA MARÍA BARRENECHEA

LA ESCRITURA VIVA*

En este fin del siglo XX, el término *manuscrit d'écrivain* habla directamente a la imaginación: hace revivir la emoción de las grandes exposiciones —“Soleils d'encre” de Hugo, playas azules bosquejadas por Flaubert, poemas iluminados de Char—, la eclosión de vientos célebres en los cuales los papeles de Kafka o de Zola rivalizan en precio con los tejados de Gauguin o de Paul Klee, el retumbar de los medios sobre los descubrimientos que sacan a la luz los escritos de Heine o los carnets de Proust. Y, sin embargo, nada es más simple que ese término. Hasta Gutenberg, todo escrito es un *liber manu scriptum* y, luego de la invención de la imprenta, harán falta todavía dos siglos más para que la lengua incorpore en su seno la oposición escrito/impreso. Es recién en el período clásico cuando *manuscrit* hace su entrada en los diccionarios franceses. Furetière registra su sentido moderno en 1690; cuando todavía compite con el sustantivo *autographe*, un neologismo de entonces que reemplazaba en ese momento a *chirographe* en la acepción primera de ese término. Si el derivado latino destaca el modo de inscripción del texto, el griego designa la persona del autor, y el léxico reúne de este modo la visión dividida que los hombres siempre tuvieron del objeto manuscrito: testimonio del texto, para los filólogos; reliquia del artista, para los coleccionistas. Esta doble realidad del manuscrito, *documento* y *monumento*, marca toda la historia cultural de su transmisión. Hará falta sin embargo esperar hasta el fin del siglo XIX para que los dos puntos de vista se encuentren reflejados en un sintagma común, el *manuscrit autographe*, que reúne texto y autor, en una concepción más moderna de lo escrito. A partir de ahí, se desarrolla una evolución que comienza a desplazar la atención desde los testimonios del texto hacia los de su génesis. A pesar de las fluctuaciones de un vocabulario que evoca confusamente la historia de su conservación —*manuscrits modernes*—, la finalidad de los documentos —*manuscrits de travail*—, su aspecto gráfico —*brouillons*— los “papeles” de un autor son, a partir de ese momento, considerados como una clase específica de objetos. Su coherencia

* “L'écriture vive” en *Les manuscrits des écrivains*. Sous la direction de Louis Hay, Paris, CNRS Éditions-Hachette, 1993, pp. 10-32. Traducción de María Inés Palleiro.

procede de una función común y única: la elaboración escrita de las producciones del espíritu. Esta concepción supone un contraste, en la medida en que opone el manuscrito, soporte de un trabajo, al libro, soporte de una comunicación. Constituye al mismo tiempo un sistema, ya que incluye en un mismo objeto intelectual documentos que difieren en sus características materiales y en sus modos de escritura, manuscrita, mecánica o electrónica. Nuestra visión del manuscrito llega aún más lejos: *documento*, *monumento*, pero también *evento* que hace surgir el movimiento de un pensamiento de un trazo de la mano. De ahí surge una curiosidad nueva y esencialmente contemporánea por estos escritos completamente diferentes de todos los otros. Su fascinación se encuentra a la altura de los problemas que suscitan, que encierran todavía una gran parte de misterio, ya se trate de descubrir su historia o de descifrar sus significaciones.

*

Una historia de la creación literaria e intelectual que tome como punto de partida los manuscritos está aún por escribirse. Hasta ahora, no tenemos ni un conocimiento acabado del patrimonio de manuscritos que ha llegado hasta nosotros, ni una explicación siempre precisa de su existencia. Para las bibliotecas públicas, la clave del tesoro presenta un defecto: la noción de manuscrito de autor es demasiado reciente como para ser usada para la confección de catálogos o de bibliografías. En 1988, fue realizado en Gran Bretaña un primer inventario nacional impreso de manuscritos literarios. Este se limita hasta el momento sólo al siglo XX y no siempre diferencia las copias de los manuscritos de trabajo. Para las colecciones privadas, la parte desconocida es más grande aún. Su importancia sigue siendo aún considerable, al punto que, en el curso del último cuarto de nuestro siglo, los límites del dominio de los escritos —y de hecho todo nuestro conocimiento de la producción literaria— fueron ampliados por el redescubrimiento de los grandes fondos patrimoniales, como el de la colección Varnhagen von Ense, desaparecida después de la guerra y hallada recientemente en Polonia, o la colección Schocken, sustraída a las autoridades nazis y transportada a Israel, a los Estados Unidos de Norteamérica y a Suiza. Tales límites fueron ensanchados también por célebres subastas como la de los papeles Sickles o Guérin en París, así como también por legados suntuosos, como el de la colección Bodmer en Ginebra, y también por grandes donaciones, como la de los manuscritos de Aragon al C.N.R.S. El mapa del reino de los manuscritos no solo está todavía inconcluso, sino que describe además un territorio que se enriquece de un decenio al otro y del cual la exploración es la condición previa para toda investigación. Bibliotecarios, coleccionistas y archivistas son los pioneros de esta aventura de descubrimiento y cartografía que recién ha comenzado.

Al mismo tiempo, necesitamos una historia de las colecciones y de su transmisión para comprender todo lo que un documento nos enseña sobre una

civilización y sobre un escritor. El destino de un fondo patrimonial depende de condiciones y causas muy diversas. Unas responden a la época de la cual provienen y tienen que ver entonces con modos de escritura, de reproducción y de conservación y con la organización de bibliotecas y archivos. Otras están ligadas al *status* social y a los hábitos personales de un escritor. Esta trama histórica está desgarrada además por accidentes catastróficos tales como las destrucciones, voluntarias o involuntarias, de origen natural o histórico. Es necesario desenmarañar esta madeja de causas y efectos para pasar de una arqueología de los documentos a una historia de las prácticas de escritura, y acceder así a una visión de conjunto de las condiciones de la producción literaria. Esta nueva ambición se enfrenta de golpe con el problema de la fragilidad de sus objetos, expuestos a la destrucción por los efectos del paso del tiempo. Es conveniente entonces tratar de remontar dicha ambición lo más lejos posible: una perspectiva demasiado estrecha deforma el sentido de la historia y compromete la intelección de los hechos.

Es verdad que, para las épocas más antiguas, los testimonios materiales resultan a menudo demasiado escasos. Hizo falta un cataclismo natural como la erupción del Vesubio, ocurrida en el año 79, para que, en una villa de Herculano, una biblioteca de los tiempos de Augusto se conservara a lo largo de dos milenios en un sarcófago de cenizas. Entre los papiros que allí fueron encontrados figuran muchos rollos del filósofo griego Filemón de Gadara que datan del primer siglo anterior a nuestra era y que proporcionan sin duda al Occidente el primer ejemplo conocido de manuscritos de trabajo (en particular, su proyecto del *Index Academicorum*, PHerc. 1021). Su supervivencia constituye a la vez un hecho excepcional por las circunstancias que lo rodearon y un hecho simbólico por la época a la que se refiere, caracterizada por una expansión particular de la producción literaria. A falta de documentos materiales, disponemos por el contrario de testimonios directos acerca de problemas relacionados con el trabajo del escritor en los primeros siglos del Imperio. Entre tales testimonios directos, se cuentan los de Plinio el Joven, quien evoca en una carta sus trabajos de redacción:

Pour moi, ce n'est pas quand je débite mon texte que je souhaite recevoir des louanges, mais quand le lecteur l' a sous les yeux. C'est pourquoi je ne néglige aucune façon de le corriger: en premier lieu, je relis moi-même soigneusement ce que j'ai écrit[...]. Pour finir, je relis le tout à un certain nombre de personnes et, crois-moi, c'est à ce moment que je fais les corrections les plus approfondies[...].¹

Este comentario resulta sumamente interesante, ya que muestra en vivo de qué manera, ya en la época clásica, la escritura gana terreno por sobre la oralidad:

¹ PLINIO, epist. VII, 17, 6-8.

por su función instrumental de elemento preparatorio (para la elaboración escrita de un discurso), pero también por una inversión de prioridades (“cuando el lector lo tiene frente a sus ojos”). El testimonio contemporáneo de Suetonio sobre los manuscritos de Nerón es indirecto, pero también muy preciso:

J' ai eu en mains de petites tablettes et des notes où se lisaient des vers très célèbres de lui, tracés de sa propre main et non point copiés ou écrits sous la dictée: c'était là évidemment l'oeuvre d'un auteur qui réfléchit et compose, tant on y voyait de grattages, d'additions et de surcharges.²

Sobre la base de los soportes técnicos e instrumentales de la escritura, las colecciones, el comercio de manuscritos —que Cicerón menciona ya en tiempos de la República—, los textos y la correspondencia de autores latinos proporcionan también indicaciones variadas y sumamente detalladas que nos permiten imaginar los procedimientos de lo escrito, en una civilización tan apartada de la nuestra en el tiempo, pero sorprendentemente próxima al mundo moderno por su producción literaria. Reconocemos de tal modo así, en el uso de tablillas de cera para escribir y para borrar, en el empleo de correcciones y reescrituras sobre papiro, el principio de trabajo del *manuscrito de escritor*: la facultad de volver sobre lo ya escrito, de poner a prueba las formas provisorias; en síntesis, de utilizar las propiedades de la palabra no para una transmisión, sino para una invención del texto. Los descubrimientos más recientes de la filología clásica contribuyen a esclarecer así, de manera imprevista, la reflexión acerca de la producción literaria. Nos recuerdan entonces que las formas de la creación están ligadas al destino de una civilización de lo escrito, antes que a un tiempo o a un lugar determinados. Luego de la decadencia de Roma, es la civilización bizantina la que nos permite conocer sus manuscritos de trabajo (cuyos autores no siempre son identificables). Ella constituye el eje de nuestra búsqueda hasta la época de Justiniano. Del siglo VI data la célebre biblioteca de Dioscuro de Afrodito en Egipto, en donde se ha llegado a encontrar un asombroso conjunto autógrafo de composiciones poéticas. Estas versiones corregidas aparecen inscriptas con frecuencia en el reverso de los documentos oficiales que han pasado por las manos del autor. Es esta una manera de economizar los costosos rollos de papiro (P. Cairo Masp. I 67097 y I 67120, sobre todo).

De manera inversa, luego de la desaparición del mundo clásico, el retroceso secular de lo escrito en Occidente pone de manifiesto, por contraste, los factores que provocan el borrado de la producción literaria: el predominio de la oralidad en los dos extremos de la cadena —lectura y dictado en alta voz—, el manejo de la pluma reservado solamente al círculo de la Iglesia y, al menos en

² SUETONIO, “Nero”, LII.

Francia y hasta mediados del s. XII, el peso en el espíritu de la noción de modelo canónico. No se puede afirmar sin embargo como conclusión que en esos *siglos oscuros* los clérigos de la Edad Media hicieran caso omiso de toda preocupación por la forma. Ya a comienzos del s. XII, puede leerse así de la pluma de Guibert de Nogent:

Lorsque j'écrivais de ma propre main, révisant fréquemment mes expressions du regard tout en écrivant, rien ne m'était plus facile que de reprendre ce que j'avais pu omettre; je n'avais pas alors à redouter la répugnance de mon secrétaire pour le moindre retard et pouvais veiller scrupuleusement à l'élégance du vocabulaire n'ayant affaire qu'à moi.³

Dejemos volar un instante la imaginación hacia la persona de este benedictino que no es un escritor en el sentido actual del término, y que sin embargo sueña ya con escribir “n'ayant affaire qu'à moi”. Pero en última instancia, este personaje del secretario nos recuerda que en aquel tiempo la ejecución fraccionaria de una escritura realizada con una preocupación formal resulta una tarea lenta y fatigosa. De manera similar, los trabajos dedicados en nuestros días a los manuscritos autógrafos y a los modos de escribir de la Edad Media destacan ante todo, en materia de manuscritos de trabajo, su estado de notas cuya ejecución ha sido confiada a un escriba, de anotaciones marginales y enmiendas efectuadas sobre copias, de borradores de sermones. Tales prácticas comienzan a evolucionar en la Edad Media tardía, en el momento en que el desarrollo de las universidades y la aparición de un primer humanismo anuncian una nueva civilización de lo escrito y el nacimiento de una literatura profana, tanto por sus temas como por la lengua. A partir del s. XIV, comienza a extenderse el empleo de la escritura autógrafa que redescubre la eficacia de la cursiva minúscula, de ejecución mucho más rápida y con la disposición de un soporte mucho menos costoso, dado que el papel comienza ya a reemplazar al pergamino, lo cual constituye un aliciente para abaratar su precio.

Este es el contexto, a la vez intelectual y técnico, que intenta introducir modificaciones en los procedimientos del trabajo de composición. El humanismo italiano, que fue su cuna, nos ha legado testimonios por demás elocuentes de esto, entre los que pueden mencionarse, como los más célebres, los manuscritos de Petrarca. Tales manuscritos proporcionan además una clara visión de la confluencia de la Edad Media con el modo de escribir de una nueva época. En efecto, la copia autógrafa corregida de *De gestis Caesaris*, trabajo interrumpido por su muerte, ocurrida en 1374, ilustra la supervivencia de las tradiciones medievales: la forma de la escritura (una semigótica textual), la paginación realzada por una decoración en colores, el texto latino sobre el papel de

³ Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 2502, f° 2.

pergamino, las correcciones dispuestas en forma de anotaciones alrededor del texto. A la inversa, sobre las páginas de los sonetos, se advierten con nitidez las prácticas del borrador: la frecuencia de los borrones —el trazo nítido y seguro de la redacción definitiva—, las enmiendas y tachaduras en el nivel de la estrofa, que llegan frecuentemente hasta la mitad de la página, las redacciones interlineales, la copresencia de procedimientos textuales diferentes (en uno de los manuscritos, por ejemplo, podemos encontrar cinco sonetos en vías de elaboración sobre la misma página), el texto en lengua profana con anotaciones en latín que orientan el trabajo y que corresponden a lo que hoy llamamos “notes de régie” y, por último, el empleo de un papel cuyo uso recién comienza a expandirse en Italia. En la misma época, los *Zibaldoni* de Boccaccio testimonian ya el uso del cuaderno de notas como un reservorio de ideas y de formas para una obra latente. Los rasgos constitutivos del “*manuscrito de escritor*” moderno aparecen así ya a fines del s. XIV, mucho antes de la invención de la imprenta.

Esta ejercerá sin embargo una serie de efectos a largo plazo sobre el destino de los manuscritos. Así, el encuentro entre el manuscrito medieval y el manuscrito moderno de los tiempos de Petrarca se transforma en divorcio en Gutenberg. Para resumir este proceso mediante un retruécano, puede decirse que el *libro* de la Edad Media conserva su función, pero cambia de técnica, mientras que el *manuscrito* conserva su técnica, pero cambia de función. Comienza a trazarse de este modo una línea de demarcación entre dos vertientes de la comunicación escrita y dos clases de objetos. El libro impreso es el producto de una fabricación mecánica que multiplica un texto con miras a su difusión. Se trata entonces de una empresa colectiva que evoluciona de acuerdo con el ritmo de las transformaciones sociales: en sus técnicas —del pequeño artesanado a la gran industria—; en sus objetos, que adquieren progresivamente una grafía propia (la románica comienza a imponerse ya a partir del s. XVI y hace más visible así el corte con respecto al manuscrito), en su paginación y en sus reglas, que se irán unificando poco a poco con el correr del tiempo. Lo mismo ocurre con el sistema de difusión en el que el librero en principio y luego el editor comienzan a relevar al impresor. El manuscrito literario, por el contrario, perpetúa un acto individual y corporal de escritura que a partir de ese momento comienza a especializarse en una actividad productiva que se remonta más allá del texto público. La *pagina* medieval deja de ser así la unidad textual para convertirse en la *página en blanco* con la que el escritor se enfrenta en soledad y en donde la pluma se libera de las reglas de la caligrafía. A lo largo de cinco siglos, toda la producción literaria de Occidente no conocerá otros instrumentos más que la hoja de papel, el lápiz o la pluma. Recién a fines del s. XIX la máquina de escribir con su sistema de teclas comenzará a ocupar un lugar en la mesa de trabajo del escritor. Hará falta todavía un siglo más para la aparición de la computadora, cuyas consecuencias serán sin duda muy importantes, pero cuya consideración nos obliga a trasladarnos ya a la Historia del Futuro.

En el retorno de un curso que atraviesa más de dos milenios, el manuscrito de escritor aparece como un objeto de cultura singular. No es el resultado de una maduración histórica —hemos visto así, en efecto, que esa práctica era más frecuente en tiempos del Imperio Romano que en los siglos siguientes— y tampoco depende a la vez de ninguna transformación moderna, dado que la totalidad de sus materiales y procedimientos eran ya conocidos en la Edad Media tardía. A la simplicidad perenne de los instrumentos corresponde además una continuidad en las maneras de escribir: un borrador de Petrarca, una página de Tasso, un manuscrito de Eichendorff se distinguen más por las particularidades gráficas del alfabeto que por diferencias fundamentales en el trabajo del escritor. Y, sin embargo, todo los separa: la revolución de Gutenberg, el contraste de los géneros, la distancia de los siglos, la diferencia de las civilizaciones. Tal especificidad de la historia de los manuscritos es un desafío a la historia literaria o, al menos, a nuestra manera de comprenderla. Esta característica particular orienta así la búsqueda hacia nuevas vías. Los historiadores de la Antigüedad y de la Edad Media se interesan en efecto en la imagen que los propios escritores tenían de su arte en las distintas épocas. Tal interés corresponde a la perspectiva de una historia cultural de las producciones textuales. En la época moderna, la abundancia de manuscritos autógrafos y, más aún, en nuestros tiempos, el diálogo directo con los autores nos permite llevar más allá toda indagación sobre los procesos creativos. Este último constituye el dominio de las investigaciones llamadas “genéticas”, que renuevan hoy la tradición de los estudios sobre los manuscritos de los escritores.

* *

Las primeras colecciones suscitaron ya en su época las primeras curiosidades. De este modo, la biblioteca de Petrarca (en donde se encuentran los borradores del poeta) y después las de Ariosto y Tasso fueron estudiadas entonces por los eruditos de su tiempo. Tal interés comienza a expandirse en Europa a medida en que se extiende también el acceso a los manuscritos, de modo tal que, a partir de mediados del s. XVIII, puede observarse ya la aparición de tres vías sucesivas de aproximación, a veces cruzadas, que van a caracterizar el estudio de los manuscritos hasta el primer tercio de nuestro siglo. En los orígenes de dichos estudios, se trata de encontrar modelos: estamos aún en los tiempos de los códigos reconocidos. Los primeros en realizar este reconocimiento son, por otra parte, los escritores que recurren a un maestro de la generación precedente para encontrar en él las reglas del buen escribir: es Lessing quien compara las versiones sucesivas del *Mesías* de Klopstock, es Foscolo quien consulta los manuscritos de Alfieri, es Mörke quien recopia los borradores de Hölderlin y Carducci quien estudia el trabajo de Manzoni en los manuscritos de *Los novios*. Todos estos ejemplos, y también muchos otros, responden al espíritu de una poética que Lessing definió ya en 1759:

Les changements et corrections qu'un poète comme Klopstock apporte à son oeuvre méritent non seulement d'être révélés, mais d'être étudiés avec le plus grand soin. Il faut y apprendre les règles les plus subtiles de l'art, car ce que les maîtres de l'art jugent bon d'observer doit valoir comme règle.⁴

Este principio pedagógico pasará luego de los escritores a las escuelas, hasta que un siglo más tarde las literaturas nacionales llegarán a convertirse en materia de enseñanza. Aún a principios de nuestro siglo, los estudios de Gustave Lanson o el manual popular de Antoine Albalat, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), juzgan todavía la calidad de un autor por la calidad de las correcciones de las que dan testimonio sus manuscritos.

Así como en la enseñanza, los autores modernos ocupan su lugar al lado de los clásicos también en los dominios de la edición, en la medida en que sus *Obras completas* acceden desde ese momento a los honores de una edición crítica. Al punto de vista *pedagógico* se agrega de tal modo, entonces, una aproximación *filológica*. En virtud de una coincidencia que llega a adquirir el valor de un símbolo, corresponde a Karl Lachmann, fundador de la filología editorial basada en el estudio de los manuscritos medievales, emprender también él la primera edición erudita de un autor moderno: se trata de las *Obras completas* de Lessing (13 volúmenes, 1838-1840). Los manuscritos del escritor son utilizados entonces a la manera de los manuscritos medievales: como testimonios que permiten verificar la exactitud de un texto y completarlo a veces por añadidura con elementos inéditos. A lo largo de todo un siglo, este principio va a dominar la filología editorial, que se afianza por sus grandes realizaciones, cuyo punto de partida en Alemania está constituido por la *Sophien-Ausgabe* de Goethe (143 volúmenes, 1887-1919), y por su nuevo *status* de "ciencia auxiliar", cuya denominación y fundamentos teóricos son proporcionados en Rusia por Boris Tomachevsky, quien la llama "textología".

Existe finalmente un tercer punto de vista sobre los manuscritos, que tiene por otra parte un origen más antiguo. Es el que corresponde a una aproximación *psicológica*, que ve en la escritura la manifestación de una personalidad o espíritu. En Alemania, esta concepción afirma su continuidad de Goethe a Dilthey, cuyo célebre manifiesto se refiere al "testimonio directo" de los manuscritos que nos permiten "leer en el interior de las almas", e invoca "el aliento del espíritu" que emana "de los borradores, correspondencias y notas" (*Pour les Archives littéraires*, 1889). En Francia, bajo la influencia de la psicología experimental, esta tradición adquiere matices más objetivos en el

⁴ G. E. LESSING, XIX, "Literaturbrief", *Briefe, die neuste Literatur betreffend*, 2-2-1759, Berlin.

siglo siguiente. Podemos en efecto seguir su rastro en Gustave Rudler —“la critique de genèse se propose de mettre à nu le travail mental d’où sort l’oeuvre et d’en trouver les lois” (*Les techniques de l’histoire littéraire*, 1924)—, en el estudio de Pierre Audiard sobre “la idea generadora” del texto (*La Biographie de l’oeuvre littéraire*, 1924) y, en los años de posguerra, en Jean Pommier, quien se interesa en la psicología de la creación en sus cursos sobre *L’Histoire des créations littéraires en France*.

Encontramos en nuestro recorrido, ya en el s. XX, el surgimiento de dos nuevos términos —*creación y génesis*— que constituyen señales reveladoras de un cambio en la atmósfera intelectual. En el seno de esta triple tradición pedagógica, filológica y psicológica, se produce en los años 1930-1960 una nueva distribución de cartas, como consecuencia de nuevos descubrimientos e ideas. A partir de la enseñanza y de la edición, las colecciones públicas se abren a los escritores de una manera más amplia. En la Europa del Este, son en primer lugar las bibliotecas nacionales las que comienzan a reunir los manuscritos literarios de los libros de la Edad Media; la Europa del Centro y la del Este empiezan luego a multiplicar los archivos literarios modernos, de acuerdo con el ejemplo del modelo alemán. Tal aumento considerable de capital se corresponde con un cambio de inquietudes intelectuales: el interés se desplaza de la constitución del texto hacia la producción de las obras. En Alemania, Friedrich Beißner provoca una revolución copernicana en los dominios de la edición: desde ese momento, la publicación de los manuscritos tiende a restituir la historia de una génesis y no a garantizar la literalidad de un texto (Hölderlin, *Obras completas*, 1943-1977). En Rusia, se desarrolla también una corriente de investigaciones dedicadas a la creación estética (Boris Meilakh, *La pensée littéraire de Pouchkine, processus de création*, 1962). En Italia, Gianfranco Contini, con sus estudios sobre los manuscritos de Petrarca y Giuseppe De Robertis, sobre todo con sus trabajos sobre la poesía del s. XIX, dan a la crítica de manuscritos el *status* de un verdadero método, el de la *variantistica*. Esta vía de reflexión es combatida vivamente, sin embargo, por Benedetto Croce, que resume su posición en este debate en el título de su célebre panfleto, “La ilusión de poder establecer la génesis de las obras de arte por medio de los borradores de los escritores” (1947). Un cuarto de siglo más tarde, las dos posiciones enfrentadas se van a aliar en un punto de encuentro, en un lugar de conciliación, en la perspectiva francesa de una *crítica genética*.

La constitución de los estudios de génesis como campo de investigación supone una distinción entre la experiencia de la creación tal como ésta es vivida por el escritor, y las huellas de dicha actividad tales como pueden ser observadas en los manuscritos. En este sentido, parecen confirmarse las objeciones de Croce y desmentirse las ilusiones del s. XIX. La visión de un trazo escrito, en efecto, no nos pone directamente frente a un espíritu en pleno proceso de pensamiento creativo. Pero esta diferencia no invalida en absoluto los trabajos de Contini y

De Robertis. El análisis del manuscrito abre, por el contrario, la única vía de acceso a una etapa específica y quizás decisiva de la génesis: aquella “où écrire devient possible”, según las palabras de Maurice Blanchot. Es, como lo explica con notable precisión Paul Valéry, la etapa de “une échappée miraculeuse hors du monde fermé”, de una huida hacia el mundo de las representaciones mentales y “d’une introduction dans l’univers des faits” (*Première Leçon du cours de poésie*, 1937).

Por universo de *hechos de escritura* entendemos el conjunto de actos de expresión que ponen en marcha los poderes característicos de lo escrito. Poder sobre el tiempo: una memoria a la vez estable y plástica, que puede fijar o modificar la palabra, que puede desenrollar o rebobinar el hilo para anular, modificar o desplazar; y los cambios y agregados pueden estar separados en la hoja por más de un cuarto de siglo, tal como lo muestran los manuscritos de Brentano o de Paul Valéry. Poder sobre el espacio, que permite disponer simultáneamente de una pluralidad de lugares para una pluralidad de registros. Encontramos así en la hoja escrita elementos textuales aislados, acumulados o yuxtapuestos, comentarios o anotaciones para retener en la memoria, citas o aun instrucciones del autor para sí mismo. Poco importa que la técnica sea todavía la de la anotación marginal, característica del Medioevo o que haya llegado ya a los avances del hipertexto electrónico. En todos los casos comprendidos entre estos dos extremos, el espacio de la página permanece siempre abierto a la diversidad de recorridos de un texto en estado virtual. Poder, por último, sobre los signos —la mano que diseña los trazos de las palabras puede acompañarlas también con diversos grafemas que están más allá o más acá del lenguaje, pero que participan de todos modos de la emergencia de un texto—.

De todos estos poderes de lo escrito procede precisamente el poder de la crítica. Se trata, sin embargo, de un poder limitado y frágil, ya que no disponemos de los manuscritos de la misma manera ni con la misma facilidad con la que accedemos a los textos, ni sabemos descifrarlos con la misma claridad. Pero se trata, de todo modos, de un poder real, en la medida en que este se ejerce en el orden de los hechos y a través de la observación de los objetos. Los estudios genéticos se apropian así de otros conocimientos que van más allá del creador en sí mismo: conocimientos externos basados en las manifestaciones objetivas del acto de escribir; conocimientos históricos, pero que superan al mismo tiempo la visión individual. La crítica genética apunta, en suma, hacia el campo de la creación en su conjunto para tratar de comprender sus contrastes y confluencias.

*

Como todo escrito, el manuscrito es a la vez un objeto material y un objeto intelectual, pero estos dos aspectos se cruzan en él de una manera particular. La materialidad del documento nos informa sobre sus orígenes: sobre el empleo de instrumentos diversos, sobre la naturaleza y procedencia de los papeles. Desde

el momento en que una arqueología de los manuscritos logró emprender la tarea de explorar la historia moderna de las producciones de papelería y de instrumentos de escritura, sus indicaciones contribuyeron notablemente a esclarecer el lugar y la fecha de una redacción, la estructura de un archivo, el orden de un texto. La escritura, por el contrario, remite a la persona viva, y los métodos actuales de análisis permiten revelar las características que configuran un *scriptor*, los ritmos que definen un régimen de escritura, las evoluciones que marcan las etapas de una vida. El conjunto de estos indicios conforma un primer esquema de lectura, al que se superpone el de las funciones intelectuales del objeto: “leur matérialité est traversée des usages qui en sont faits”, para decirlo en términos de Jacques Neefs. En esta travesía, se produce una interacción entre prácticas sociales y actividad intelectual, cuyo mecanismo no siempre podemos comprender con claridad. Se sabe así que el uso del borrador se extendió a lo largo de toda Europa, en el *mare magnum* de la producción papelería. Estamos aquí entonces en presencia de la contribución de una innovación técnica a los recursos e instrumentos de la escritura. A la inversa, los escritores se dedicaron ya a sujetar sus obras en fajos mucho antes de que apareciera el cuaderno de escolar: se trata así de una exigencia intelectual, de continuidad o de contigüidad, que produce su propio objeto. Por último, entre el objeto y su uso, se interponen ciertos efectos imprevistos: la *hoja* que sale de la caja del papelería se convierte, para el escritor, en la página que recorta y delimita su trabajo —espacio que puede abarcar la mirada y en donde se organizan los recorridos de la escritura—. Esta combinatoria de cosas y de funciones da por resultado, no *el* manuscrito —¡palabra decididamente tramposa!— sino *los* manuscritos, es decir, una acumulación de objetos que es necesario ubicar en una época e identificar en cuanto a su función antes de aventurarse a su lectura. Coleccionistas e investigadores han intentado en efecto, por separado o en forma conjunta, llevados por la necesidad del archivo o del análisis, establecer una tipología de los documentos en función de las etapas de su génesis. Dentro del gran número de categorías propuestas con asidua frecuencia, figuran los *dossiers* —archivos o legajos, es decir, un conjunto de documentos reunidos por el escritor para su información previa—, los carnets y los cuadernos que reúnen sus primeras anotaciones, los proyectos, planes, listas de personajes y otros documentos que sirven para la programación de su trabajo; luego, los borradores en los cuales elabora su texto y, finalmente, las últimas puestas en limpio. Tales distinciones —y muchas otras— no resultan ociosas, en la medida en que permiten precisar la diferencia funcional entre carnets, cuadernos y hojas sueltas en el proceso de trabajo, así como también poner en evidencia el rol de los legajos o archivos documentales en los novelistas del s. XIX. Ellas contribuyeron en efecto a una mejor comprensión de la naturaleza de los diversos documentos genéticos. Pero son éstas aproximaciones abstractas, que no dan cuenta de la realidad: un plan puede aparecer tanto en el ángulo de una hoja suelta, como sobre un diagrama,

un catálogo de fichas o una litografía. Sobre todo, tales aproximaciones son ciegas a la diversidad de modos de escribir. De un autor a otro, puede hallarse una articulación muy distinta de las etapas genéticas y, en cada etapa, puede encontrarse además una clase diferente de documento. A través de los objetos y de las funciones, se despliega un universo de operaciones de escritura que se debe tratar de explorar para leer los manuscritos, esto es, para darles un sentido.

Se trata de una exploración llena de aventuras. Del otro lado del texto, en el espacio de la creación, se abre un mundo desconocido, gobernado por leyes a menudo paradójales. A la infinita variedad de recorridos posibles se contraponen sin embargo la relativa estabilidad de los procedimientos individuales. En las diversas formas que adquiere, la escritura parece querer agotar toda la gama de operaciones disponibles: desde el agregado que hace volver siempre al comienzo, hasta los papirolas que desbordan del texto de Proust y se superponen a veces unas sobre otras con un espesor diferente, y las obliteraciones que suprimen absolutamente la visión de un trazo que solo el escritor mismo ha podido atisbar (como ocurre con Leiris y Bataille), pasando por todas las etapas intermedias, tal como sucede en Flaubert que desarrolla primero para eliminar después. Esta diversidad de operaciones no obedece en apariencia a lógica alguna de orden funcional ni de orden histórico. Por el contrario, el proceso resulta relativamente estable y no presenta tantas variaciones en el nivel de los procedimientos individuales o, para decirlo con otras palabras, en el nivel de las características específicas de cada escritor. Tal especificidad no es en absoluto el resultado de una elección voluntaria: escribir, para un escritor, es precisamente hacer lo que él hace. Nada lo muestra mejor que la sorpresa de un autor al descubrir que otro actúa de una manera totalmente diferente. Este es un claro ejemplo del abismo que separa la experiencia del escritor de la observación del crítico. Pero si bien es cierto que cada autor tiene su manera de escribir, no existen sin embargo tantos tiempos de escritura como escritores. Esta aparente paradoja tiende a establecer analogías que se manifiestan en autores pertenecientes a épocas y culturas diferentes. Lo que se puede descubrir de hecho con la sola observación es una tipología apropiada a los modelos de producción del texto, distinta de las categorías de la historia literaria.

Para tratar de comprender este fenómeno tan imprevisto y, a decir verdad, tan desconcertante a la vez, se ha intentado poner en evidencia las estructuras que podrían llegar a ordenar el sistema tipológico de las escrituras. Se ha propuesto así clasificarlas con referencia a dos polos opuestos: el de las escrituras programadas, que se caracterizan por la presencia de una planificación de las operaciones genéticas (por el empleo de planes, escenarios y listas de personajes) y el de las escrituras en proceso, que se construyen espontáneamente con el correr de la pluma. Ciertamente, el contraste entre estas dos formas de escritura aparece ya documentado en la Edad Media. Existen además, de hecho, manifestaciones verdaderamente significativas que revelan dichas

características opuestas: por un lado, verdaderos “tableros de comando”, precisos como los planos de un arquitecto (Martin du Gard, Böll); y, por el otro, textos escritos directamente a máquina. Es decir que podemos encontrar, ciertamente, documentos capaces de registrar la tensión entre estos dos polos opuestos. Pero conviene preguntarse además si, más allá de las características individuales, estos contrastes no remiten tal vez asimismo a una realidad constitutiva de toda producción literaria: la de la interferencia de las pulsiones y de las representaciones mentales con la intervención y el control de la conciencia, “duel de l’esprit avec le langage [...] du délire avec la raison” al que se refiere Paul Valéry como una experiencia que el espíritu no puede llegar a observar por sí mismo. Medio siglo más tarde, Martin Walser somete esta afirmación al juicio de la naciente crítica genética:

Si une interprétation scientifique —une analyse éclairante des manuscrits— permettait de montrer comment, dans l’écriture, l’organisation intervient au service de la spontanéité, elle donnerait à voir quelque chose qui échappe à l’écrivain. Les auteurs auraient ainsi contracté à leur tour une dette de reconnaissance à l’égard de cette discipline.⁵

Formulada de esta manera, la pregunta plantea uno de los grandes problemas del saber cognitivo, en la medida en que se interroga acerca de las relaciones entre los diversos niveles de la actividad mental. En el espacio de las operaciones genéticas, esta dirección tiende a seguir los movimientos de la mano a través del conjunto de sus trazos, esforzándose en leerlos como un sismógrafo de los distintos (y a menudo simultáneos) movimientos del espíritu.

La lectura de una génesis se diferencia de la de un texto en dos aspectos decisivos. El primero concierne al tiempo: en el manuscrito, además del tiempo real de la lectura y del tiempo ficcional del texto, el lector se enfrenta ante todo con el tiempo de un proceso que es necesario revivir a partir de sus trazos. El segundo concierne a los signos. El texto no reconoce así otros signos más que las letras del alfabeto, la puntuación y la distribución sobre la página. Todos éstos son elementos de un código que, en nuestras civilizaciones, denota el lenguaje. Se trata de un código colectivo y constante: quien sabe el alfabeto sabe leer. Una cosa muy distinta ocurre con el manuscrito en donde, sobre el curso lineal de las palabras, surge a menudo una floración simultánea de signos. Tal floración atrae al lector y logra a menudo despistarle con sus garabatos y dibujos, con sus juegos de colores, con sus diseños de figuras y hasta con la forma de sus letras. Todo esto es materia propia del escritor, de una significación singular y a veces hasta incomprensible para sí mismo, de una articulación

⁵ MARTIN WALSER, “Écrire”, en *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, 221-223.

incierta con las significaciones de lo verbal. Para la lectura genética, todo esto constituye una causa de dificultades y problemas todavía no resueltos, pero constituye también al mismo tiempo un desafío si se admite que todo lo que se encuentra sobre la página forma parte de su sentido. Ciertamente, relevarlo no resulta imposible, y vimos ya que determinadas indicaciones gráficas revelan en efecto su sentido si se las logra colocar en una serie significativa —ya sea en una serie cronológica, que pone de manifiesto la estabilidad histórica de ciertos procedimientos de redacción, o ya sea en una serie tipológica, que define los rasgos individuales de un proceso—. Es cierto que en algunos casos la grafía de la página aparece presentada de manera global, como la suma de todos sus componentes. Una lectura que apunte a desentrañar las redes de sentido de un manuscrito particular debe, por el contrario, tratar de identificar las diferentes clases de signos para intentar articularlos de una manera específica. Así, por ejemplo, podemos efectuar, sobre una misma página de manuscrito, una división entre las inscripciones codificadas (letras o cifras) y los grafemas individuales. Cada una de estas categorías puede estar representada por numerosos subconjuntos, tales como una pluralidad de alfabetos y de estilos de escritura (que puede estar en correspondencia tal vez con el empleo de una pluralidad de códigos lingüísticos) y tales como la descomposición de una multiplicidad de grafemas en dibujos figurativos, alegóricos, geométricos, en una combinación de lo verbal y lo no verbal lograda mediante un juego de caligramas o de letras ornamentales, según puede observarse, por ejemplo, en una de las páginas halladas entre las carpetas de manuscritos de los poemas de Gottfried Keller (1855). Vemos ciertamente que, en muchas de sus páginas, se entremezclan poemas, notas, citas y dibujos en un juego combinatorio de elementos verbales y no verbales que se asemeja efectivamente a un caligrama. Se trata así de una sorprendente proliferación que despliega de manera a la vez lúdica y obsesiva diversas posibilidades gráficas en el espacio simultáneo de la página. Este no es siempre el caso, y la dimensión semiótica desempeña a menudo un rol destacado en el funcionamiento de una génesis: la de relevo de lo verbal —como ocurre en “L’orologio” de Carlo Levi, donde la génesis transita por una figuración gráfica del “reloj del mundo”—, la de flecha señaladora de un recorrido —como la que hallamos en un manuscrito de Picasso—, la de noticia visual, como ocurre en Hugo o en Stendhal, la de autocomentario, tal como puede observarse en Günter Grass o, con mayor nitidez aún, en el “Orion aveugle” de Claude Simon, donde el dibujo realizado por el mismo autor en la portada de su libro muestra la mano, la página y la mesa de trabajo del escritor, en lo que puede considerarse como el autorretrato de una génesis literaria. Algunas veces, el vínculo con la escritura es tan fuerte que el escritor rechaza el destino habitual del grafema, que es su desaparición en el texto publicado. Es esta, por ejemplo, la reacción de Apollinaire, cuyos caligramas son bien conocidos. Él mismo ha llegado así a colorear la página ya impresa para darla a ver y a leer a la vez.

**

La semiótica del manuscrito retorna así sobre el antiguo problema de la relación entre la mano y la máquina. Este problema, tan viejo como la imprenta, se inscribe dentro del marco de una dualidad de funciones: la del libro al servicio del texto, es decir, de su fijación, por una parte, y la del manuscrito al servicio de la génesis y de la libertad de escribir, por la otra. A pesar de las protestas de los autores contra las restricciones de la imprenta, que se han ido sucediendo unas a otras a lo largo de los siglos, toda oposición ha encontrado hasta el momento, por regla general, una solución en el hecho de que las funciones del libro y del manuscrito han sido siempre complementarias, y han permanecido así hasta ahora. La escritura se ha mantenido siempre dentro de los límites del manuscrito, a partir del cual la máquina confecciona un libro. Pero desde el momento en que la edición crítica se decidió a acometer la empresa de publicar archivos y borradores, de dar a leer la génesis de un texto, comenzó a desencadenarse también un conflicto entre estas dos vertientes de lo escrito. Fue necesario así crear siglas inéditas e inventar al mismo tiempo nuevas significaciones para la distribución de la página, con el fin de poder emplear una tipología a contrapelo de su función primera, es decir, para imprimir las variaciones de un texto en lugar de su forma estable. Estos nuevos sistemas tipográficos se han ido perfeccionando con el correr de los años, pero las diferencias individuales entre escritores (y a veces entre editores) impidieron muchas veces su estandarización y han sido causa de que su lectura no siempre resulte una empresa fácil. Los últimos años fueron también testigos del retorno del facsímil. Así, por ejemplo, entre 1975 y 1991, una edición al cuidado de D. E. Sattler (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, “*Frankfurter Ausgabe*”, 17 vols.) constituyó un aporte sumamente eficaz que permitió asociar la reproducción del manuscrito con la transcripción progresiva de la etapas textuales. Este ejemplo ilustra entonces la evolución que se produjo desde el momento en que, medio siglo atrás, F. Beißner publicó la primera edición genética.

Pero en esa misma época, comenzaba ya a surgir una tecnología absolutamente novedosa, que cambiaba de golpe las condiciones de publicación de los manuscritos. La informática —utilizada en principio solo para la edición de la página realizada a la manera tradicional y para el manejo de las máquinas— comenzó de pronto a enriquecerse con nuevos mecanismos lógicos, con algoritmos y con recursos “hipertextuales”, así llamados en virtud de su capacidad de organizar una pluralidad de textos. Este tipo de programas permite visualizar de lado a lado (o en el anverso y reverso) los diferentes objetos que configuran una génesis —desde el archivo documental hasta la puesta en limpio—. Dichos programas ofrecen la posibilidad, en efecto, de reproducir la imagen del manuscrito acompañada de su transcripción, y hasta de simular de manera dinámica el desarrollo de un trazo de escritura. La edición electrónica entra así en competencia con la edición sobre papel, y tal competencia

deberá enfrentarse además, en los próximos años, con la evolución de las técnicas —reflejadas, por ejemplo, en la calidad y en el costo de las pantallas de lectura y en la facilidad de los sistemas de comando— y con la evolución de las prácticas de lectura —por ejemplo, con la generalización de la lectura sobre la pantalla y, en el dominio específico de los manuscritos, con el interés del público lector por las lecturas de tipo genético—. Tales factores, sin embargo, no entran en juego de manera aislada, sino que forman parte del conjunto de consecuencias de la “revolución informática” que ha invadido la civilización de lo escrito. Esta revolución alcanza al mismo tiempo a todos los aspectos —leer, comunicar, escribir— y atañe de este modo a las modalidades de la producción literaria en su conjunto.

Inventada en principio como máquina *de calcular*, la computadora ha llegado a revelar de manera imprevisible sus condiciones de máquina *de escribir*, en el sentido propio del término. Es capaz en efecto de clasificar las distintas etapas del acto de escritura —programación, ejecución, codificación gráfica— como lo hace, a su manera, un “escribidor” humano. Y, como él, logra también conjugar escritura y lectura: las dos operaciones pueden llegar a desarrollarse así en forma alternada. Los trazos escritos se convierten de este modo en materia revocable, y es sin duda esta facilidad para realizar operaciones de corrección (tales como sustituciones y desplazamientos), lo que ha contribuido de manera más notoria a la difusión del empleo de la computadora para la redacción de textos. Además, al ofrecer la elección de distintos tipos de grafía y de diferentes posibilidades para la distribución de la página, proporciona al escritor un control sobre la forma, que le permitirá hacerse cargo él mismo de la reproducción del texto. Tal control llega a ser completo en el caso de un tiraje sobre la impresora o de una comunicación de pantalla a pantalla; o parcial, en el caso de un libro confeccionado por un editor. ¡Es esta una revancha tardía e imprevista para Galileo, como para Vico y a la vez para todas las demás víctimas de un conflicto con el impresor, y es al mismo tiempo un retorno al poder del autor sobre el libro! Pero algunas otras propiedades de la computadora nos llevan a remontarnos a un pasado todavía más lejano: tras la ventana de la pantalla, el texto se desarrolla y desenrolla a la manera del antiguo volumen (y no se hojea) y, también como en otros tiempos, el lector no llega a tener ante sus ojos más que un breve fragmento de lo escrito. En síntesis, la combinación asociativa de prácticas antiguas con máquinas modernas llega a configurar en nuestro días un cuadro dinámico, conformado de manera diversa de acuerdo con las diferencias regionales y generacionales. El uso del manuscrito aún subsiste —en competencia o en forma complementaria con el empleo de la computadora— en virtud de la perfecta (y milenaria) adaptación del gesto de la escritura al cuerpo humano, a la facilidad de utilización y de transporte que proporciona el par constituido por el papel y la pluma y, por supuesto, en virtud del bajo costo de los instrumentos de escritura. ¿Cuál será el equilibrio entre estas prácticas

complejas en el curso de los próximos años? La respuesta depende, también en este caso, de un conjunto de factores diversos. Depende siempre de factores de orden técnico, por supuesto (que plantean interrogantes tales como cuál será el futuro de las computadoras *inscriptibles* —es decir, comandadas directamente por una aguja capaz de diseñar trazos—, o como cuál será la suerte de los programas capaces de conservar la huella de todas las operaciones de escritura, que acaban de aparecer en el momento mismo en que estas líneas están siendo escritas). Pero dicha respuesta depende además de factores estéticos (y cabe preguntarse aquí si la computadora llegará a tener una influencia sobre la producción literaria y, en el caso de que llegara a tenerla, cabría preguntarse asimismo de que índole llegaría a ser dicha influencia) así como también de factores sociales (tales como de qué modo se aprende a escribir). Todos estos interrogantes conducen a soñar con la redacción de un nuevo artículo, en los umbrales del s. XXI, en donde se puedan incluir todas las respuestas, en lugar de todas las preguntas...

En el momento en que presentamos este trabajo, el estudio de los manuscritos transita entre dos mundos desconocidos: el de un pasado todavía oscuro a causa del gran número de épocas y de culturas que en él se inscriben, y el de un futuro que se oculta aún detrás del horizonte del siglo venidero. De estas incertidumbres se han extraído a veces argumentos para sostener que los manuscritos no llegarán a ser capaces jamás de proporcionar ningún saber de orden general. Esta conclusión parece ser sin embargo demasiado pesimista. En el plano de la investigación, renuncia en efecto por adelantado a las sorpresas y a los progresos del conocimiento, a todo lo que concierne al descubrimiento de documentos nuevos, así como también a la consideración de nuevas formas de escritura. En el plano del pensamiento, desconoce las perspectivas teóricas que en el estudio de las producciones del espíritu abre a una reflexión acerca del arte y la cultura.

En esto consiste entonces lo que se ha dado en llamar “el problema literario”, que se pregunta cómo un acto de creación individual, llevado a cabo en el espacio cerrado del manuscrito y en el tiempo instantáneo de la escritura, puede librarse de estos condicionamientos inmediatos y encaminarse hacia los dominios de lo perdurable, alcanzar una existencia pública e inscribirse así en el campo de la cultura. Planteado de este modo, el problema constituye una aporía de la crítica, en tanto esta se mantiene encerrada en un enfrentamiento a solas con la obra. Para salir de dicha aporía, tal problema no puede ser abordado más que mediante el estudio del proceso por el cual la obra ha llegado ocupar un lugar en el mundo. Es en el manuscrito mismo donde es posible aprehender el primer movimiento de “cette disjonction entre le dire et le signifier” —el *decir* de una intención, el *significar* de una lectura— “qui constitue déjà un phénomène de production, une création”.⁶

⁶ Véase PAUL RICOEUR, “Regards sur l’écriture” en *La Naissance du Texte*, op. cit., 213-220.

Al ver surgir y desvanecerse en la escritura la sucesión de textos *possibles* es cuando comenzamos a entrever la variedad de recorridos de lectura y llegamos a comprender entonces que “cette diversité possible des effets légitimes d’une oeuvre est la marque même de l’esprit. Elle correspond d’ailleurs à la pluralité des voies qui se sont offertes à l’auteur pendant son travail de production” (Paul Valéry, *op. cit.*).

Aprehender la obra a la vez en sus causas y efectos es tomar en un sentido literal el término “historia literaria”, no como una crónica de escuelas y de épocas, sino como una historia del texto y de su devenir. Ello supone un cambio total de punto de vista: se trata de comprender una obra por su historia y no por su contemplación. Es esta también la óptica de los escritores, desde los albores de la época contemporánea hasta nuestros días, desde las célebres palabras de Goethe: “No es en su terminación donde aprendemos a conocer las producciones del arte y de la naturaleza” (1813), hasta el juicio glacial de Walter Benjamin: “La obra es la máscara mortuoria de la creación” (1928). Pero durante mucho tiempo los escritores fueron los únicos capaces de captar “la poesía en acto” y los únicos en hablarnos del “territorio de los poetas”. Son entonces sus manuscritos los que hoy en día nos ofrecen un puente, todavía muy frágil, para acceder a ese territorio. A través de él, nos dan la posibilidad de establecer una nueva relación entre la experiencia de los creadores y la reflexión de los críticos, pero también entre los estudios de literatura y los demás dominios del arte y del pensamiento. La obra y la creación, en efecto, entablan entre sí relaciones de la misma naturaleza y plantean los mismos interrogantes. El acto de escribir ocupa de este modo su lugar en medio de otras formas significativas de la actividad humana, y el “modelo genético” se convierte de este modo en un instrumento eficaz para explorar lo que Paul Valéry denomina “l’immense domaine de la production des oeuvres de l’esprit”.

LOUIS HAY

QUÉ ES LA CRÍTICA GENÉTICA*

APROXIMACIONES Y METÁFORAS

La crítica genética ha llegado a ocupar, en el curso de los años '70, un lugar nuevo en la crítica literaria francesa, como una "filosofía espontánea" sin Dios ni maestro. Al oponerse a la rigidez y a la clausura textual del estructuralismo —del que sin embargo ha heredado los métodos de análisis y las reflexiones sobre la textualidad— y al proporcionar una réplica a la estética de la recepción definiendo los ejes del acto de *producción*, la crítica genética instaura una nueva mirada sobre la literatura. Su objeto: los manuscritos literarios, en la medida en que conservan las huellas de una dinámica, la del texto en movimiento. Su método: la puesta al desnudo del cuerpo y del curso de la escritura, que surge a partir de la construcción de una serie de hipótesis acerca de las operaciones escriturarias. Su mira: la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento.¹

Esta mirada nueva implica, si no una elección, al menos algunas preferencias: la de la producción sobre el producto, la de la escritura sobre lo escrito, la de la textualización sobre el texto, la de lo múltiple sobre lo único, la de lo posible sobre lo concluido, la de lo virtual sobre el *ne varietur*, la de lo dinámico sobre lo estático, la de la operación sobre el *opus*, la de la génesis sobre la estructura, la de la enunciación sobre el enunciado, la de la fuerza del escribir sobre la forma de lo impreso. Hélène Cixous da testimonio, a su modo, de estas prioridades:

* Agradecemos a la autora su autorización para traducir y publicar este artículo, que apareció en su versión primera en la revista *Génesis*, N° 1, 1992, pp. 9-31, con el título de "Ralentir: travaux" y que luego fue publicado en una versión posterior, corregida y aumentada, en *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, pp.7-31. Traducción de María Inés Palleiro.

¹ Véase también GÉRARD GENETTE: "[...] une visite, plus ou moins organisée de la 'fabrique', [...] une découverte des voies et moyens par lesquels le texte est devenu ce qu'il est" (*Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1989, p.368).

Je veux la forêt avant le livre, la foison de feuilles avant les pages, j'aime la création autant que le créé, non, plus. J'aime le Kafka du *Journal*, le bourreau-victime, j'aime le processus mille fois plus que *Le Procès* (non: cent fois plus). Je veux les tornades de l'atelier [...], la forge folle et tumultueuse [...], le monde des pulsions.²

Leer los manuscritos literarios desde esta óptica provoca una conmoción de nuestros saberes sobre el texto, sobre la obra y sobre la estética en general. ¿Qué *status* darle en efecto a estos documentos privados, escritos para sí, que no están destinados a ningún lector? ¿Cómo articular una estética capaz de prescindir de la noción de obra para inclinarse preferentemente hacia las migajas fragmentarias de los borradores, hacia lo inacabado y lo incierto, hacia los procesos sin fin —esas catedrales efímeras construidas sobre la arena que evoca Gide en *Paludes*—? Las bellas artes, sin embargo, lograron franquear este umbral hace ya mucho tiempo: la estética de lo *non finito* y los análisis basados en la noción de enmienda no presentan en efecto obstáculo teórico alguno. Poetas y escritores, por su parte, participaron en la instauración de una crítica basada en la literatura como acto, tal como lo expresa un testimonio de Maïakovski del año 1926:

[...] actualmente la esencia misma del trabajo sobre la literatura no consiste tanto en un juicio sobre cosas ya hechas [...] sino sobre todo en un estudio preciso de su proceso de fabricación.³

De estos procesos de fabricación a la “fabrique” de Ponge no hay más que un paso, aquel por el cual el autor publica por sí mismo, bajo la forma de facsímil, el conjunto de borradores que condujeron al resultado del texto, tal como ocurre con la edición de *Le pré* (Skira, 1970). El mismo Ponge, cuando publica en 1984 sus notas dispersas, escritas entre 1922 y 1964 (*Pratiques d'écriture*, Paris, Hermann, colección “L'esprit et la main”), señala a su editor, como para convencerlo del interés de la empresa, que “ces esquisses, ébauches ou brouillons” marcan el nacimiento “d'un nouveau genre littéraire”.

Alo ha cambiado, entonces, tanto en el hecho literario en sí mismo, como en su análisis ¿Es simplemente un efecto de moda, un snobismo, un “parisinismo” más, como lo consideran los detractores de la crítica genética? ¿O se trata del surgimiento de un discurso realmente nuevo en materia literaria? En cualquiera de estos casos, el punto de mira es la literatura *in statu nascendi*,

² HÉLÈNE CIXOUS, “Sans arrêt, non, état de dessination, non, plutôt: le décollage du bourreau”, en *Repentirs*, catálogo de exposición, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p.55.

³ V. MAÏAKOVSKI, *Comment faire les vers*, traducido al francés por Elsa Triolet, Paris, Les Éditions français réunis, 1957, p. 344. (N. de T.: La traducción al castellano es nuestra).

perspectiva que va a la par de una voluntad de desacralizar, de demitificar el texto considerado “definitivo”, tal como lo expresa Valéry:

[...] le sentiment que j'ai devant *tout ce qui est écrit*, que c'est *matière à tripoter* —à corriger, et toujours un *état entr'autres*— d'un certain groupe d'*opérations possibles*.⁴

En el interior mismo de este discurso hay otro signo más de renovación. Un campo de investigación en vías de constituirse, una conceptualización a punto de nacer están marcados con frecuencia por “metáforas vivas”, para decirlo en términos de Ricoeur. No difiere mucho de esto el discurso de la crítica genética, que se halla en efecto atravesado por numerosas metáforas y, más precisamente, por dos series metafóricas, una de índole organicista⁵ y otra de índole constructivista.

Históricamente, la metáfora organicista de la escritura es más antigua: al lado de imagen de Dios y de la creación del mundo, el escritor, por su parte, pone en escena una *génesis*: la del *nacimiento* del texto. De la creación divina, el vocabulario de los genetistas pasa a la (pro)creación humana, lo cual produce entonces toda una serie de metáforas nuevas: *gestación, parto, engendramiento, parición, embrión, aborto*. ¿Será puro azar el hecho de que una voz femenina, la de Hélène Cixous, al hablar de su propio trabajo, se identifique plenamente con esta serie metafórica?

[...] personne ne sait qui naîtra de cette ventre possédé, qui gagnera, qui survivra. [...] Je veux la nuit prénatale et anonyme. Je veux (l'arrivée) voir arriver. Me passionnent les actes de naissance, puissance et impuissance mêlés.⁶

Jean Bellemin-Noël, por su parte, propone fórmulas más irónicas para caracterizar “ce vocabulaire génito-obstetrical”:

Ainsi l'oeuvre naît comme un enfant. On en accouche. On l'a conçue, portée, nourrie. Il arrive qu'on se la sorte des tripes; qu'on ait du mal à couper le cordon;

⁴ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Pléiade, t. II, p. 1531.

⁵ Véase JUDITH SCHLANGER, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

⁶ HÉLÈNE CIXOUS, artículo citado, p. 55. Puede observarse que surge aquí otra imagen referida al caos inicial del manuscrito: la del campo de batalla (“qui gagnera, qui survivra”), en el que se realizan las *campañas de revisión*, o en el que una determinada palabra *conduce* a la otra. H. Cixous vuelve sobre esto unas páginas más adelante: “Qu'est-ce que la page d'un livre? Ce qui reste d'une feuille de papier devenue un champ de bataille sur lequel nous, écrivain, dessinant, nous nous sommes entretués nous-mêmes. Une dalle de papier sous laquelle s'efface un carnage” (*op.cit.*, p. 61).

que la plume crache ou pisse son encre; que la feuille de papier y perde sa virginité, sans même rougir.⁷

Una vez *concebido*, el manuscrito va a tomar impulso y a proliferar, a imagen y semejanza del mundo orgánico: el árbol—en el que está comprendida también la arborescencia, el árbol genealógico del stemma que reproduce en las ediciones críticas los *enronques*, los *parentescos* y las *filiaciones* de la historia textual— con sus *ramificaciones*, sus *brotos* y sus *injertos*, evoca la esfera semántica de la pequeñez del hombre. Cuando haya terminado por fin la batalla de la escritura, cuando el trigo esté ya separado de la cizafia, se hablará entonces, para designar esta última, de una *nube* o de una *polvareda de variantes*, de *cajas de reliquias* (las de Proust, conservadas en la Biblioteca Nacional, siguen dando qué hacer a los genetistas), de *esquirlas de viruta*, de *trozos de piedra* (de esta manera llamaba Víctor Hugo a los “fracasos” de su obra), o de *ruinas*, para decirlo en términos de Julien Green. Así, lo orgánico muere y se convierte en piedra, polvo o nube.

La segunda serie metafórica se opone a la primera así como lo artificial se opone a lo natural, el cálculo a la pulsión, la obligación al deseo. Históricamente, surgió a partir de la reacción contra la imagen del poeta inspirado, contra la poesía como don de los dioses. El punto más alto de esta evolución se manifiesta en el texto de Edgar Allan Poe *The Philosophy of Composition*, traducido, prologado y publicado por Baudelaire con el título significativo de *La genèse d'un poème*. Baudelaire finaliza la citada introducción diciendo “Maintenant, voyons, *la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le mécanisme intérieur*”. Los términos aquí subrayados ponen manifiesto con claridad la existencia de esta otra tradición y guardan de este modo una correspondencia analógica con nombres tales como *cantera, fábrica, industria y maquinaria*. Se trata así de destacar el *savoir faire*, el arte combinatoria, el juego entre la regla y su transgresión deliberada, la maestría, la planificación que, en términos de Poe, sirve como garantía de “la marche progressive de toutes mes compositions”:

Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché pas à pas, vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique.⁸

La literatura como *construcción*, con su *modus operandi* y su *trabajo*, con *les rouages et les chaînes*, para continuar con la cita de Poe, son un concepto y un

⁷ JEAN BELLEMIN-NOEL, “L'infamilière curiosité”, en *Leçon d'écriture*, Almuth Grésillon et Michael Werner (eds.), Paris, Minard, 1985, p. 350.

⁸ E. A. POE, *The Philosophy of Composition*, traducido por Charles Baudelaire, en *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1961, p. 986.

modo de expresión que prefiguran ya el contenido del artículo de Maïakovski “Comment faire le vers” (1926). Allí Maïakovski se refiere a la poesía como una *industria*⁹, de acuerdo con la frase célebre de Gottfried Benn “Un poema, no ‘nace’ casi nunca, sino que se *fabrica*”.¹⁰ La referencia de Maïakovski está en consonancia también con los *Cent mille milliards de poèmes* de Quenau y con el Oulipo. Del mismo modo, cuando Ponge evoca “cet assemblage de mots et de lettres qui peut n’être [...] qu’un grimoire”,¹¹ sabemos que se refiere a su *fabrique*.

Estas tradiciones, históricamente separadas, son ya bien conocidas. El aspecto original que nos interesa aquí proviene del hecho de que el discurso de la crítica genética está atravesado, bajo la forma de metáforas, por las dos a la vez, es decir, que produce una *conjunción* allí donde en principio parecía prevalecer solo la *disyunción*. En esto consiste la nueva prueba teórica: en considerar la escritura como lugar de pulsión y de cálculo. Martin Walser, escritor alemán contemporáneo, expresa este concepto con una fórmula lapidaria: “*L’écriture est une spontanéité organisée*”.¹² La metáfora que, en el discurso de la crítica genética, da cuenta con mayor precisión de esta simultaneidad del deseo que expande sus semillas a los cuatro vientos y del cálculo que prevé, programa y sabe dónde abandonar el juego es la del *camino*, y la de su campo semántico inmediato: *circulación, recorrido, sendero, vía, marcha, trayectos, huellas, pistas, encrucijadas, derroteros, desplazamientos*. A la *via regia*, a la *marcha inexorable hacia el desenlace*, a la *teleología de la línea recta*, se contraponen las metáforas que indican caminos más sinuosos: *hendiduras* —que hacen pensar de manera irresistible en la pluma que horada—, *bifurcaciones, descarríos, aperturas, desviaciones, caminos transversales, vueltas hacia atrás, callejones sin salida, accidentes, falsas salidas, (tomar) una ruta equivocada*.

Sin duda, los escritores, al hablar de su propia actividad, son ellos mismos, a su modo, los primeros genetistas: Claude Simon, en el título de su obra *La route de Flandres*, evoca de modo preciso nuestra red metafórica, testimoniada por la mención explícita del camino, que él desarrolla también en un largo pasaje, al final de su *Discours de Stockholm*:

⁹ V. MAÏAKOVSKI, “La poésie est une industrie. Des plus difficiles, des plus compliquées, mais industrie quand même”, en *Vers et proses*, Paris, Les Éditions français réunis, 1957, p. 362.

¹⁰ GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1951, p.6. (N. de T: en el texto original la cita figura traducida al francés. La traducción al castellano es nuestra).

¹¹ FRANCIS PONGE, Catálogo de exposición, Centre Georges Pompidou, 1977.

¹² MARTIN WELSER, “Écrire”, en *La naissance du texte*, Louis Hay (ed.), Paris, José Corti, 1989, p. 222.

Le chemin suivi sera [...] bien différent de celui du romancier qui, à partir d'un "commencement", arrive à une "fin". Cet autre, frayé à grand-peine par un explorateur dans une contrée inconnue (s'égarant, revenant sur ses pas, guidé —ou trompé— par la ressemblance de certains lieux pourtant différents ou, au contraire, les différents aspects du même lieu), cet autre se recoupe fréquemment, repasse par des carrefours déjà traversés, et il peut même arriver (c'est le plus logique) qu'à la fin de cette investigation dans le présent des images et des émotions dont aucune n'est plus loin ni plus près que l'autre [...], il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles [...].

Aussi ne peut-il y avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable, contemplant la carte approximative qu'il en a dressée et à demi rassuré seulement d'avoir obéi de son mieux dans sa marche à certains élans, certaines pulsions. [...] l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart — et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants.¹³

¿Cómo no pensar también en ese maravilloso cuento de Borges que se llama "El jardín de senderos que se bifurcan"?¹⁴ Renunciando a referir el conjunto de las diversas intrigas entremezcladas, resumo lo que bien podría ser considerado como una fábula sobre la escritura. Un anciano gobernante chino, Ts'ui Pên, se aparta del mundo diciendo unas veces que se retira "a escribir un libro" y otras, "a construir un laberinto". En el momento de su muerte, sin embargo, no se encontraron "sino manuscritos caóticos", "un acervo indeciso de borradores contradictorios". Es una carta escrita a mano la que dará la clave del enigma: "Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan". La mezcla inextricable de manuscritos es, entonces, al mismo tiempo el libro titulado "Los senderos que se bifurcan" y el laberinto. ¿Pero qué quiere decir todo esto?

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (Jorge Luis Borges, *op.cit.*, p. 97).

El sintagma "a los varios porvenires (no a todos)" señala, en sí mismo, que las innumerables bifurcaciones del manuscrito no son en absoluto variaciones inútiles, sino que están destinadas a plantear "el abismal problema del tiempo". Ts'ui Pên, según se nos informa:

¹³ CLAUDE SIMON, *Discours de Stockholm*, Ed. de Minuit, 1986, p. 30 y siguientes.

¹⁴ JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1981, pp. 87-101.

no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en *infinitas series* de tiempos, en una *red creciente y vertiginosa* de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa *trama* de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, *abarca todas las posibilidades* (*op. cit.*, p. 99-100. El subrayado es nuestro).

Los manuscritos literarios, en efecto, nos ponen a menudo frente a esta imagen de senderos que se bifurcan de manera indefinida, creando *redes y tramas, abarcando todas las posibilidades*, todas las virtualidades, todos los excesos exultantes que han existido durante el tiempo de la escritura y que habrían podido convertirse en texto si no hubiera existido la funesta borradura. En todo caso, esta ficción borgeana es algo así como una réplica a la *Filosofía de la composición* de Poe. La crítica genética sigue de cerca a la vez la escritura desbordante del deseo y la notación regulada del cálculo. Valéry, figura tutelar de esta joven disciplina, conciente de la dualidad inherente al objeto mismo, se ha referido al manuscrito de autor en términos de

le lieu [...] où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les deux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, tout le drame de l'élaboration d'une oeuvre et de la fixation de l'instable.¹⁵

¿QUIÉNES SON LOS GENETISTAS?

Del objeto de la crítica genética no se ha dicho hasta ahora mucho más que lo siguiente: que está hecha de documentos escritos, por lo general, manuscritos que, agrupados en conjuntos coherentes, configuran la “prehistoria” de un texto y que constituyen la huella visible de un mecanismo creativo. Tales manuscritos, con su materialidad a la vez fascinante y recalitrante, han ejercido desde hace largo tiempo un poderoso poder de atracción: sobre los escritores que los conservan (quienes los consideran como instrumentos para asegurarse de su propia vida),¹⁶ sobre los *amateurs* que los coleccionan (quienes los ven como objetos de placer y por su valor de mercado), sobre los filólogos que los reúnen (a quienes sirven para los aparatos críticos de las ediciones eruditas),

¹⁵ PAUL VALÉRY, “Comment travaillent les écrivains”, en *Vues*, La Table ronde, 1948, p. 317. Merece destacarse que la edición de la *Pléiade* (t. II, p. 1147) registra “le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les *dieux*” (el subrayado es nuestro).

¹⁶ Véase por ejemplo la siguiente nota de Flaubert, incluida en una carta a Louise Colet, del 2 de abril de 1852: “Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux”.

sobre los archivos que los adquieren (como testimonios del patrimonio nacional). ¿Qué sucede con los investigadores en crítica genética, también llamados “genetistas”, una vez que ha sido descartada toda confusión posible con el dominio de la biología? Y, antes que nada, ¿cómo se convierte alguien en genetista? ¿Qué formación se requiere para ello? En su mayor parte, los genetistas poseen una formación literaria, lo cual constituye una condición ciertamente necesaria, pero no suficiente: en efecto, no todos los literatos son genetistas. Muchos de ellos provienen de la Escuela de Chartres, que se especializa en el estudio de manuscritos antiguos, e importan de este modo su caudal de competencias al área territorial de los textos modernos y al examen analítico de su génesis. Otros poseen una formación de lingüistas, y manifiestan entonces un interés específico por el lenguaje en acto y por los fenómenos de la enunciación escrita. También algunos otros, o quizá los mismos, han adquirido una competencia específica en los lenguajes informáticos y han desarrollado tal vez una sensibilidad particular para la observación de los estados múltiples y continuamente variables de los datos textuales. Hay quienes rozan los límites de la creación artística, ya sea como literatos, escultores, o como músicos, aficionados o intérpretes. Todos, sin embargo, tienen en común la característica de haberse convertido en genetistas sobre la marcha, ya que solo desde hace algunos años la crítica genética ha comenzado a figurar de manera oficial en el programa de algunos cursos universitarios. En tales condiciones cabe preguntarse qué es lo que logró atraerlos hacia estos objetos proteiformes, embrollados (en sentido literal y figurado), de difícil acceso (hace falta localizarlos, ciertamente, pero también descifrarlos) y con un *status* teórico incierto?

Sin duda, tales objetos despertaban en los críticos una curiosidad particular,¹⁷ extrañamente contradictoria, que exigía al mismo tiempo *pasión* y *paciencia*. Pasión de estar lo más cercano posible a un texto amado, ya que se asiste prácticamente a su renacimiento; pasión de estar en contacto tangible con la autenticidad que representa el manuscrito autógrafo, de ver el cuerpo de la escritura que deja una inscripción sobre la página; pasión fugaz e inconfesable de identificarse con el creador, entrando en fusión con él, en el tiempo del descenso y en el momento de remontarse a la arqueología del texto; pasión de penetrar en el espacio prohibido a través del ojo de la cerradura y pasión

¹⁷ Jean Bellemin-Noël evoca “l’infamilière curiosité” con la cual “certains chercheurs assument l’ingrate satisfaction, l’acharnement jubilatoire, l’amère jouissance de surveiller avec toutes les minuties un homme de lettres en train de rédiger” y se pregunta si no hace falta “être un peu chinois pour s’en aller chiner dans les poubelles du génie” (*op. cit.*, p. 349).

detectivesca de querer revelar el secreto de la producción. Las trampas del psicologismo, del voyerismo¹⁸ y del fetichismo no están muy lejos de todo esto. Sería conveniente tal vez releer, por el placer mismo de hacerlo y al mismo tiempo a título de advertencia, *The Aspern Papers* de Henry James, que pone en escena la búsqueda desenfadada de manuscritos inéditos de un autor llevada a cabo por un crítico-narrador que se juega el todo por el todo y se acerca así en primer lugar a Juliana, vieja que posee estos papeles, antiguo amor del poeta desaparecido, y luego, después de su muerte, a Tina, su sobrina y heredera. Habiendo renunciado a unirse a ella —precio a pagar por la posesión del valioso tesoro—, perderá sin embargo todo. Los manuscritos se convertirán en presa de las llamas, quemados uno a uno por las manos de una poseedora desesperada...¹⁹

Además de la pasión, se requiere también el culto de la paciencia. Paciencia para ir efectivamente en busca de un manuscrito determinado, desaparecido por obra del ciclo de la gran Historia con sus vicisitudes y sus pérdidas, o ahogado en cuestiones de ventas, herencias y derechos de sucesión... Paciencia para descifrar, clasificar y transcribir los manuscritos, humildad ante los materiales invasores y a veces desalentadores por la masa de problemas inextricables que plantean; paciencia del erudito que, ante un documento, se mantiene a una sana distancia, indispensable para que un objeto de pasión se convierta en objeto de conocimiento; paciencia del editor para restituir la génesis del texto.

De este modo, el genetista se transforma en una presa de tendencias contradictorias. A la fascinación pasional opone el ideal de clasificación; al deseo, la ciencia; a la búsqueda de sí, la indagación propia del investigador sistemático; a la proximidad del contacto con el creador, la toma de distancia con respecto al objeto; a los fantasmas del cuerpo a cuerpo con la escritura, la reconstrucción de los mecanismos de la producción textual.

¿Y si los genetistas resultaran ser simplemente como el Dupin de *The Purloined Letter* de Poe? Se trata también aquí de un documento escrito “of the last importance” sustraído a la reina por un ministro que, “as both mathemati-

¹⁸ Véase esta severa advertencia de Heine: “Es un acto ilícito e inmoral publicar aunque más no sea una línea de un escritor que no haya sido destinada por él mismo al gran público”. (N. de T.: la traducción al castellano es nuestra. En el artículo original, la autora incluye la traducción francesa de esta cita).

¹⁹ Merece destacarse además que ahí donde el texto impreso enuncia el chantaje del matrimonio, lo hace de un modo indirecto, con los verbos en condicional (“podría”, “daría”) y deja de este modo flotando una última duda sobre la existencia verdadera de estas “cosas”, mientras que el *carnei* de James anota de manera explícita: “I will give you all the papers if you marry me”. Véase al respecto GRAHAM FALCONER, “Genetic Criticism”, *Comparative Literature*, vol. 45-1, 1993, pp. 1-21.

cian and poet”, consigue, a lo largo de dieciocho meses, burlar todas las argucias, “the most accurate admeasurement and (...) the most jealous scrutinizing of the microscope” del prefecto encargado del asunto —pero se deja descubrir por Dupin, que a la “accuracy”, a la “patience” y a la “determination of the seekers” del prefecto agrega una cualidad singular, la de la “identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent”, a lo cual se suma además a la cualidad de ser, como el ministro, “both mathematician and poet”—. ¿No es esta una parábola soñada por la imaginación del genetista, que unifica al mismo tiempo la dualidad de las metáforas que oscilan entre lo pulsional-organicista y lo artificial-constructivista? Julien Gracq así lo entendió, al escribir en sus *Lettrines*:

Cherchez, messieurs les critiques, [...] soyez les *Dupin* infiniment subtils qui exploreront et baliseront cet itinéraire mental tout jalonné d’impasses inattendues, tout gauchi par l’influx de champs magnétiques à mesure déchargés.²⁰

OBJETIVOS Y FINALIDADES

Los manuscritos literarios *existen*, en una cantidad lo suficientemente grande como para mantener ocupadas todavía a varias generaciones de “Dupin”. Un número cada vez mayor de países está comenzando a darse cuenta del valor simbólico y patrimonial de sus documentos, que justifica no solo su conservación, sino también su explotación. En síntesis, hay mucho que hacer antes de dejarse ganar por los rumores —por demás, falsos— según los cuales, con la desaparición de los borradores, la era de la computación logrará terminar con las investigaciones en crítica genética en un lapso breve. ¿Pero cuál es la razón de ser de la crítica genética? ¿Cuáles son los objetivos científicos de esta mirada dirigida hacia lo que hay detrás del ojo de la cerradura? Más allá del placer detectivesco, ¿qué es lo que encuentra el investigador?, ¿cuál es la finalidad de este recorrido?, ¿qué es lo que justifica una inversión cuyos frutos se recogerán a tan largo plazo y que, después de todo, tiene un costo relativamente elevado en el presupuesto siempre tan escaso asignado a las ciencias humanas?

En síntesis, ¿qué es lo que aporta, en términos de conocimiento, de nuevos saberes, la perspectiva de la crítica genética?, ¿qué beneficios comporta y a quién sirve dilucidar la génesis de un texto o aun sacar a la luz del día y analizar los borradores de un fragmento inacabado?

Comencemos por decir algunas palabras sobre la tarea asignada al genetista. Dicha tarea consiste en poner a la vista; es decir, en tornar disponibles, accesibles y visibles los documentos que en principio son solo piezas de

²⁰ JULIEN GRACQ, *Lettrines*, Paris, José Corti, t. 1, 1967, p. 32.

archivo, pero que han contribuido al mismo tiempo a la elaboración de un texto y que son testimonios materiales de una dinámica creativa. En otras palabras, el investigador reúne, clasifica, descifra, transcribe y edita los documentos manuscritos a los que se ha tomado la costumbre de llamar “pre-textos”.²¹ A las cualidades características del filólogo, el genetista agrega las de editor de una nueva especie, ya que encontrar un modo de representación exhaustiva para estos documentos caóticos, multiformes y de una temporalidad compleja no tiene demasiado que ver con los principios clásicos de la edición crítica.²² Al realizar esta tarea, y aun ya desde el momento en que se pone a leer y clasificar los manuscritos, el genetista extrapola. Del trazo fijo, aislado y a menudo fragmentario de la mano que escribe, se remonta a las operaciones sistemáticas de la escritura —escribir, agregar, suprimir, reemplazar, permutar— con las que identifica los fenómenos percibidos. A partir de estas redes de operaciones, elabora conjeturas acerca de las actividades mentales subyacentes. Su segunda tarea es la de construir hipótesis acerca de los caminos recorridos por la escritura y acerca de las significaciones posibles de este proceso de creación al que Proust, siguiendo a Leonardo da Vinci, ha calificado como *cosa mentale*. Es en esta construcción donde se trata de ser lo más “Dupin” posible, “both mathematician and poet”, sensible al mismo tiempo al trazo físico, siempre fugitivo, de la mano, y a las interferencias y efectos múltiples de la textualidad *in statu nascendi*. Es también ahí, en ese espacio tan inexplorado, donde reside la posibilidad de realizar descubrimientos: ¿qué es escribir?, ¿cómo se escribe?, ¿cómo se analiza la lengua escrita cuando el documento superpone lo paradigmático sobre la dimensión sintagmática?, ¿qué es la escritura literaria?, ¿cuál es el *status* teórico de estos pre-textos?, ¿forman parte acaso de la literatura?, ¿existen en la escritura “eventos” capaces de dar cuenta de la invención?

“Un poète —dice René Char— doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver”. ¿Y si el genetista, al soñar a su manera con los trazos del manuscrito, llegara a convertirlos en pruebas?

Resta siempre considerar, de todos modos, que al presentar un desarrollo inductivo tan extenso, sin un *a priori* teórico, ha ido emergiendo una larga serie de cuestiones hasta el momento no consideradas acerca de la actividad del

²¹ El término francés “avant-texte” ha sido propuesto y definido por JEAN BELLEMIN-NOEL, en su obra *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, de la siguiente manera: “'Avant-texte': l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les 'variantes', vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui” (p. 15).

²² Véase al respecto el capítulo V de *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, titulado “Critique génétique et édition”.

lenguaje y acerca de la escritura, que podrían llegar a provocar algunos desplazamientos en el espacio de la investigación literaria. Consideraremos entonces tres de estas cuestiones respecto de las que el estudio de los manuscritos puede llegar a modificar la tendencia actual: la noción de texto, la de escritura y la de autor.

La interpretación y el análisis de los pre-textos no han demorado demasiado tiempo en sacar a la luz una cuestión de peso: ¿resulta apropiado aplicar a los *pre-textos* los métodos de una crítica textual, aun frente a la evidencia *absoluta* de que el manuscrito presenta marcas de alteridad en relación con el texto? Ahí donde la forma del texto manifiesta una estructura acabada y una versión única, consagrada por una edición canónica, el pre-texto, por la densidad abigarrada de las reescrituras, se revela como radicalmente incompatible con una representación textual en dos dimensiones. Ahí donde el texto impreso *permite* una lectura lineal (sin excluir sin embargo las otras, no lineales, a las cuales recurre forzosamente toda interpretación), la lectura del manuscrito está indefectiblemente quebrada por las intervenciones interlineales y marginales, por las vueltas hacia atrás y por toda otra diversidad de signos gráficos de distinta clase, que obligan al lector a navegar con esa mira. Ahí donde el texto hace surgir su función social de la existencia del lector real para el que ha sido escrito y publicado, el manuscrito es ante todo un documento escrito para sí, no destinado en principio a ninguna mirada exterior. Por último, ahí donde el texto se convierte en cosa pública en el momento mismo en que el autor lo confía a la suerte del impresor, augurándole un buen destino, el pre-texto conserva el reflejo de los trazos de un enunciador en estado de mutación perpetua. Se trata así de una alteridad digna de ser tomada en cuenta, pero que supone asimismo la presencia de una contradicción interna puesta a la luz por la crítica genética. Si existe un interés en los manuscritos de las obras, es ante todo porque hay una relación entre el pre-texto y el texto que debe ser establecida y porque, eventualmente, el estudio del uno podrá llegar a enriquecer el conocimiento del otro. Pero, al mismo tiempo, la importancia asignada a los pre-textos amenaza la *auctoritas* sacrosanta del texto, en la medida en que lo relega al *status* de un estado más entre otros. Por otra parte, si se piensa en obras tales como los *Pensées* de Pascal, *L'homme sans qualités* de Musil, *À la recherche du temps perdu* de Proust, o el *Passagenwerk* de Benjamin, se llega a dudar con razón de la cualidad de lo fijo asignada a la noción de texto, ya que en todos estos casos la obra existe, sin lugar a dudas, pero su *forma textual* pasa a cumplir una función diversa... la de los manuscritos disponibles para los especialistas encargados de la edición. ¿En qué se convierte entonces la versión llamada canónica, aquella que, hasta épocas muy recientes, era la única que garantizaba la comunicación social de las obras? ¿Se sabe acaso con certeza cuántas obras consideradas ya como acabadas circulan en realidad en distintas versiones? El texto teatral —tal como ocurre con las piezas de Dürrenmatt, de

las que se encuentran diversas *versiones* publicadas de modo sistemático— no constituye al respecto más que un ejemplo, tal vez algo más sorprendente que los otros. Surge en la memoria entonces el comentario amargo de Valéry, “Blamé [...] d’avoir donné plusieurs textes du même poème, et même contradictoires”.²³ Más aún, si se piensa en el *status* de ciertas publicaciones contemporáneas como *Les cent milliards de poèmes* de Queneau, *La fabrique du pré* de Ponge, *Donner à voir* de Eluard²⁴ o *Zettels Traum* de Arno Schmidt²⁵. No es posible percibir en ellas un texto único, sino más bien un signo de la voluntad decidida de publicar una *obra abierta*, compuesta por textos a la manera de “senderos que se bifurcan”. Si se comparan estas obras con las ediciones genéticas recientes de ciertos manuscritos o “pre-textos”,²⁶ la diferencia resulta aún más difusa. Al tomar la forma de un libro, los pre-textos se presentan entonces ya como textos, a saber, como documentos legibles, destinados por la voluntad del editor a un cierto público de lectores. Entretanto, las obras modernas, mediante un juego combinatorio, se convierten por su parte, como los pre-textos, en documentos de una estructura múltiple. En conclusión: desde un punto de vista teórico, la alteridad postulada entre el pre-texto y el texto debe ser revisada, al menos en lo que respecta a las obras de la época contemporánea. En efecto, el pre-texto, por más que conserve su especificidad de “producto de laboratorio”, de “no-obra”, contribuye de todos modos a aumentar el conjunto de *corpus* legibles de la literatura.²⁷ El texto

²³ PAUL VALÉRY, “Au sujet du ‘Cimetière marin’”, *Oeuvres*, Gallimard, Pléiade, t. 1, 1957, p. 1501.

²⁴ La edición de este texto (publicado por primera vez en 1939), reimpresso en 1987 en una edición al cuidado de Lucien Scheler (Gallimard), reproduce en forma de facsímil el ejemplar del mismo Eluard de la edición de 1939, enriquecido por agregados, supresiones y reemplazos provenientes de la mano del mismo autor, realizados entre 1940 y 1951.

²⁵ Esta edición, al cuidado del mismo autor, efectuada en 1970, en gran formato, reproduce el *tapuscrit* (¡1334 páginas de un peso de 9 kg!) de una novela (*Zettels Traum; La rêve de Fiche*) donde figuran las supresiones totales (correspondientes a los borrones de tinta), los agregados correspondientes a inserciones en un lugar certero, las reescrituras manuscritas, las anotaciones marginales en las que se transcriben fragmentos de Edgar A. Poe, etc., y otras tantas marcas visibles de una estructura deliberadamente proliferante, sin solución de continuidad.

²⁶ A título de ejemplo, pueden citarse *La matinée chez la princesse de Guermantes* de Proust, editada por Henri Bonnet y Bernard Brun; *Un cœur simple* y *Hérodias* de Flaubert, editadas por Giovanni Bonaccorso; *Les carnets de travail* de Flaubert, editados por Pierre-Marc de Biasi; *Les carnets d'enquête* de Zola, editados por Henri Mitterand y *Les cahiers* de Valéry, editados por Nicole Celeyrette-Pietri y Judith Robinson-Valéry.

²⁷ Véase al respecto GÉRARD GENETTE, “Ce que nous disent les manuscrits”, *Le Monde*, 17 de noviembre de 1989.

moderno, en sí mismo, adquiere cada vez más los alcances de una escritura sin fin, y esto constituye ya un descubrimiento considerable. Si el uno, en tanto pre-texto, es en sí una serie de posibles, el otro, que después de todo constituye el cierre de la serie, puede llegar a ser en efecto el paradójico “posible necesario”.²⁸ Esto no llega a conformar ciertamente una definición operativa de la noción de texto, pero cumple en fijar con alfileres, entretanto, la urgencia que existe por revisar ciertos conceptos de base en el quehacer literario.

A pesar de esta cuestión teórica, el genetista debe de todos modos realizar una aproximación exploratoria al pre-texto como tal, es decir, como algo diferente de la obra, pero diferente también de este papel de apéndice que la edición crítica asigna a las “variantes” al contagiarlas de su terror genético, arroján-dolas, así, dentro del aparato crítico, a la parte final del volumen. Entre estos dos extremos, se extiende todo un espacio heterogéneo, con figuras aleatorias y arbitrarias, en donde un proyecto o una pulsión pasan de lo neuronal a lo verbal, donde una palabra busca su voz y su camino, donde una textualidad se convierte en invención; espacio ampliamente abierto a las investigaciones orientadas hacia los dominios de la cognición, la enunciación y la creación.

La crítica genética no proporciona en absoluto de manera automática patrones de literalidad ni criterios de evaluación.²⁹ No ha revelado hasta ahora la existencia de ninguna obra maestra desconocida, ni ha refutado en absoluto aquello que la institución literaria ha consagrado o rechazado; más bien, por el contrario, se ciñe solo —tal como se le reprocha con mucha frecuencia— a los valores seguros de los “grandes autores”.³⁰ No obstante esto, su capacidad de intervención existe, sin lugar a dudas. Consiste sobre todo en una reflexión sobre el concepto de escritura y en la elaboración de una estética de la producción.³¹

Se nos podrá reprochar entonces otro atrevimiento más, todavía. Después de haber relegado el texto al olvido para celebrar el advenimiento del pre-

²⁸ Véase LOUIS HAY, “Le texte n’existe pas”, *Poétique* N° 62, 1985, p. 158.

²⁹ Véase al respecto HANS MAGNUS ENZENSBERGER: “Es verdad que la génesis de un poema no dice nada sobre su valor o sobre su no-valor, que no lo explica ni justifica; que la dilucidación de la génesis no implica en absoluto la dilucidación del texto”, en *Die Entsehung eines Gedichts*, Frankfurt, Ed. Suhrkamp, 1962, p. 59. (N. de T.: la traducción al castellano es nuestra. En el artículo original, se incluye la traducción francesa).

³⁰ Véase ROGER FAYOLLE, “Vers une science de la littérature? Les orientations de la critique contemporaine”, *Symposium, Encyclopaedia Universalis*, 1985, p. 465. Véase también Michel Espagne, “Pour un épistémalyse des études génétiques”, *Études françaises*, N° 28-1, Montréal, 1992, pp. 29-48.

³¹ Véase H. M. ENZENSBERGER: “Nuestro asunto no es solo una cuestión de pura curiosidad. La cuestión de la génesis de una obra se ha convertido en una de las cuestiones centrales, y tal vez en la cuestión central de la estética moderna” (*op. cit.*, p. 64).

texto, la crítica genética privilegia aun un término tal como “escritura”, que presenta facetas tan polivalentes y tan usadas que al fin de cuentas termina por no tener significación alguna. Aún así... Por prudencia, será conveniente sin duda evitar la asimilación que Barthes proponía en 1977 (*Leçon*) entre los términos “literatura”, “escritura” y “texto”. Para lograr una mayor claridad expositiva, será conveniente aclarar a continuación que existen principalmente tres sentidos diferentes con los que se utiliza el término *escritura*, y los tres implican una *actividad*. En primer lugar, el sentido material, con el que se designa un trazo, un rasgo escriturario, una inscripción. Este nivel supone el soporte, el instrumento y, sobre todo, la mano que traza. En segundo lugar (que no siempre se puede abstraer del primero), el término posee un sentido cognitivo, con el que se designa la puesta en marcha de formas de lenguaje dotadas de significación, por medio del acto de escribir. En tercer lugar, debe considerarse también el sentido artístico, mediante el que se designa la emergencia de lenguajes complejos en la escritura misma, que pueden ser reconocidos como lenguajes literarios. Al reemplazar la frase “Au commencement était le texte”³² por “Au commencement était l’écriture”, se evita la trampa de la mirada teleológica, que no es capaz de leer un borrador más que en su relación con un texto impreso, y se obliga al mismo tiempo a *pensar* en el conjunto de trazos gráficos (entre los que se incluyen los dibujos y aun lo que los mismos autores llaman “residuos”), entremezclados en el “fécond désordre” del que hablaba Valéry. Por otra parte, esta orientación permite estudiar además los borradores no literarios —esto es, la génesis de discursos científicos, filosóficos, históricos, testimonios de vida, borradores de escolares— como documentos que deberían contribuir a la vez a elaborar un conjunto de “universales” de la escritura³³ (escritura entendida en su sentido diferencial con respecto a la oralidad) y, por contraste, dicha orientación permite asimismo precisar cuáles son las características propias de la *inventio* de la escritura literaria. Esto quiere decir: aprender a observar el obstáculo, la pluma que se traba, la lista de palabras que no conducen a ninguna parte, el garabato inútil, el trozo desgarbado y también la irrupción fulgurante de un verso (como por ejemplo “Eté, roche d’air pur, et toi, ardente ruche”, primer verso del futuro poema “Eté” de Valéry, que aparece de manera súbita, escrito cabeza abajo, al comienzo del octavo párrafo de un manuscrito), el registro de un esquema y de un ritmo de la frase (como el que aparece en los primeros borradores de la *Herodías* de Flaubert, “Je crierai

³² Es este el título de un artículo a doble página del diario *Le Monde*, dedicado a la crítica genética (17 de noviembre de 1989).

³³ Todo *scriptor*, sea quien fuere, escribe, agrega, suprime, reemplaza y permuta: esto es verdad a un punto tal que la escritura electrónica de la computadora no puede hacer otra cosa más que copiar tal sistema universal...

comme celle qui enfante, comme X, comme X, car l'Éternel...")³⁴ o la presencia de un número relativamente elevado de variantes en la escritura "automática" de los *Champs magnétiques* (sobre todo de la mano de Breton). Hay en estos gestos de la mano un consumo de energía (corporal e intelectual) que no responde a ningún modelo aprendido, a ningún programa preconstituido, a ningún plan, a ningún "querer decir". Todo esto debe formar parte de las reflexiones de la crítica genética si es que quiere avanzar en el sentido de una estética de la producción. Como siempre sucede, los artistas predicen y preceden a aquello que la investigación debe luego elaborar. Cuando Proust evoca en sus *Cahiers* del "Temps retrouvé" el "livre à faire", el narrador dice lo siguiente:

[...] pour qu'il ait plus de forces je le suralimenterai comme un enfant faible [...], je l'étendrai sur un table comme une pâte dont on veut faire un gâteau, je le franchirai (ou je le vaincrai) comme un obstacle;

pour le Livre: je lui résisterai comme à un ennemi (à cause de la fatigue d'un si grand ouvrage), je le conquerrai comme une amitié;

pour le Livre: je le créerai comme un monde sans laisser de côté les mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes (extérieurs ou intérieurs) [...].³⁵

Y cuando Bataille recopia un pasaje de René Char, comenta este gesto de la siguiente manera:

[...] j'aperçois que l'écriture au-delà d'une entreprise qui est concertée, et comme telle est terre-à-terre, privée d'ailes, peut soudain, discrètement, se briser et n'être plus que le cri de l'émotion.³⁶

En efecto, el programa resulta vasto y exigente. La relación con la literatura puede siempre evolucionar, desde el momento en que se insiste sobre su aspecto siempre activo, a menudo imprevisible y desconcertante, y sobre la creatividad maravillosa de la escritura. ¿Acaso no se ha pensado nunca en hacer ver a los alumnos de escuela primaria —empeñados en realizar tantos esfuerzos fatigosos para adquirir la destreza física requerida por los movimientos apremiantes de la escritura manuscrita y que, un poco más tarde, deben también realizar nuevos esfuerzos para aprender a redactar— toda la energía consumida

³⁴ Citado por RAYMONDE DEBRAY GENETTE, "Génétique et poétique: esquisse de méthode", *Littérature*, N° 28, 1977, p.35.

³⁵ PROUST M., *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1982, p.316.

³⁶ Citado por FRANCIS MARMANDE en "Georges Bataille: la main qui meurt", en *L'écriture et ses doubles*, DANIEL FERRER et JEAN-LOUIS LEBRAVE (eds.), Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 145.

por los escritores sobre la páginas de sus borradores? Esto no debe ser malinterpretado. El prestar una atención mayor a la escritura que al texto no significa en absoluto un desvío de los estudios literarios. Muy por el contrario, estos últimos podrán resultar enriquecidos y más aptos para deslindar e interpretar, en los caminos que conducen de la primera nota documental al texto impreso (el cual, naturalmente, sigue existiendo), en todo lo que resulta áspero, escurridizo, incierto, indeciso, trunco y en consecuencia inconciliable con la figura rectilínea del modelo teleológico. Dice así al respecto Jean Levaillant: “Le brouillon nous oppose [...] un fabuleux inconnu. [...], la création de l'encore inconnu passe par le négatif, le désordre, le leurre”.³⁷ La génesis es irreductible al texto, ya que su restitución resulta imposible. Por el contrario, la lectura del texto puede iluminarse con las estrellas de las constelaciones centellantes de la génesis. Trabajar en esta dirección permitirá tal vez sustituir los mitos y misterios de la creación por un saber sutil y razonado sobre la escritura. ¿Pero cómo acercarse a la escritura sin evocar lo que está escrito? Al ruido ensordecedor de “l'homme et l'oeuvre” ha sucedido el silencio decretado por una sentencia de muerte, “la mort de l'auteur” firmada por Barthes y Foucault. El Texto, con “T” mayúscula, al demarcar su entidad formal, reina como un amo absoluto. En efecto, se admite la separación entre el individuo biográfico (con el que la crítica no tiene nada que ver) y el *scriptor* —distinción que Barthes había efectuado ya hace tiempo, al referirse al “yo mundano” y al “yo creador” como entidades diversas. Mientras tanto, el regodeo en la biografía celebra nuevos triunfos—. El mercado del libro se encuentra en efecto invadido por producciones biográficas y autobiográficas, como si después de la era de los grandes sistemas teóricos hubiera habido un retraimiento hacia lo privado, un retorno hacia las historias de vida. La crítica literaria muestra la misma inflexión.³⁸ Resta sin embargo un obstáculo, una perplejidad: ¿cómo nombrar, cómo analizar lo que está escrito, sabiendo que no puede tratarse en absoluto de un regreso hacia el mito de un sujeto pleno, sin fisuras, amo y señor al mismo tiempo de lo que hace y de lo que escribe?

Los manuscritos nos obligan a aprehender, a tomar en serio la cuestión de esta instancia de escribir. No existe al respecto, ciertamente, ninguna escapatoria posible. “L'effacement du sujet résiste difficilement à la présence de la main qui trace sur le papier”, observa Michel Contat.³⁹ El escribir como actividad requiere un sujeto gramatical. Es la escritura más íntima, la de los

³⁷ JEAN LEVAILLANT, “D'une logique à l'autre”, en ALMUTH GRÉSILLON et MICHAEL WERNER (eds.), *Leçons d'écriture*, Paris, Minard, 1985, p. XIX y siguientes.

³⁸ Véanse por ejemplo, al respecto, los trabajos de Philippe Lejeune.

³⁹ MICHEL CONTAT, “La question de l'auteur au regard des manuscrits”, en M. CONTAT (éd.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 21.

cuadernos y los carnets⁴⁰, la que muestra de qué manera *lo vivido*, lo real, lo biográfico, está profundamente ligado con la escritura y con la obra, y cómo, por aproximaciones infinitesimales y a costa de arduos esfuerzos, el *yo* real puede metamorfosearse en narrador de ficción. Sabemos hasta qué punto Stendhal ha festoneado los manuscritos de *Lucien Leuwen* y de *Henry Brulard* con anotaciones marginales tales como “on me”, “sur l’auteur”, tales como la siguiente: “Je suis si absorbé par les souvenirs que je puis à peine former mes lettres. Cinquante-deux ans onze mois”.⁴¹ Se ha podido llegar a demostrar del mismo modo cómo Proust, después de haber escrito *Jean Santeuil* en tercera persona, instauro luego progresivamente, y con grandes argucias de ingenio, mezclando el modo genérico (“Un jeune homme qui dort”) con el modo del “je” (“longtemps, je me suis couché de bonne heure”), el narrador de su novela sobre “le livre à faire”.⁴² Otro ejemplo evidente de esto es la conversión del “moi” empírico en “moi” de ficción en André Gide, en el momento del pasaje de la escritura del diario íntimo al diario fictivo de los *Cahiers d’André Walter*; conversión conflictiva que llega hasta la conexión agramatical entre sujeto y verbo: “je la regarda” [*sic*].⁴³ A propósito de estas conversiones, tan lentas y difíciles, resulta oportuno agregar que aun en los manuscritos en los que los vestigios de lo vivido son menos nítidos, los trazos en tinta⁴⁴ del enunciador están sometidos a oscilaciones múltiples antes de llegar a estabilizarse en este “tragique encrage de la situation” del que habla Ponge. Por otra parte, los manuscritos no solo son el lugar de génesis de una obra, sino también un espacio donde el problema del autor puede ser estudiado bajo una nueva luz: como lugar de conflictos enunciativos, como génesis del escritor.

Como podemos observar aquí, los manuscritos proporcionan a la crítica literaria un terreno fértil para afinar sus instrumentos, para poner a prueba sus conceptos y para tratar de crear otros nuevos. A las cuestiones del texto, de la escritura y del autor que acabamos de mencionar, podríamos agregar sin dificultad algunas otras, como las siguientes: ¿qué ocurre con la relación entre género y génesis?, ¿qué es de la textualidad que atraviesa todo el conjunto de los manuscritos de un autor?, ¿qué ocurre con la intertextualidad que se vislumbra

⁴⁰ Véase *Carnets d’écrivains* 1, LOUIS HAY (ed.), Paris, Ed. du CNRS, 1990.

⁴¹ Citado por JACQUES NEEFS, “De main vive: trois versions de la transmission des textes”, *Littérature*, N° 64, 1986, pp. 30-46; en este caso, p. 43.

⁴² Véase ALMUTH GRÉSILLON, JEAN-LOUIS LEBRAVE, CATHERINE VIOLLET, *Proust à la lettre. Les intermittences de l’écriture*, Tussou, Du Lérot, 1990.

⁴³ Véase al respecto ERIC MARTY, “Gide et sa première fiction: l’attitude créatrice”, en *L’auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 190.

⁴⁴ N. de T.: el término francés utilizado aquí es “ancrage”. Ello da lugar a un juego de palabras por homofonía, entre “ancrage” y “encrage”, que no se advierte en la traducción castellana.

en la escritura de los comienzos, donde el discurso ajeno y el propio se encuentran, se entremezclan, compiten entre sí, antes de fusionarse en una obra nueva?⁴⁵ ¿qué sucede con el tiempo de la escritura frente al tiempo de la historia?, ¿qué, con los distintos tipos de manuscritos en relación con las diversas épocas de la historia literaria?, ¿qué sucede con la escritura creativa frente a la escritura informativa?, ¿qué ocurre con la escritura manuscrita frente a la escritura en computadora?, etc. Si la crítica genética se propone ser algo más que una prolongación de la respetable filología, debe entonces hallar respuestas para las preguntas que promueve. Se trata de un programa efectivamente vasto, que no puede cumplirse de un día para el otro. Pero abocarse a la tarea de la escritura es necesariamente fatigoso. *Ralentir: travaux*, nos dirían los surrealistas para darnos ánimos para encarar nuestra tarea. Es la traducción exacta de *Work in progress*.

LÍMITES Y PARADOJAS

Ubicada en un lugar de tensión entre dos extremos opuestos, el análisis material de los manuscritos y la interpretación intelectual del pre-texto (extremos que algunos llaman, respectivamente, “positivisme à la loupe”⁴⁶ y “nouvel avatar du mythe de l’écriture”⁴⁷), la crítica genética está constreñida, de hecho, a los límites materiales, empíricos e históricos que impone su objeto. Su existencia depende —¿es necesario recordarlo?— de la existencia de huellas escritas de la génesis.⁴⁸ Esta limitación objetiva le sirve de escudo contra toda especulación abstracta sobre la creación y le asegura un lugar privilegiado en la realidad del espacio literario.

Un problema más difícil de resolver es el estado frecuentemente lacunar de los archivos manuscritos, que impone serias restricciones al deseo y a la

⁴⁵ Los *notebooks* de Joyce constituyen un claro ejemplo de la intertextualidad en actividad. Véase al respecto DANIEL FERRER, “La scène primitive de l’écriture. Une lecture joycienne de Freud”, en *Genèse de Babel. Joyce et la création*, Paris, Ed. du CNRS, col. “Textes et manuscrits”, 1985, pp. 15-36. Véase también “Les carnets de Joyce: avant-textes limites d’une oeuvre limite”, *Genesis*, N° 3, 1993, pp. 45-61.

⁴⁶ MICHEL CROUZET, *Mesure*, N° 1, Corti, 1989, p. 12.

⁴⁷ MICHAEL WERNER, “Études de genèse et mythologie de l’écriture”, *Mythologies de l’écriture*, Jean Bessière (ed.), Paris, PUF, 1990, p. 31.

⁴⁸ Véase el capítulo VI del trabajo *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, op. cit. En él se discute una cuestión fundamental para la teoría genética: ¿qué hacer con las obras de las que, por los avatares de la historia social e individual, no se ha conservado ningún manuscrito?

imaginación del genetista. Independientemente de las costumbres más o menos “grafómanas” de los autores en sí mismos, la reconstrucción de las etapas sucesivas puede permanecer abierta e inconclusa: sea porque el autor o sus herederos han preferido retirar una pieza considerada comprometedor, sea porque tal otra pieza ha desaparecido del curso de la transmisión de los manuscritos. En consecuencia, el investigador no está nunca verdaderamente seguro de detentar la exhaustividad de los trazos escritos de una génesis. Esto constituye una lección de modestia para quienes podrían haber creído, por medio de un toque de la varita mágica de una nueva “ciencia”, poder transformar el pesado plomo de los borradores en el oro puro de la creación.

Pero existe también un tercer límite, más difícil de sortear todavía: contra todo sueño de totalidad, contra toda búsqueda del origen, resta considerar aún que la transmisión más completa no es más que la parte visible de un proceso cognitivo mil veces más complejo y que el origen como tal, el nacimiento del proyecto mental, sigue siendo siempre inaprehensible:

Lorsque je me mets maintenant à aborder l'exécution de ces projets anciens, la première ligne que j'écris est une ligne qui repose déjà sur dix ou quinze ans de brouillons mentaux, de ratures mentales.⁴⁹

La huella conservada no es más que un lejano y fugitivo testimonio de otra Escena. “Le langage n'a jamais vu la pensée”, afirma de modo lapidario Valéry,⁵⁰ quien podría haber sido él mismo uno de los más fervorosos defensores de la crítica genética *avant la lettre*. Pero justamente ocurre que Valéry había comprendido bien qué engaño, qué clase de trampa podía llegar a constituer la reconstrucción genética:

Il faut remonter à la Source —qui n'est pas l'origine. L'origine est, en tout, imaginaire. La source est le fait en deçà duquel l'imaginaire se propose. L'eau sourd là; au-dessous je ne sais ce qui a lieu.⁵¹

Le langage n'est pas la reproduction de la pensée —il ne connaît pas des phénomènes mentaux réels— mais bien d'une conception simplifiée et très lointaine de ces phénomènes. Il est impossible de remonter du langage à la pensée autrement que par probabilités.⁵²

⁴⁹ MICHEL BUTOR, en GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 118.

⁵⁰ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, edición facsimilar, CNRS, 1957-1961, t. II, p. 356.

⁵¹ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, edición facsimilar, CNRS, 1957-1961, t. XXIII, p. 592.

⁵² PAUL VALÉRY, *Cahiers 1894-1914*, edición integral, Gallimard, t. I, 1987, p. 247.

La última palabra ha sido proferida: el origen no está en el Verbo, sino en el “imaginario”;⁵³ la reconstrucción genética es una cuestión de probabilidad, no de certeza. Todo esto es suficiente para demostrar que el margen de la crítica genética es bastante estrecho. Por otra parte, ¿es posible llegar a reconstruir el universo histórico-discursivo en el cual una obra ha surgido a la luz? Dicho de otro modo: ¿se puede recurrir a otros documentos que no sean los manuscritos de autor? De una manera más o menos explícita, todos los genetistas lo hacen. Biografía y correspondencia del autor, conocimiento de la obra en su conjunto, testimonios de terceros, acontecimientos históricos; todo esto nos proporciona información acerca de las condiciones externas en las que tiene lugar una génesis. Aun los más fanáticos adeptos de “tous les manuscrits et rien que les manuscrits” realizan, por suerte, esta incursión histórico-biográfica que, sin embargo, no permite más que una constatación, y nunca una explicación. Pero ahí donde este tipo de investigación podría llegar a ser más interesante; es decir, en la evaluación de la exogénesis y de su eventual interferencia con el proceso de escritura propiamente dicho, los instrumentos nos resultan cruelmente defectuosos. ¿Quién sería, en efecto, capaz de reconstruir con precisión la arqueología del saber necesaria para convertir en sistema la norma de la lengua, la doxa literaria, los modelos de enseñanza, los discursos de autoridad, los estereotipos, los modelos, las posturas ideológicas; en síntesis, lo que Foucault ha denominado una “formación discursiva”? Apenas si alguna vez se llega a obtener cierta información acerca de la enseñanza de la escritura y de la lengua que los escritores recibieron en la escuela. Se sabe así, por ejemplo, cómo Heine se instruyó con la gramática alemana de Adelung, pero también con la retórica francesa que, en la Renania napoleónica, le enseñaba el abate Daulnoy y que, para el confesor de Heine en persona, era una pesadilla tal que le llegó a impedir absolutamente amar y apreciar la poesía francesa. Cuando Julien Gracq señala ciertas diferencias entre pintores y escritores, destaca que los primeros han debido adquirir, todos ellos, ciertas técnicas específicas antes de lanzarse poco a poco a la aventura del arte, y dice a continuación, a propósito de la literatura:

[...] parce que l'écriture et la rédaction sont les fondements de l'institution scolaire, révèle un tout autre tableau: nombre d'écrivains, dès leur premier livre, écrivent déjà comme ils écriront toute leur vie. C'est dans leurs travaux et leurs essais d'écoliers, de lycéens, puis d'étudiants qu'il faudrait chercher la matura-

⁵³ Un poeta alemán contemporáneo, Peter Rühmkorf, al publicar setecientas páginas de sus propios pre-textos, dice en el postfacio: “Am Anfang des Gedichts steht der Einfall, nicht das Wort” (“Al comienzo del poema, está la idea súbita [literalmente: la que les cae encima/a los lectores/], no la palabra”), en *Selbst III/88. Aus der Fassung*, Zurich, Haffmans Verlag, 1989, p. 715.

tion progressive, restée privée, qui les a mis dès leurs débuts publics en possession d'un instrument achevé.⁵⁴

El programa que resulta de esta constatación llega a adquirir sin embargo una importancia considerable. Ciertos trabajos, como por ejemplo los de Henry Mitterand sobre la génesis de las novelas de Zola, intentan esclarecer el impacto de ciertos preconstructos del discurso de la época acerca del modo de integración y de transformación del saber enciclopédico plasmado en los diccionarios.⁵⁵ Frente a tan preciosos alicientes, resulta forzoso aclarar que la mayoría de los trabajos que reivindican para la crítica genética el lugar de una verdadera arqueología del saber y que le exigen reflexionar sobre su *status* epistemológico son, sobre todo, hasta ahora, de índole programática. Tal como lo propone Michael Werner, "Reconstruire un passé est une affaire d'historiens".⁵⁶ Pero no es suficiente asimilar de modo metafórico la dimensión *diacrónica* de la génesis en la historia a corto plazo. Ciertamente, uno escribe *para* su tiempo, *contra* su tiempo, jamás *sin* él. Si la obra de arte nace de una transgresión de reglas y de códigos, la escritura literaria no constituye una excepción al respecto, pero es necesario procurarse los medios para estudiarla. Y nada asegura, además, que ciertos *comienzos* de escritura, ahí donde esta no es aún más que rumor, desorden, improvisación pura, no sean justamente como una "extrahistoria", producto bruto del inconsciente; nada prueba que los apremios y las transgresiones de forma y de género no intervengan más que en la etapa de "la elaboración secundaria". Todo esto pone en evidencia parte de nuestro campo crítico. Pero, en el estado actual de sus capacidades, la crítica genética, frente al riesgo de no producir más que una crítica de fuentes "nouvelle manière", se ve obligada a circunscribir su objeto de la manera más precisa posible, esto es, a privilegiar el análisis y la interpretación de los manuscritos autógrafos. Más aún, esta limitación constituye una medida de prudencia metodológica, no de derecho, sino de hecho; nada excluye que más adelante, y por intermedio de verdaderas investigaciones interdisciplinarias, no se llegue a delimitar mejor la esfera general en la que una génesis particular se inserta.

⁵⁴ Agrega además Gracq que existe una segunda categoría de escritores, "non forcément inférieure", integrada por aquellos que, de obra en obra, llegan a dominar su trabajo cada vez mejor (JULIEN GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 1).

⁵⁵ Véase por ejemplo HENRI MITTERAND, "Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'assomoir*", en *Essais de critique génétique*, Louis Hay (ed.), Paris, Flammarion, 1979, pp. 193-226.

⁵⁶ MICHAEL WERNER, "Études de genèse et mythologie de l'écriture", *op. cit.*, p. 25.

Del mismo modo, la crítica genética no ha dado aún una clara respuesta a la pregunta acerca de la relación entre génesis de la obra e historia literaria.⁵⁷ Las posiciones tomadas sobre este tema parecen dividirse según se privilegien la historia o el material escrito. Resulta en efecto impactante (cuando uno se atiene al aspecto físico, visual de un borrador, a la manera en la que se disponen el espacio gráfico, los márgenes, el interior de los cuadernos, etc.) comprobar que dos documentos provenientes de distintos autores, de países diversos y de épocas diferentes, puedan asemejarse “físicamente” como dos hermanos gemelos. Este es el caso, demostrado por Louis Hay, de dos manuscritos de autores a los que todo los separa, tales como Tasso y Paul Éluard.⁵⁸ A pesar de esta semejanza visual de los documentos, sería arriesgado y prematuro afirmar que la escritura del manuscrito se efectúa al margen de las corrientes de la historia literaria y de la historia propiamente dicha. A la inversa, concluir que existe un parentesco entre la manera de escribir de Balzac y la de George Sand simplemente porque pertenecían a una misma generación y eran los dos novelistas franceses más fecundos de la Monarquía de Julio, que habían compartido las mismas experiencias, los mismos aprendizajes y la misma problemática ideológica,⁵⁹ proviene sin duda de un deseo de homología entre escritura e historia que corre el riesgo, a su vez, de no poder resistir a un examen detallado. La materialidad del manuscrito contrapone absolutamente las dos cosas: la escritura fluida, límpida y elegante de George Sand y la escritura borroneada, densa y tentacular de Balzac. Sin embargo, si se quisiera averiguar por qué muchos de los grandes novelistas franceses de la segunda mitad del s. XIX han recurrido a las encuestas y a las búsquedas documentales que llenan los carnets de Flaubert y de Zola, podría encontrarse quizás alguna correspondencia con el espíritu de la época. Pero todo, o casi todo, queda aún por hacer en el campo en el que convergen y se encuentran historia y génesis. La crítica genética no podrá demorarse demasiado tiempo más en seguir formulándose

⁵⁷ Véanse las posiciones contrarias de PETER MICHAEL WETHERILL (“Aux origines culturelles de la génétique”, *Sur la génétique textuelle*, D. G. BEVAN et P. M. WETHERILL (ed.), Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 19-32) y de LOUIS HAY (“Histoire ou genèse?”, *Études françaises*, N° 28-1, 1992, pp. 11-27). Pareciera sin embargo que la posición no fuera exactamente la misma en cuanto al campo de aplicación; Peter Michael Wetherill parece referirse sobre todo a la manera de redactar, de concebir y de ejecutar intelectualmente un proyecto de escritura, mientras que Louis Hay se circunscribe a los aspectos materiales y visuales de una página manuscrita.

⁵⁸ LOUIS HAY, art. cit., pp. 18-20. Los dos manuscritos se encuentran reproducidos uno frente al otro.

⁵⁹ Véase al respecto NICOLE MOZET, “Pour une histoire des pratiques d’écriture: Peut-on comparer les manuscrits de Balzac et ceux de George Sand?”, *Sur la génétique textuelle, op. cit.*, pp. 33-54.

las preguntas que ahora le plantea, a veces con un atisbo de provocación, la tendencia más historicista de la institución literaria.⁶⁰

A estos límites impuestos de hecho o de derecho a la investigación genética actual se agregan, para los amantes de la complejidad, algunos otros fenómenos que muestran además que esta joven disciplina no solo pone sobre el tapete ciertas cuestiones teóricas sino que constituye también, en algunos aspectos, un espacio paradójico.

Los manuscritos, se ha dicho, son objetos escritos en principio para no ser leídos por persona alguna. Son muchos en efecto los escritores que han insistido hasta la obsesión en el carácter privado de su escritura. ¿Pero por qué, entonces, han querido conservar ellos mismos, a pesar de todo, sus manuscritos? En todo caso, la crítica genética debe su existencia, precisamente, a esta paradoja.

La segunda paradoja se engarza directamente con la primera. A pesar de este *status* de borrador considerado como un “escrito para sí”, no destinado a lector alguno, escritores tales como Leiris, Bataille, Stendhal y aun el Valéry de los *Cahiers* han llegado a afirmar de manera enfática que les habría sido imposible escribir si no hubieran tenido ante sí una cierta imagen del lector, como una suerte de “horizonte de espera” para la escritura:

Même si rien, absolument, ne répondait à l'idée que j'ai d'interlocuteurs (ou de lecteurs) nécessaires, l'idée seule agirait en moi. Le tiers, le compagnon, le lecteur qui m'agit, c'est le discours. Ou encore: le lecteur est discours, c'est lui qui parle en moi, qui maintient en moi le discours vivant à son adresse. Et sans doute, le discours est projet, mais il est davantage encore cet autre, qui m'aime et qui déjà m'oublie (me tue), sans la présence insistante duquel je ne pourrais rien, je n'aurais pas d'expérience intérieure.⁶¹

Pour me présenter au lecteur (ce partenaire virtuel auquel, croirait-on le faire pour soi seul, on songe obscurément quand on écrit, car pourquoi écrirait-on, s'attacherait-on à donner forme lisible, presque palpable, à la pensée s'il était entendu que ce n'est que pour soi et que nul ne connaîtra ce qu'on a pris la peine de coucher sur le papier?).⁶²

⁶⁰ En la conferencia pronunciada en 1937 sobre *L'enseignement de la poésie au Collège de France*, Paul Valéry sugiere, después de haber advertido la casi-ausencia de estudios sobre los mecanismos de producción, que “une histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise [...] comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la 'littérature'*”, en *Oeuvres*, Pléiade, t. I, p. 1439.

⁶¹ “Georges Bataille”, véase FRANCIS MARMANDE, *op. cit.*, p. 146.

⁶² MICHEL LEIRIS, *Langage Tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 92.

Valéry es más ambivalente a este respecto. Al referirse a sus *Cahiers*, esa práctica de escritura matinal continuada a lo largo de más de cincuenta años, dice: “Ce que j’écris ici, je ne l’écris qu’à mois”. Pero conocemos sin embargo sus reiterados intentos por establecer en estos cuadernos una clasificación posible con miras a la publicación. Tampoco resulta así tan sorprendente llegar a leer en ellos esta modesta mención: “Je livre tout ceci au Newton à venir —mais je le supplie de ne pas en faire de métaphysique”—⁶³ La misma modesta esperanza se encuentra en Stendhal, quien, a propósito de su “libro-manuscrito” *Henry Brulard*, escribe lo siguiente: “[...] je mets un billet à une loterie dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935.”⁶⁴ Cualquiera sea el tenor de estas declaraciones, ocurre de todos modos que, con o sin el consentimiento de los autores, los manuscritos se hallan en vías de ganar un público real de lectores. En efecto, por medio de un nuevo tipo de edición, se convertirán sin duda en un material legible, al menos para un público de especialistas. Esto quiere decir asimismo que tendrán ocasión de llegar a formar parte, progresivamente, de la literatura, entendiéndose en este caso por “literatura” la comunicación literaria que supone la existencia de lectores. Por cierto, los manuscritos no podrán ser confundidos con la obra; seguirán conservando por cierto su naturaleza de documentos de trabajo, pero al estar integrados en las redes de intercambio y de comunicación social, irán perdiendo poco a poco su valor de fetiche para transformarse efectivamente, como los otros libros, en objetos culturales. En ese momento, el reproche dirigido a la crítica genética de “se construire autour d’un impensé culturel”⁶⁵ se desplomará por sí mismo. El texto llamado “canónico” encontrará a su lado, en un número cada vez mayor, versiones concurrentes y autorizadas (admitidas en consecuencia por el autor), así como también pre-textos. Todos ellos, en conjunto, llegarán a multiplicar y a enriquecer los productos culturales. Tal como señala Jean Starobinski, “Le geste de la critique se confond alors avec l’acte de connaissance. Si [...] le mouvement vers l’oeuvre (celle-ci fût-elle inaccomplie, en suspens, ou manquée) n’a pas moins d’importance que le texte figé dans sa forme *ne varietur*, tout aura, à titre égal, valeur d’indice pour le lecteur qui veut savoir. Il faut tout connaître, tout révéler, avec, à l’horizon, l’espoir de comprendre, d’après tous ses actes, toutes ses velléités, une personne à nulle autre pareille”.⁶⁶ Una vez publicados los

⁶³ Son estos fragmentos citados por JUDITH ROBINSON-VALÉRY en “Les Cahiers de Valéry: oeuvre préparée ou non?”, en *Carnets d’écrivains* 1, LOUIS HAY (ed.), Paris, Ed. du CNRS, pp. 140 y 145.

⁶⁴ Citado por JACQUES NEEFS, “De main vive”, *Littérature*, N° 64, 1987, p. 44.

⁶⁵ Véase MICHEL ESPAGNE, “Pour une épistémalyse”, *op. cit.*, 1992, p. 29.

⁶⁶ JEAN STAROBINSKI, “Approches de la génétique des textes”, en LOUIS HAY (ed.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 211.

manuscritos, y convertidos en consecuencia en objetos de lectura y de crítica, la aparente paradoja de una “literatura sin lector” dejará ya de existir.

Una tercera paradoja acecha sin embargo a la crítica genética. Esta consiste en que algunos críticos querrían en efecto asimilarla a la “poïétique”.⁶⁷ ¿Pero qué es una “poética” si no llega a ser válida para *todos* los objetos que le conciernen? Ahora bien, por razones múltiples, como hemos visto, algunas obras tienen una existencia incuestionable sin que haya existido jamás para ellas un pre-texto visible y legible. Este es el caso de las obras producidas por Borges después de haber sido afectado por la ceguera; tal como él mismo lo expresa: “Comme je suis aveugle, je dois rédiger en esprit maints brouillons avant de pouvoir dicter ce que j’ai écrit, si bien que, quand j’écris quelque chose, c’est sous une forme définitive”.⁶⁸ Da la impresión aquí de estar retornando a ciertos textos de la Edad Media, dictados por el autor a un escriba. El problema es sin embargo siempre el mismo para todas las épocas en las que, por motivos culturales diversos, han sido pocos los manuscritos que han logrado sobrevivir (en Francia este es el caso, *grosso modo*, de los ss. XVI, XVII y de la primera mitad del s. XVIII). Pero la crítica genética revela la misma perplejidad frente a los manuscritos que son a la vez “de primero y de último tiro”, tales como los del *Henri Brulard* y del *Lucien Leuwen* de Stendhal. Se trata de una escritura de improvisación, que no presenta ni tachaduras ni variantes, y que tiene por añadidura pocos agregados; que en suma, no posee rasgo alguno de los que caracterizan al aspecto habitual de los borradores y que permiten al genetista ponerse a trabajar. La crítica genética manifiesta así su asombro tanto ante las obras sin manuscritos como ante los manuscritos sin reescritura.

La cuarta paradoja⁶⁹ consiste en que la cualidad de un genetista se mide *en principio* por su capacidad de analizar, de comprender y de evaluar los mecanismos de la producción literaria *en general*, lo cual supone un conocimiento profundo sobre numerosas génesis. En los hechos, sin embargo, la mayor parte de los expertos en crítica genética está compuesta por especialistas en la obra de *un único* autor o, más aún, de *un solo texto*. Sin lugar a dudas, el material mismo exige una especialización muy exhaustiva y exige también mucho tiempo para descifrar, clasificar, ubicar en un orden y transcribir los manuscritos. Es este el aspecto benedictino de la crítica genética. Por otra parte, los investigadores, en el momento en que se acercan a la crítica genética, son ya por lo general especialistas en un autor determinado. Por último, los

⁶⁷ Véase al respecto JEAN MOLINO, “Pour la poïétique”, *Texte*, N° 7, Toronto, 1988, pp. 7-31.

⁶⁸ JORGE LUIS BORGES, “Le poète et l’écriture”, en *Incidences freudiennes de l’écrit*, Paris, Ed. Point hors ligne, 1986, p. 22.

⁶⁹ Esta paradoja fue ya señalada por GRAHAM FALCONNER en “Où en sont les études génétiques littéraires?”, *Texte*, N° 7, Toronto, 1988, p. 285.

genetistas, a fuerza de examinar los manuscritos de un escritor particular, llegan con frecuencia a la conclusión de que “su” autor es una “personne à nulle autre pareille” y que es además verdaderamente inagotable. Si se piensa por ejemplo en la génesis proustiana, se observará que los mejores especialistas están dedicados a su estudio, que las ediciones genéticas se suceden unas a otras con una frecuencia y una orientación propiamente genética cada vez mayor y, sin embargo, no se dispone aún de ninguna síntesis capaz de rediseñar la elaboración de la novela, desde los “Cahiers” del *Contre Sainte-Beuve* hasta la muerte del escritor, como si el carácter inconcluso de la obra y la proliferación casi incontenible de la génesis llegasen a contagiar a los mismos investigadores. ¿Es posible actuar de otra manera? Debe ser posible, sin duda, si se quiere en verdad realizar un avance en el conocimiento de los mecanismos de la creación. No es suficiente, por cierto, que los especialistas en los diferentes *corpus* se encuentren de tanto en tanto para intercambiar sus respectivas experiencias. Hace falta además que cada uno -sin necesidad de haber pasado toda su vida dedicado al estudio de un autor determinado, pero auxiliado de manera efectiva por colegas competentes- adquiera la experiencia del trabajo con *corpus* diversos para llegar a darse cuenta de la complejidad de los hechos singulares, de la riqueza y vastedad de orientaciones posibles y de la dificultad de entrever un modelo.

La quinta paradoja consiste en que la crítica genética es a la vez filología y crítica. Para dar un corte rápido a un debate que no deja de alterar el ánimo de algunos, podría llegar a decirse que la primera constituye un medio y la segunda, un fin. Si la crítica genética hizo filología *sin saberlo* desde sus comienzos, tanto mejor. Esta es la garantía más segura para la creación y para el establecimiento adecuado de archivos de génesis. Sin este rigor filológico en el trabajo de clasificación y análisis material de manuscritos, no sería posible realizar ninguna interpretación seria de los procesos de escritura. El único error estratégico reside en que la crítica genética ha sido creada sin haber sido definida de manera explícita en su relación con la filología y sin que se haya pensado en absoluto en la existencia de tal relación. De ahí, las consecuencias. En lugar de volver de manera obstinada sobre “les modèles philologiques littéralement refoulés”⁷⁰ o de recordar la importancia tan a menudo desestimada de la corriente italiana de la *critica delle varianti* de Contini,⁷¹ resulta indudablemente más productivo aclarar en dónde reside la diferencia. La crítica genética no profesa el culto del texto ni el del manuscrito, pero su objeto está constituido por este último, mientras que la filología tiene por objeto lo primero: el texto, su historia, su establecimiento, su edición, su “verdad”. Ocuparse del

⁷⁰ Véase MICHEL ESPAGNE, “Pour une épistémalyse”, *op. cit.*, 1992, p. 32.

⁷¹ Véase ANDRÉ GUYAUX, “Généétique et philologie”, *Mesure*, N° 4, 1990, pp. 169-180.

manuscrito literario en el sentido en que lo entiende la crítica genética es sin duda analizar filológicamente los manuscritos para restituir en ellos un orden de sucesión, pero luego, a partir de allí, comienza un trabajo de interpretación que no apunta precisamente a la edición del mejor texto, sino a la dilucidación del trabajo de escritura. En este sentido, la crítica genética es a la vez ciencia y hermenéutica. Los defensores de la ciencia son los que se ocupan de las ediciones genéticas, de los bancos de datos informatizados, de las imitaciones y las síntesis de la escritura manuscrita, de la elaboración de modelos de operaciones enunciativas. Los defensores de la hermenéutica son los adeptos de una exégesis cada vez más fina de esta dinámica de los borradores a la que buscan conducir hacia una poética de la escritura o hacia una estética de la producción. El carácter paradójico de este espacio, hecho a la vez de tendencias y de tensiones, explica al mismo tiempo por qué en el momento actual no existe todavía una teoría genética. Más aún, ni siquiera el nombre mismo de esta corriente de investigación es unánime; unos prefieren llamarla “crítica genética”, y otros, “genética textual”. ¿Pero es este un problema tan grave en un campo en el que los cuestionamientos teóricos son tan abundantes?⁷²

ALMUTH GRÉSILLON

Institut de Textes et Manuscrits Modernes, CNRS

⁷² Para una consideración de los elementos necesarios para sentar las bases de una teoría genética, véase el capítulo VI de *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, “Pour une théorie génétique: esthétique, histoire, écriture”, *op. cit.*, pp. 204-229.

LA CRÍTICA GENÉTICA: ¿UNA NUEVA DISCIPLINA O UN AVATAR MODERNO DE LA FILOLOGÍA?

INTRODUCCIÓN

Comencemos por un rápido recorrido histórico. A fines de la década del 60, el CNRS crea un pequeño equipo de investigación, encargado de poner en condiciones los manuscritos del poeta alemán H. Heine que acababan de ser adquiridos por la Biblioteca Nacional. Ese doble acontecimiento institucional provee retrospectivamente un punto de referencia simbólico: aunque las colecciones de manuscritos autográficos existen desde hace mucho tiempo, y aunque investigadores aislados han consagrado ya trabajos a manuscritos de escritores, estos son, por primera vez, reconocidos no ya solo como elementos del patrimonio cultural, sino también como objetos de investigación científica. Este doble reconocimiento habría podido quedar como un accidente sin posteridad, simple montaje administrativo para permitir a la Biblioteca Nacional confiar a algunos germanistas universitarios competentes el inventario y la clasificación de los fondos recientemente adquiridos. Ahora bien, lo que se produce es lo contrario. El pequeño equipo Heine se desarrolla¹ y, lejos de permanecer aislado, se convierte rápidamente en un polo de atracción para otros investigadores. Seminarios internos y grupos de trabajo se dedican a confrontar diversos corpus manuscritos para construir una metodología y para elaborar un cuerpo de principios y de conceptos comunes. Al mismo tiempo, la Biblioteca Nacional enriquece y completa sus colecciones de manuscritos mediante una eficaz política de adquisiciones.²

* Agradecemos al autor el envío de este artículo, que apareció en una versión más extensa en *Genesis*, 1, 1992, 33-72. Traducción de Susana G. Artal.

¹ Otros han evocado ya la historia de esta formación del CNRS. Cfr., por ejemplo, la presentación de P.-M. DE BIASI en la *Encyclopedia Universalis* 2, "Les enjeux" ("L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre", 924-937). Véase también A. GRÉSILLON, "La critique génétique: quelques points d'histoire", *Actes del Coloquio franco-italiano "Les sentiers de la création"*.

² Para un historial, cfr. R. PIERROT, "Constitution, finalité, avenir des collections de manuscrits littéraires modernes depuis Victor Hugo" en A. GRÉSILLON y M. WERNER (ed.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985, 7-14.

En el momento de la creación del equipo Heine, el estructuralismo goza en Francia del éxito que conocemos y lingüística y literatura viven una luna de miel breve, pero intensa. En ruptura con una tradición lansoniana sofocada, la investigación literaria francesa, conducida por R. Barthes y el grupo Tel Quel, se apasiona por los formalistas rusos y los análisis de Jakobson, y se inspira en la lingüística para rejuvenecer su aproximación a las obras y regenerar una crítica universitaria adormecida a fuerza de escrutar la pareja que forman el hombre y la obra. Es la época de las teorías del texto, concebido como un conjunto cerrado cuyas relaciones internas definen una creatividad recursiva, y toda una batería de paradigmas conceptuales se desarrolla en torno a esa noción omnipresente que ocupa un lugar central en la reflexión sobre la literatura. Los papeles de los escritores no son la excepción: cuando Jean Bellemin-Noël propone en 1972 definirlos como pre-textos y da una primera aplicación de esa nueva grilla conceptual estudiando la génesis de un poema de Miłosz, el pequeño grupo de los que estudian los manuscritos de Heine, de Proust, de Flaubert o de Valéry, se adhirió con gusto a esa propuesta que da a sus materiales un status de objeto de investigación.

Retrospectivamente, resulta claro que esa complementariedad espontánea del texto y el pre-texto era en realidad engañosa. Para las teorías estructuralistas del texto, los conceptos de escritura, de creatividad, de productividad forman parte de la estructura textual misma, autónoma y perfectamente encerrada en sí misma. Esta no necesita de ningún elemento exterior, y el texto es, en sí mismo, su propio origen. Los documentos que testimonian la génesis de una obra particular no son la excepción y, el tomarlos en cuenta, que es en realidad una salida fuera del texto y de su clausura, no podía sino ser el inicio de un cuestionamiento de la noción misma. Por supuesto —lo demostraré más adelante— el pre-texto es en muchos aspectos lo complementario del texto, pero esa complementariedad implica incompatibilidad y exclusión recíproca, y el establecimiento de un marco teórico autónomo para los estudios de génesis se resintió ciertamente por esa referencia al texto, tan “bloqueante” a mediano plazo como estimulante en lo inmediato.

En realidad, es sin duda en otra parte donde hay que buscar el potencial teórico susceptible de acompañar este surgimiento de los documentos de génesis, en el lento proceso por el cual corrientes más propiamente lingüísticas, fueron tomando en cuenta al locutor y a la enunciación. Los artículos fundadores de Émile Benveniste datan de comienzos de la década del 60. En 1970, la revista *Langages* consagra su número 17 a la enunciación y es en ese número donde É. Benveniste define el programa de la “puesta en funcionamiento de la lengua mediante un acto individual de utilización”. Pero habrá que esperar hasta fines de la década del 70 para que esa corriente penetre verdaderamente la investigación lingüística y provoque un interés nuevo por los mecanismos de producción del lenguaje, ya sean orales o escritos.

Casi 25 años después, hace ya tiempo que la lingüística ha dejado de ser la disciplina faro de las ciencias humanas y que ha dejado de alimentar los esfuerzos metodológicos de la investigación literaria. El estructuralismo está suficientemente lejos como para que podamos comenzar a escribir su historia y las teorías del texto parecen haber cumplido su ciclo. ¿Qué ocurre con los estudios genéticos? Su éxito es indiscutible: el pequeño equipo Heine se convirtió en un instituto del CNRS en torno del cual gravita una centena de investigadores y los “genetistas” de la literatura cuentan en su haber una nutrida bibliografía que testimonia la vitalidad de la “crítica genética”. El interés por los documentos de génesis no se mantuvo confinado entre los especialistas un poco austeros de las disciplinas de erudición literaria. Se expandió en los medios cultivados y no hay edición de los grandes textos de los siglos XIX y XX que no ofrezca extractos de manuscritos de génesis. Tiende, por otra parte, a desbordar el campo de las obras literarias y los archivos de los pintores, de los arquitectos, de los compositores se abren también a estudios consagrados a los diversos procesos de creación artística. E incluso los ataques de los que la crítica genética ha sido objeto confirman el éxito de la empresa, que evidentemente perturba al redistribuir las cartas en el campo de los estudios literarios.

Ha llegado pues el momento de un balance. ¿Qué ruptura introduce la crítica genética en la continuidad de los estudios literarios? ¿Cuál es ese nuevo objeto de investigación cuya existencia instala y cuál es su especificidad en relación con el objeto tradicional de la crítica literaria, es decir, las obras? ¿Cuál es la metodología de la crítica genética, cuáles son sus conceptos operatorios y cómo podemos definir el nuevo campo teórico cuyos contornos delimita?

LOS MANUSCRITOS DE GÉNESIS: UN NUEVO OBJETO CIENTÍFICO

Hay que reconocer que la terminología no ayuda en absoluto a dar una imagen precisa de la crítica genética. Texto, pre-texto, manuscrito, variantes, escritura: salvo pre-texto, ninguno de estos términos pertenece exclusivamente a los estudios de génesis. Por haber sido labrados por una larga tradición de investigación erudita, vehiculizan toda una historia cultural que constituye como el medio natural de la investigación sobre el escrito literario, y los postulados que su manejo implica nos son tan familiares que tenemos la tendencia a ni siquiera percibirlos en la transparencia de su evidencia implícita. Para apreciar la ruptura reivindicada por los genetistas y para justificar su carácter radical, hay que retomar pues esas nociones de apariencia tan trivial, explicitar sus presupuestos y trazar de nuevo las grandes líneas de su historia reciente.

LA ENUNCIACIÓN ESCRITA Y LO ESCRITO

Toda producción del lenguaje supone un enunciador y uno o varios destinatarios. La comunicación supone evidentemente el respeto de las reglas de la lengua, pero implica también que sus protagonistas se sometan a un cierto número de convenciones. En lo que concierne al habla cotidiana, la lingüística, especialmente la pragmática con las “máximas conversacionales”, se dedicó a definir las condiciones de éxito de ese intercambio verbal. Para lo escrito, y en especial para las obras literarias, los estudios correspondientes son mucho más recientes y mucho menos numerosos³ y habría que buscar análisis equivalentes⁴ entre las teorías estéticas y sociológicas de las artes. No intentaré aquí hacer un balance de ellas, solo recordaré algunas nociones importantes para mi propósito.

La especificidad de la enunciación escrita introduce una cierta cantidad de restricciones particulares que afectan la producción y la recepción del mensaje. En primer lugar, se trata de una enunciación diferida en la que los protagonistas no están generalmente co-presentes.⁵ Por eso, escapa a esa pizca del *hic et nunc* que caracteriza la enunciación oral. De ello resulta —y es una consecuencia fundamental— que la producción del mensaje y su recepción constituyen dos fases distintas, separadas por la remisión de lo escrito a su destinatario. Cada uno de los protagonistas dispone de un cierto tiempo, uno para producir el mensaje, el otro para leerlo. La fase de producción se sitúa normalmente en la esfera privada del *scriptor*, ya que solo el producto está destinado a ser transmitido al destinatario. A propósito de eso, se observará que a partir del momento en que, a fines del siglo XVIII, la copia manuscrita deja de ser un medio de reproducción y de transmisión, la escritura manuscrita se convierte en patrimonio de la esfera privada: correspondencias y diarios íntimos, por supuesto, pero también campo de la producción de las obras. A la inversa, el impreso es de allí en más el medio privilegiado de la difusión colectiva y pública de los textos.

Luego, lo escrito es una *huella* sobre un soporte, lo que trae aparejadas tres características suplementarias. 1) Constituye una extensión externa de la memoria. 2) La huella es a la vez inscripción del producto y huella de su proceso de enunciación. En el caso de una copia manuscrita, esa enunciación singular es simple reproducción de un objeto pre-existente. Cuando la escritura es trabajo de creación, lo escrito registra huellas del proceso de producción mismo. 3) Toda

³ Cfr. *Langages*, 69. “Manuscrits - Écriture - Production linguistique”, Paris, Larousse, 1983.

⁴ Pensamos, evidentemente, en primer lugar en la “teoría de la recepción” de H.-R. Jauss.

⁵ Cfr., por ejemplo, A. GRÉBILLON, J.-L. LEBRAVE, C. VIOLLET, «“On achève bien... les textes”. Considérations sur l’inachèvement dans l’écriture littéraire» en *DRLAV* 34-35, *Paroles inachevées*, 1986, 49-75. J.-L. LEBRAVE, *Le jeu de l’énonciation en allemand d’après les variantes manuscrites des brouillons de H. Heine*, tesis de estado, Paris, 1987.

inscripción manuscrita produce un objeto singular que —por lo menos hasta el desarrollo de los medios de reproducción modernos— no es reproducible de modo idéntico, pero cuyo contenido puede ser copiado nuevamente mediante un nuevo acto de enunciación. En cambio, el escrito impreso moderno se caracteriza por la existencia de objetos idénticos reproducidos en un gran número de ejemplares en el curso del mismo proceso enunciativo.

De estos caracteres rápidamente recordados, se desprende el *status* de los escritos y, en primer lugar, el de los *manuscritos*. Al designar todo lo que se escribe a mano, el término podría cubrir toda la historia de la escritura y todas las civilizaciones de lo escrito. En la práctica erudita, remite a dos tipos de documentos muy diferentes unos de otros.

En el campo de los escritos que han sido objeto de una difusión pública, y en referencia a la invención de la imprenta, un primer corte opone los textos transmitidos en forma de copias manuscritas y los que conocemos en forma impresa. Toda gran biblioteca comprende así dos departamentos distintos: el de los impresos y el de los manuscritos. Fundamentalmente, ese principio de clasificación opone objetos antiguos y medievales, que son manuscritos, y los impresos, modernos y contemporáneos.

No obstante, los departamentos de manuscritos no albergan solo documentos anteriores a la imprenta. Además de que los textos continuaron circulando en forma de copias manuscritas hasta fines del siglo XVII, las colecciones se enriquecieron progresivamente con manuscritos llamados “modernos”. Contrariamente a los manuscritos antiguos y a los impresos, se trata generalmente de documentos de índole privada, en especial correspondencia, y, más en general, papeles de personalidades consagradas, hombres políticos, sabios, filósofos, escritores, músicos, pintores, etc. Mientras que, en los manuscritos antiguos y medievales, la personalidad del que produjo la copia se borra tras la grandeza del texto recopiado, esa personalidad es, en el caso de los manuscritos modernos, lo que justifica que se haya coleccionado el documento y que se lo conserve.

Querría subrayar la importancia de esos criterios de conservación: en un caso, es el valor cultural intrínseco de un “gran texto” lo que da su precio al documento; en el otro, es el valor personal atribuido a un individuo —aun cuando, en el caso de un “gran escritor”, los dos tienden a confundirse—. La mano del *scriptor* es aquí por lo menos tan importante como el contenido del escrito, es la que le da todo su precio, como lo recuerda el adjetivo “autógrafo” aplicado a los manuscritos modernos por los expertos y los *marchands*.

En su mayor parte, esos papeles están constituidos por bosquejos, planes, borradores de obras conocidas de los grandes escritores, lo que introduce una segunda oposición, esta vez entre el texto impreso y los manuscritos que constituyen el *dossier* de su génesis. Sabemos que solo conocemos pocos “*dossiers* genéticos” anteriores a fines del siglo XVIII. Indudablemente, se ha

podido reconocer un borrador en un papiro del siglo VI después de Cristo o en un verso de un pergamino medieval. Del mismo modo, se han podido invocar otros casos de documentos de génesis anteriores al siglo XIX: “borradores” dejados por los humanistas, ejemplar de los *Essais* anotados por el propio Montaigne, manuscrito de los *Pensées* de Pascal. Pero esos ejemplos cuantitativamente son despreciables, e incluso un relevamiento sistemático de los fondos manuscritos de las grandes bibliotecas tiene pocas posibilidades de exhumar otros en cantidad importante. Antes de fines del siglo XVIII, la conservación de los documentos de génesis parece ser accidental, mientras que tiende a volverse sistemática después de esa fecha.

Grosso modo, podemos clasificar los documentos escritos conservados en las bibliotecas de la siguiente manera. Escritos públicos manuscritos: son los manuscritos antiguos y medievales; escritos públicos no manuscritos: son los impresos; escritos no públicos manuscritos: son los manuscritos modernos. Vemos que queda un lugar para una cuarta combinación, la de los escritos no públicos no manuscritos. Luego de quedar vacante durante mucho tiempo, está efectivamente ocupada por los dactilogramas, o *tapuscrits*, cuyo mismo nombre señala el parentesco con los manuscritos modernos y, sobre todo, por los nuevos objetos producidos con computadora. Pero no nos anticipemos.

PRÁCTICAS ERUDITAS

Durante mucho tiempo, las prácticas eruditas solo tuvieron ojos para los escritos públicos. Esto explica que los manuscritos antiguos y medievales, al ocultar los manuscritos modernos que solo constituían una extensión confusa y una prolongación secundaria, hayan gozado del *status* de norma y de referencia exclusivas para el conjunto del campo manuscrito. Así nació la filología, que se impuso desde sus orígenes como ciencia de lo escrito. Las primeras escuelas filológicas helenísticas se constituyen alrededor de las bibliotecas de Alejandría y de Pérgamo. La filología alemana del siglo XIX reconstruye los textos y las lenguas indoeuropeas también sobre la base de datos escritos.

Este imperio de la filología sobre el conjunto de lo escrito no ha sido cuestionado en absoluto hasta ahora. Indudablemente, la filología fue eclipsada en Francia por otras formas de crítica textual, mucho antes inclusive del éxito logrado por la corriente estructuralista.⁶ De modo que, contrariamente a lo que se produjo en otros países europeos, el estudio de los documentos de génesis se desarrolló fuera de toda referencia a la filología y en una libertad casi total

⁶ Habría que relacionar, evidentemente, este eclipse con la implantación sólida y relativamente precoz en Francia de la lingüística “moderna” en ruptura con la lingüística histórica.

respecto de los manuscritos antiguos. En compensación, la filología no dejó jamás de ocupar un lugar central en Alemania y en Italia,⁷ donde alberga aún hoy el conjunto de los trabajos consagrados a lo escrito, incluso los que se refieren a los papeles privados de los escritores. Y ciertos observadores, más respetuosos del peso de la tradición filológica que sensibles a la novedad del trabajo sobre los manuscritos modernos, se ofuscan por ver a la crítica genética prosperar en una alteridad sin conflictos con la filología. Pretenden que el “afuera” reivindicado por los estudios de génesis encubre una enojosa amnesia, califican de artificial la ruptura anunciada por los genetistas y los invitan a jurar fidelidad a una filología que, en realidad, jamás habrían abandonado.⁸

En síntesis, el análisis del campo cubierto por el término “manuscrito” obliga a plantear una cuestión previa. ¿Hay que tratar de manera diferente los documentos públicos y privados, los manuscritos “antiguos y medievales” y los manuscritos “modernos”? En otros términos, ¿la crítica genética es una disciplina autónoma o solo un avatar moderno de la filología?

LA FILOLOGÍA Y LOS MANUSCRITOS MODERNOS

En tanto ciencia de los manuscritos, esta se define, fundamentalmente, como ciencia de los textos.⁹ Las características del texto han sido descritas varias veces¹⁰ y será suficiente dar un resumen de ellas. La hipótesis fundamental, por supuesto, es que los textos existen,¹¹ constituyen el origen que legitima el trabajo del filólogo. Pero, si se trata de textos de la Antigüedad o de textos religiosos fundadores, el original está perdido o es inaccesible. Sólo lo conocemos a través de las diversas copias que de él se realizaron a lo largo del tiempo. Ninguna de esas copias es una reproducción exacta del texto original y todas son más o menos

⁷ Sobre las razones de la vitalidad de la filología en Italia, cfr. B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, 123 (n. 46).

⁸ Cfr., por ejemplo, M. ESPAGNE y M. WERNER (ed.), *Philologiques I*, Paris, 1990 y especialmente, el artículo de M. ESPAGNE “La référence allemande dans la fondation d’une philologie française” (135-158). Cfr. también ANDRÉ GUYAUX, “Génétique et philologie”, en *Mesure 4* (octubre de 1990), 160-180; GRAHAM FALCONER, “Où sont les études génétiques littéraires”, en *Texte 7*, “Écriture - Réécriture - La genèse du texte” (Toronto, 1988) 267-286; JEAN MOLINO, “Pour la poétique”, *ibid.*, 7-31.

⁹ Como lo recuerda, en el terreno francés, el nombre del más antiguo laboratorio del CNRS en ciencias del hombre: Institut de recherche et d’histoire des textes.

¹⁰ Cfr., especialmente, L. HAY, “Le texte n’existe pas: réflexions sur la critique génétique”, en *Poétique 62* (1985) 146-158; B. CERQUIGLINI, *op. cit.*; J.L. LEBRAVE, “L’écriture ininterrompue: quelques problèmes théoriques”, en LOUIS HAY (ed.), *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris, 1986, 127-165.

¹¹ De allí el título humorístico precedentemente citado de L. Hay: “Le texte n’existe pas”.

imperfectas y contienen errores en mayor o menor grado. Como escribe B. Cerquiglini con respecto a las ediciones del Nuevo Testamento y de Lucrecio realizadas por K. Lachmann:

Textes antiques et vénérés, que les scribes de l'Antiquité tardive et du Moyen Age avaient copié avec respect; Lachmann postule dès lors que ces copistes ne se rendirent coupables que de fautes dues à l'incompréhension, à l'inadvertence, à la fatigue et que ces fautes son une dégradation. Toute copie est un déclin.¹²

Cada texto es único en su esencia inmaterial, y múltiple en sus manifestaciones materiales, en las diferentes copias que llegaron hasta nosotros. La erudición filológica podrá reconstruir el texto en su pureza original comparando esos objetos emparentados y diferentes.

Por supuesto, el filólogo debe comenzar por descifrar y transcribir el manuscrito. Eso supone una acumulación impresionante de *savoir faire*: hay que conocer a fondo los diferentes tipos de escritura practicados desde la Antigüedad, ser capaz de analizar y describir las técnicas de escritura y los soportes, localizar y datar los diferentes manuscritos mediante los cuales un mismo texto ha sido transmitido. Es ese trabajo paciente y altamente especializado, esa erudición puntillosa lo que el término filólogo evoca hoy para el público culto.

Al término del desciframiento, el filólogo constata que, en oposición a la unicidad y a la estabilidad que él postula para el texto original, las copias a través de las cuales este nos fue transmitido proveen un texto inestable, que varía de una a otra copia. Su primera tarea es señalar esos "lugares variantes", identificarlos, comparar las diversa variantes entre sí. Llevando esa comparación a buen fin, podrá reconstruir el texto original ensamblando la elección de las "mejores" variantes, recreándolo incluso por entero a través de la serie de todas las copias imperfectas. En este marco la noción de variante ganó sus títulos de nobleza y solo en ese marco toma todo su sentido. La variante es desviación, divergencia en relación con un original. Esa desviación representa no un enriquecimiento sino una degradación. En tanto instrumento operatorio de la filología, la variante es fundamentalmente traicionera.¹³

Para efectuar ese trabajo minucioso, el filólogo saca a la luz los parecidos y las desviaciones entre las diferentes versiones conservadas de un mismo texto. Esto lo lleva a deducir familias de manuscritos reconstituyendo la historia de la transmisión del texto. El *stemma* es la forma canónica muy conocida en la que se cristaliza ese establecimiento de una cronología y de una serie de filiaciones.

¹² *Op. cit.*, 76.

¹³ Cfr. nuevamente B. Cerquiglini, "Pensée de la faute (la variante est une conduite déviante), qui fonde une méthodologie positive", (*ibid.*, 77).

Poco importan aquí las divergencias que dividen a los filólogos acerca de los diferentes tipos de stemmas que pudieron proponerse en el curso de los dos siglos de crítica de los textos. Todos los stemmas son arborescencias, forma bien conocida de estructuración de los datos en las taxonomías a partir del siglo XVIII. Esa arborescencia tiene origen en el texto original, que se supone la fuente de todas las copias siguientes, de modo que la estructura que así se establece es estrictamente jerárquica. En la historia de los textos como en la de las lenguas, la filología está en la búsqueda de lo originario, sea *Urtext* o *Ursprache*, del que derivan, por un proceso de degradación orgánica, los descendientes, copias manuscritas o lenguas modernas.

Por fin, esta historia del texto concluye en una edición crítica que constituye el punto culminante del trabajo del filólogo. En ella presenta el resultado de su reconstrucción y justifica sus elecciones en un aparato crítico generalmente voluminoso que reúne el conjunto de las variantes.

¿Cómo situar el estudio de los “manuscritos modernos” en relación con ese modelo filológico? ¿Cuál es la verdadera naturaleza de los parecidos invocados por los detractores de la crítica genética?

El primero tiene que ver con el sentido vulgarizado del adjetivo “filológico” que recordé más arriba. Los “manuscritos modernos” suponen también la adquisición de una aguda competencia en el desciframiento de datos escritos, en la descripción de los instrumentos y los soportes, en la identificación y la datación de los documentos. Como para los documentos “antiguos”, esas operaciones son cuantitativamente las más importantes en el estudio de los manuscritos “modernos”. Y los especialistas de ambos campos apelan a técnicas ampliamente comparables —del análisis químico de las tintas a la clasificación de las filigranas—. Pero, si el parecido entre las dos metodologías se detuviera allí, sería en realidad de muy poco interés y, en última instancia, habría que ubicar en la misma categoría el conjunto de las disciplinas de erudición.

Pero hay cuestiones más serias. Al abordar el estudio de los papeles de los escritores, los “genetistas del texto” han encontrado el modelo de la variante y la teleología heredada del stemma. Era tan tentador ceder al demonio de la analogía. ¿No eran convocados acaso por grandes empresas editoriales inscriptas en la tradición filológica?¹⁴ ¿No tenían bajo los ojos, como los filólogos, un texto que variaba cuya evolución se inscribe en un proceso temporal? Por supuesto, la orientación del proceso en relación con el texto no es la misma, pero ¿no se podía reducir esa diferencia a la oposición de un *antes* y un *después*? ¿Y no bastaba invertir el stemma para obtener una representación satisfactoria del nacimiento del texto, más aun cuando la crítica de las “fuentes” ofrecía un *pendant* cómodo a la de las lecturas erróneas? Casi ni hace falta forzar la

¹⁴ El equipo Heine por ejemplo, participaba inicialmente en la edición de las *Obras completas* de Heine realizada en Weimar.

metáfora visual para captar con qué facilidad se puede, invirtiendo el árbol del stemma, transformarlo en una red hidrográfica donde las hojas son reemplazadas por fuentes, las ramas por arroyos y el tronco por un río en el que todas las corrientes de la inspiración creadora se funden en un todo orgánico que constituye el texto definitivo.

Por supuesto, la inadecuación de la noción de variante aplicada a los documentos de génesis fue denunciada en diversas ocasiones.¹⁵ No obstante, la variante se aclimató en la crítica genética, donde continúa siendo utilizada para designar el resultado de las operaciones de reescritura que los escritores muestran, manteniendo así el equívoco sobre el *status* de las investigaciones genéticas. Del mismo modo, pese a constantes exorcismos, el demonio de la teleología que habita el modelo del stemma, incluso invertido, vuelve periódicamente a obsesionar a la genética textual. A tal punto es fuerte la *prégnance* del modelo textual impuesto por la tradición filológica.

Como es fácil sospechar, la asimilación de los manuscritos “modernos” a los manuscritos antiguos y medievales tiene que ver, en mi opinión, con un malentendido y tomar prestado el marco nocional forjado por la filología es abusivo e injustificado. Pero esa presencia obstinada tiene valor de síntoma. ¿De qué raíces saca su fuerza pues el modelo filológico para mantener así la ilusión de una universalidad del texto? La primacía del texto ¿es un dato inmutable? ¿No se la debe reinscribir, en cambio, en un contexto cultural que sobrepasa las prácticas eruditas y les da forma sin saberlo? Para responder a estas preguntas, conviene reexaminar la filología y las ciencias de los textos a la luz de un cierto número de otras nociones de las que son inseparables. Como veremos, el texto no es quizás tan eterno como la filología querría hacerlo creer.

UNA PROFUNDA MUTACIÓN SOCIO-CULTURAL

Comenzamos a saber que la evolución de la ciencia filológica de los textos es inseparable de la evolución de la imprenta.¹⁶ Contrariamente a una idea que

¹⁵ Cfr., por ejemplo, J. BELLEMIN-NOËL, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972. Proponía utilizar la variante solo para designar las desviaciones entre las diferentes ediciones de un mismo texto publicadas en vida de su autor. Cfr. también J.-L. Lebrave (1987), *op. cit.*

¹⁶ A raíz del doble régimen de oposiciones del que participa la noción de manuscrito, esta crítica del texto puede ser conducida en los dos frentes del manuscrito moderno y del manuscrito medieval. La primera aproximación, centrada en el análisis de los pre-textos y la especificidad de la escritura manuscrita como instrumento al servicio de la producción escrita, ha alimentado las reflexiones aquí presentadas. No debe sorprendernos que, a partir de un análisis de la creación literaria medieval, B. Cerquiglini haya llegado a conclusiones muy cercanas invocando el respeto del habla medieval (cfr. B. Cerquiglini, *op. cit.*, en especial 22-23).

parece obvia, hay que esperar hasta fines del siglo XVIII para que esta alcance la forma estable que nos es familiar, en la que un ejemplar es reproducido y difundido de manera idéntica en millares de ejemplares.¹⁷ En esa misma época desaparece definitivamente la transmisión de los textos en forma de copias manuscritas.¹⁸ El parentesco entre la materialidad del objeto impreso moderno y las características conceptuales abstractas del texto es evidente: el texto impreso constituye una unidad estable y bien delimitada, dotada de un inicio y un final, estructurada en renglones, párrafos o en estrofas, en capítulos, en partes, etc. Del mismo modo, en tanto objeto abstracto, el texto es un dato estable y se caracteriza por su unicidad, su clausura, su acabado, su coherencia y su cohesión, en síntesis, su estructura.¹⁹ Es autosuficiente y autónomo. Una vez creado y puesto en circulación, el texto existe por sí mismo y se vuelve independiente del autor que lo ha escrito y de los azares de su forma material.

Esta maduración conjunta del impreso y del texto es contemporánea de una mutación profunda que, en el pasaje del siglo XVIII al XIX, afecta tanto la estética de la creación como la economía de la literatura y que se puede hacer coincidir con el triunfo de la corriente romántica. Enumeraré algunos de sus rasgos sobresalientes: cristalización de la noción moderna de autor, individualidad de excepción diferente del común de los mortales; aparición de la noción de propiedad de las obras del intelecto y del derecho de los creadores a ser remunerados por el fruto de su trabajo; introducción de la originalidad como criterio de evaluación de la creación artística, y descrédito de la imitación, degradada como plagio y que, como tal, concierne a los tribunales; declinación irremediable de la retórica, hasta entonces omnipresente en la formación intelectual y cuyo bloque práctico de formación para el trabajo de la escritura —la *rethorica utens*— desaparece completamente, sólo sobrevive, mal que bien, durante el resto del siglo XIX, el estudio de las figuras de estilo; triunfo del motivo de la inspiración, don misterioso caprichosamente acordado al poeta por su Musa. Es aún, aproximadamente, la ideología en la que se baña hoy el sentido común.

¿Cuál es de allí en adelante el status de los diferentes componentes de la comunicación escrita que intervienen en el campo literario? Lo impreso instaura un corte radical entre dos universos separados. De un lado, aísla la esfera privada del *scriptor* y de la actividad de producción. Es el reino de la escritura manuscrita, generalmente abundante, inclusive anárquica. En el extremo opuesto, encontramos el dominio público de los destinatarios, lectores múltiples de un texto siempre idéntico. El contacto entre uno y los otros está asegurado por

¹⁷ B. CERQUIGLINI, *op. cit.*, 17-29.

¹⁸ Con excepciones: cfr., por ejemplo, la práctica del álbum en el siglo XIX.

¹⁹ Para una explicación de esas nociones, cfr., por ejemplo, J.-L. LEBRAVE, *op. cit.*

la mediación del editor que garantiza al *scriptor* que el texto tendrá un público y a los lectores, la autenticidad del texto y su atribución al autor. Las dos vertientes de esa enunciación escrita desdoblada están separadas por una divisoria de aguas cuya representación contractual es el *bon à tirer*: simbólicamente el acto por el cual se pone fin al proceso de engendramiento que era, hasta allí, un asunto privado del *scriptor*. Este confía al editor un producto que acepta considerar como una obra acabada. Haciéndolo imprimir y luego difundir, el editor lo hace entrar en el dominio público, en forma de texto atribuido a un autor y destinado a lectores.

Por supuesto, ese contrato enunciativo instituye en primer lugar y fundamentalmente el texto. Pieza central del dispositivo, solo él ocupa la escena de la comunicación. Es por definición auténtico y tal como su autor lo quiso (el *bon à tirer* está allí para garantizar esa autenticidad). Salvo revisión en oportunidad de una nueva edición, no está más sometido a variación y todos los lectores leerán el mismo texto. Escapa pues a la imperfección que marcaba irremediabilmente los modos anteriores de transmisión de los textos y, en especial, la copia manuscrita.

Pero esta entronización del texto impreso confiere al mismo tiempo un status a la otra vertiente de la comunicación escrita. Se vuelve posible oponer claramente el impreso y el manuscrito, el texto y su *avant*, la recepción y la producción, el dominio público y el dominio privado. El nacimiento del texto es también nacimiento de los documentos de génesis, que son como su complementario, el revés o lo simétrico. Pero cuidado, esa simetría es engañosa. Los papeles que la génesis del texto deja detrás no pertenecen al mismo espacio que el texto, y ese *avant* es también un *afuera*. Por su definición misma, no son objetos de comunicación y el público no debe conocerlos en ese marco. En compensación, en otro plano, la valorización del autor como individualidad fuera de lo común, lleva a acordar un precio excepcional a todo lo que puede dar testimonio de esa personalidad: ropas, objetos personales, retratos, pero también por supuesto, correspondencia y documentos manuscritos de todo tipo. Es pues lógico que los primeros gabinetes de autógrafos sean contemporáneos del nacimiento del texto moderno y que las grandes colecciones de “manuscritos modernos” se hayan constituido precisamente en el siglo XIX²⁰: faltos de status, no podían existir antes.

Al mismo tiempo, la *prégnance* del modelo de la inspiración prohíbe que esos documentos puedan ser otra cosa que objetos de curiosidad u objetos de

²⁰ Cfr. L. HAY, “La critique génétique: origines et perspectives” en *Essais de critique génétique*, Paris, 1979, 227-236.

museo²¹: dado que la creación es un misterio, es imposible para el común de los mortales comprender cómo trabajan los escritores y es inútil tratar de seguir la inspiración en sus caprichosos meandros.²²

El campo de los manuscritos se organiza pues, de allí en adelante, en dos subconjuntos diferentes. De un lado se encuentran los manuscritos que transmiten textos. Objetos de estudio científico, forman parte del patrimonio intelectual, y la filología se asigna la tarea de restaurarlos en su pureza original a través de las corrupciones de las copias que contienen errores. Del otro, están los manuscritos modernos. Son objetos de colección, que durante mucho tiempo escaparán a la investigación científica. Puerta entreabierta hacia el secreto del genio y la inspiración, son en primer lugar destinados a la admiración respetuosa y fascinada del público, igual que el sillón del gran hombre, su escritorio y sus plumas. Solo saldrán de ese embalsamamiento de manera accesoria, para dar testimonio, al mismo tiempo que otros documentos, de la grandeza de los autores y de sus obras.

Aunque inscrita en una historia, la relatividad de la estructura enunciativa que toma cuerpo así a comienzos del siglo XIX no es percibida por los contemporáneos. Esa extraña enunciación truncada, que solo conoce el texto, el autor y sus lectores y niega toda existencia al *scriptor*, regula durante casi dos siglos la aprehensión de los documentos escritos. Aún hoy, impide a algunos ver los “manuscritos modernos” sino a través de las lentes deformantes de la filología. Se observará al pasar que el mismo modelo ha sido proyectado en el pasado para dar cuenta del conjunto de los textos antiguos y medievales transmitidos en forma manuscrita. El cuestionamiento de la filología medieval se une aquí a la crítica genética al restituir a la enunciación escrita su profundidad. Del mismo modo que el *scriptor* moderno solo comienza a existir cuando cesa de escribir y se convierte en autor, el *scriptor* medieval, que solo escribe, no puede ser más que un copista y no podría ser un autor. Por cierto, ese modelo no parece ilegítimo cuando se trata de la difusión de los “grandes textos”, sean los textos fundadores de la religión o los textos de los autores de la Antigüedad, investidos de un prestigio inmenso y de una autoridad incuestionable. Es verosímil que el *scriptor* se quisiera solo copista, y tan fiel como le fuera posible al original. Si mezclaba su propia voz a la del autor, era en forma

²¹ Heine, que en ciertos aspectos siguió siendo un hombre del siglo XVIII, se opuso varias veces al mito romántico de la inspiración y recordó la importancia del trabajo en la creación poética. Consideraba también que es una mala acción entrar por efracción en los papeles personales de un escritor. De sus manuscritos, parece haber conservado solo los que le parecían susceptibles de reemplazo y muchos de los papeles que nos fueron conservados provienen de los archivos de sus editores. Pero ese rechazo de la ideología de su tiempo ilustra su *prégnance* en la misma medida que el gesto espectacular de V. Hugo al donar todos sus manuscritos a la Biblioteca Nacional.

²² P. M. de Biasi (*op. cit.*) recordó que, hasta una fecha reciente, incluso los más célebres editores de Flaubert consideraban los borradores como indescifrables.

de glosas en los márgenes del manuscrito. Pero, al hacer *el elogio de la variante*, B. Cerquiglioni demostró claramente cómo esa visión parcial deformó la percepción de los textos medievales en lengua vulgar, al transformar la variación en variante y al encadenar la movilidad de una enunciación plural en los grillos del impreso moderno.²³

DE UNA A OTRA MUTACIÓN

Como hemos visto, la *prégnance* del texto y de los conceptos que lo acompañan en la crítica filológica condiciona a la vez el nacimiento de las colecciones de documentos genéticos y su status de objetos exteriores al campo de la investigación científica. Esa situación se prolongó durante tanto tiempo como el texto ocupó el centro de la escena. Así como la maduración de esa noción era inseparable de la evolución de la imprenta, constatamos que desde hace veinte años, muestra signos de debilitamiento que coinciden en el tiempo con la conmoción provocada por las nuevas técnicas de reproducción y de difusión, muy especialmente por la revolución informática.

El texto ha dejado, efectivamente, de ser el único objeto susceptible de ser reproducido de manera idéntica en un gran número de ejemplares. De aquí en más es posible copiar con bajo costo cualquier documento, lo que borra la frontera entre el objeto manuscrito singular y el impreso múltiple. Sean antiguos o modernos, los manuscritos no están pues más encerrados en las colecciones. Pueden circular ampliamente en forma de fotocopias, microfilms, y, muy recientemente, de imágenes digitalizadas.

Esta multiplicación presenta sin duda el interés de facilitar enormemente el estudio de los documentos genéticos y de ofrecer un verdadero útil de investigación.²⁴ De manera más profunda, pone en discusión la supremacía del

²³ Contrariamente a lo que afirma un poco apresuradamente M. Espagne (*op. cit.*, 153), esto no tiene evidentemente nada que ver con una supuesta "aversión" por el *stemma* o el *a priori* de un "rechazo de la tradición filológica alemana". Las conclusiones de B. Cerquiglioni se apoyan en un conocimiento profundo de la tradición filológica y en análisis rigurosos en los que un cierto número de manuscritos son comparados desde un punto de vista lingüístico. La enunciación constituye precisamente el "hilo de Ariadna" que permite a la vez seguir el nacimiento de los estudios genéticos y comprender la crítica dirigida por B. Cerquiglioni a la filología del siglo XIX.

²⁴ Cfr., por ejemplo, P.-M. de Biasi (*op. cit.*) para el interés de disponer de fotocopias del conjunto de un *dossier* manuscrito.

texto al poner fin al privilegio de lo impreso como medio exclusivo de difundir un mismo objeto escrito en una gran cantidad de ejemplares idénticos.²⁵

Por supuesto, encontramos facsimilares de manuscritos modernos antes de fines del siglo XIX. M. Espagne (1990) cita, por ejemplo, el estudio que V. Cousin consagró a los *Pensées* de Pascal,²⁶ en el cual figura una reproducción facsimilar de un folio del manuscrito. Pero la presentación material de ese facsimil muestra claramente su carácter excepcional: realizado mediante un procedimiento litográfico, aparece fuera de texto, insertado en el libro y plegado como se hacía en esa época con los planos y las cartas. Y el mismo facsimil reproduce también la firma de Pascal, que no pertenece al mismo registro, y que parece destinada a la vez a satisfacer la curiosidad del lector y a proveer una forma ingenua de autenticación del procedimiento.

Pero lo que más atenta contra el texto que nos legó el siglo XIX²⁷ es el desarrollo espectacular de la informática. En primer lugar, el correlato material del concepto texto desaparece: la computadora transforma a lo escrito en un objeto volátil e inmaterial tanto por sus formas de almacenamiento, que escapan a nuestra percepción directa, como por sus procedimientos de visualización en pantalla. Nuestros hábitos de aprehensión de lo escrito son profundamente trastornados: fragmentación del espacio de consulta ya que solo una ínfima ventana se abre sobre el texto, casi imposibilidad de leer de corrido, fragilidad de la conservación sometida a los azares de la alimentación eléctrica de la máquina...

Es cierto que, hasta ahora, los efectos de esa mutación han permanecido poco visibles en la medida en que la informática ha hecho todo lo posible por competir con la imprenta en su propio terreno, haciendo olvidar que daba nacimiento a nuevos objetos inscriptos en nuevos soportes: la edición electrónica o publicación asistida por computadora (P.A.C.) es característica de esa ambición por igualar la perfección del texto impreso. Ese mimetismo inicial entre una tecnología nueva y la que ella está a punto de suplantar no deja, por otra parte, de recordar los inicios de la imprenta, que se esforzó al principio por

²⁵ B. Cerquiglini (*op. cit.*, 43) pone con toda razón en guardia contra la "tentación, siempre latente, del facsimil" para dar a leer un manuscrito de la Edad Media. Pero esta advertencia vale menos para los manuscritos modernos, visualmente mucho más complejos y a cuya riqueza ninguna edición puede acercarse. Por otra parte, se ha dicho de ciertas ediciones que era la consulta del facsimil lo que permitía comprender la edición y no a la inversa.

²⁶ VICTOR COUSIN, *Oeuvres*, Cuarta serie, Literatura, T. I. *Blaise Pascal*, Paris, Pagnerre editor, 1849. Nueva edición revisada y corregida.

²⁷ Las incidencias de la informática sobre el texto y sobre la producción textual fueron objeto de una mesaredonda y de un coloquio organizados conjuntamente, en 1986 y en 1990, por el Institut des Textes et Manuscrits Modernes y el Departamento de Lingüística de la Universidad de Nanterre. Cfr. J. ANIS y J.-L. LEBRAVE (eds.), *Textes et ordinateur: les mutations du lire-écrire*. La Garenne-Colombes, Éd. de L'Espace européen, 1991.

reproducir los manuscritos salidos de los *scriptoria* sin conseguir competir verdaderamente con la calidad de estos. La P.A.C. también es pasablemente torpe y grosera en comparación con el *savoir-faire* acumulado por los tipógrafos y su éxito se explica menos por la calidad de lo que produce que por su bajo costo y por su capacidad de difusión entre un amplio público.

No nos engañemos. En realidad, ese juramento de fidelidad a la imprenta tiene todas las características de una subversión profunda del texto. En primer término, porque un mismo texto es susceptible de conocer una cuasi infinidad de realizaciones materiales. Cualquier usuario que disponga de un programa de procesamiento de texto y de una impresora láser puede hacer variar casi al infinito la disposición material del texto y modificar, con un solo comando, la dimensión de los márgenes, el interlineado, el tipo de los caracteres, en síntesis, la forma del texto impreso. Y sabemos hasta qué punto la disposición tipográfica modifica la aprehensión de lo escrito en la lectura y, en definitiva, su sentido.

A esa variabilidad del envoltorio material responde una inestabilidad radical del propio texto. La imprenta nos había habituado a asociar calidad de la forma y perfección del contenido. Ahora bien, la terminación de las impresiones realizadas por edición electrónica no es sino una fachada, que nada dice sobre el acabado interno del producto impreso. Basta abrir un libro editado por P.A.C. para tropezar con fragmentos aberrantes que se burlan de la morfología y la sintaxis, mutilados por palabras ausentes, defigurados por repeticiones que vuelven el conjunto incomprensible. Y todo usuario de un procesador de texto ha conocido la angustia que engendra la coexistencia de diversas versiones competidoras de un mismo artículo que está escribiendo, todas igualmente perfectas en su forma e inacabadas en cuanto a su contenido.

Es que esa disposición material que, desde inicios del siglo XIX era patrimonio del texto, forma canónica de un producto juzgado digno de ser difundido ante un público, puede de ahora en adelante, aplicarse a cualquier cosa, y en especial a todos los pre-textos, hasta ahora separados radicalmente del texto por el *bon à tirer*.

Incluso en esa modalidad de lo impreso que aparentemente se vacía en el molde tecnológico y conceptual heredado del siglo XIX, el texto pierde pues uno a uno sus atributos más esenciales. Se vuelve inestable, mutante, radicalmente inacabado, indefinidamente accesible al retoque, a la refacción, a la transformación.

Un debilitamiento comparable acecha la noción de autor, aunque el estado de avance de la tecnología hasta ahora ha limitado sus efectos. Recordamos la experiencia de los *Immatériaux*,²⁸ que apuntaba a explotar el potencial de

²⁸ "Les Immatériaux", manifestación del *Centre national d'art et de culture "Georges Pompidou"*, presentada en la *Grande galerie* entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985.

enunciación plural inherente al medio informático. Cada uno de los participantes²⁹ habría debido poder intervenir libremente para transmitir a los otros un texto original o un comentario sobre el texto de otro. El fracaso de esa tentativa se debe sobre todo a la imperfección de los medios técnicos que le habían sido asignados, demasiado primitivos para que la escritura pudiera ser real y cómodamente interactiva. Aunque prematura, no dejaba de tener valor de señal y abría el camino a nuevos modos de producción y de transmisión de lo escrito. Desde entonces, la tecnología ha progresado. La ergonomía de las pantallas, de los teclados, de los programas, de las redes se ha mejorado considerablemente y sería muy instructivo lanzar de nuevo la experiencia.

Por otra parte, la estabilidad de las nociones de autor y de propiedad intelectual ha sido sometida desde entonces a otro asalto a raíz de las grandes bases de “datos textuales” y de las experiencias de “biblioteca electrónica”. Será posible dentro de poco disponer de un intertexto ilimitado, con el cual el usuario podrá hacer malabarismos entrelazando los préstamos y los comentarios, practicando el collage y el plagio, inventando progresiones no lineales. Aunque es aún demasiado temprano para evaluar el impacto de esos hipertextos, representan indiscutiblemente una nueva etapa en la apropiación de los datos textuales por la informática: lo impreso no es más el objetivo del procesamiento, las pantallas son suficientemente espaciales y flexibles como para constituir instrumentos de lectura cómodos, los intercambios en el interior de las redes informáticas tienden a generalizarse.

HACIA EL POST-TEXTO

Esta mutación requerirá tiempo para penetrar en el conjunto de las prácticas culturales y el texto, tal como el siglo XIX nos lo legó, con su cortejo de representaciones que conciernen al autor, la originalidad, la inspiración, no desaparecerá de la noche a la mañana. No obstante, la evolución de la cual señalé algunos elementos parece ineluctable.

La explosión estructuralista de la década del 60 parece, en ciertos aspectos, cantar su canto de cisne. Indudablemente, el texto aparece nuevamente magnificado, sacralizado, con una intransigencia que ni siquiera la filología habría osado soñar jamás y que no ha dejado de aterrar a los partidarios de la antigua escuela crítica. Pero, en el interior de la clausura exacerbada que ellos le atribuyen, los teóricos del texto sacan a la luz nociones que en realidad lo exceden y, en la productividad o la escritura cuyo soporte es el texto, se puede

²⁹ La experiencia reunía a 26 “*écrivains*” investigadores, filósofos, escritores, entre los cuales se contaban Michel Butor, François Châtelet, Jacques Derrida, J.-F. Lyotard, Maurice Roche, Jacques Roubaud, etc.

leer como el llamado de un más allá y como el hecho de tomar en cuenta una heterogeneidad que solo puede florecer en detrimento del texto y que anuncia su desmantelamiento. Del mismo modo, la productividad lexical de la que da pruebas la palabra "texto" en este período —cuando florecen, junto a pre-texto, el paratexto, el intertexto, el peritexto— es por cierto un homenaje a la noción, pero esa proliferación paradigmática es al mismo tiempo una diseminación. Los contornos del texto se diluyen. De tanto estar en todas partes, se vuelve inasequible.

Precisamente ese debilitamiento del texto, a fines de la década del 60, permite a los *dossiers* genéticos acceder al status de objetos de investigación. Así como en los inicios del siglo XIX, gracias a la aparición del texto impreso moderno, los papeles de los escritores adquieren una existencia visible como objetos de colección, la fragilización de la noción de texto hace saltar el cerrojo que impedía el estudio verdadero de esos mismos *dossiers*. Pueden de ahora en más salir del gabinete de curiosidades y entrar al laboratorio.

Esta evolución contiene, no obstante, una paradoja. Antes de la consagración del texto a fines del siglo XVIII, los documentos de génesis no existen, ya que, al no tener *status*, no son conservados. Durante la era del texto, existen, pero fuera del campo de la investigación científica. En la era del post-texto que parece abrirse ahora, se han convertido en objetos de investigación, pero puede temerse que dejen de existir. ¡Cuántas veces se ha dicho que las nuevas tecnologías de la escritura, y especialmente el procesamiento de texto, iban a dejar desocupados a los genetistas de lo escrito al hacer desaparecer los borradores! Y, más profundamente, ¿la nueva geografía de lo escrito provocada por la declinación del texto reserva aún un lugar a lo que adquiriría sentido como lo complementario del texto?

Si esta visión retrospectiva fuera justa, la crítica genética estaría confinada para siempre en el estudio de los siglos XIX y XX y, en la escala de la historia, la ventana abierta a fines de la década del 60 estaría condenada a volver a cerrarse casi inmediatamente.

Me parece que no es así. Sin duda, la crítica genética nació del hecho de tomar en cuenta los archivos literarios del siglo XIX, luego del XX. E indudablemente aún no se ha liberado de lo que la precedía de una manera tan rápida y definitiva como, en su entusiasmo, los genetistas pudieron afirmar. Pero la innovación radical que comporta la sitúa en realidad en un espacio totalmente diferente del texto, de lo impreso, del autor y del *bon à tirer*. Hay que ir más lejos que P. M. de Biasi, cuando describe la "genética textual": la crítica genética no es solo un conjunto de procedimientos previos a una metodología crítica "clásica" que permanecería centrada en el texto, dado que el "doble objetivo" del genetista consistiría solo en "volver técnicamente legible y analizable lo anterior al texto, su evolución, su trabajo interno hasta su forma definitiva" y en "reconstruir la lógica de esa génesis". Hay que ir más allá del objetivo de un

proyecto que cobraría sentido en el marco del texto y de su autor.³⁰ Se trata más bien, como lo escribe R. Debray-Genette, de construir una verdadera “poética de la escritura”,³¹ poética del proceso y ya no del producto.

CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes, he tratado de describir el nacimiento de la crítica genética partiendo de las relaciones entre los objetos, los procesos tecnológicos que los producen y los conceptos que los representan. Al explicitar la correlación que liga la evolución de las técnicas y la formalización intelectual de los objetos producidos, el análisis se centró sobre todo en la maduración que se opera en el siglo XIX e identificó la solidaridad que reúne tres órdenes de fenómenos: el apogeo del impreso moderno, el emplazamiento de una estructura social que rige la producción literaria (el autor, su editor, su público) y define su función en el interior de un sistema cultural, y la construcción de una doctrina, la filología, en cuyo interior esos datos del mundo “real” son racionalizados y contruidos con la ayuda de un cuerpo de nociones y conceptos. Simétricamente, he mostrado los trastornos que la evolución reciente de las tecnologías de lo escrito introduce al crear nuevos objetos y al definir un nuevo sistema de relaciones entre nuevos actores culturales.

Pero no se puede abordar los manuscritos modernos y la crítica de génesis sin hacer intervenir otro punto de vista, que es el del público. Es indiscutible que, paralelamente al surgimiento de la crítica genética como metodología científica, asistimos desde hace varios años a una evolución del gusto que ubica los documentos genéticos en el centro de la escena.

Este interés renovado no se confunde con la corriente periódicamente testimoniada que lleva a los artistas a interrogarse acerca del funcionamiento del intelecto. Para citar solo casos muy célebres, conocemos el texto de E. Poe sobre la génesis de un poema o el *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide o el conjunto de las reflexiones de Valéry. Se trata de un procedimiento introspectivo en el que el creador, mediante un volverse analítico sobre sí mismo, hace una obra *sobre* el proceso de creación. Sea cual sea la calidad estética de esos textos y su interés para el genetista, pertenecen a otro orden, en la medida en que es el propio autor quien toma a su cargo la crítica de su propia actividad creativa. Estos escritos,

³⁰ *Op. cit.*, 926: “établir un avant-texte consiste à choisir un point de vue critique précis, une méthode spécifique, pour reconstruire une continuité entre tout ce qui a précédé un texte et ce texte même comme donné définitif”.

³¹ “[...] ce regain d’intérêt pour la génétique tient-il au seul fait qu’elle est un adjuvant pour la critique moderne, une simple annexe, ou bien peut-on aller jusqu’à construire une poétique spécifique des manuscrits, qui serait peut-être quelque chose comme une poétique de l’écriture opposée à une poétique du texte?” R. DEBRAY-GENETTE, “Esquisse de méthode”, en *Essais de critique génétique*, *op. cit.*, 24.

en los que los propios autores vuelcan en forma de texto un auto-análisis, constituyen un género aparte que el público del siglo XX ha apetecido muy especialmente. Se trata, por otra parte, del mismo público que se apasionó por las grandes encuestas sobre los escritores. Recuérdese la famosa pregunta “¿Por qué escribe usted?” lanzada a comienzos de la década del 20, o la serie americana de los *Writers at Work* en la del 50 o, más recientemente, las entrevistas de J.-L. de Rambures. En líneas generales, diremos que esas encuestas no manifiestan una demanda del público por el lugar de la escritura misma en tanto proceso —la pregunta sería entonces “¿Cómo se escribe?” o ¿Cómo escriben ellos/ellas?”— sino que siguen centradas en la personalidad del creador, al que se le pregunta, en última instancia, *por qué* escribe o, en el mejor de los casos, cómo escribe *él*. En síntesis, no se sale del marco general designado por la célebre fórmula “el hombre y la obra”.³²

La investigación actual de los genetistas, en cambio, se inscribe en un contexto más amplio, en el que el interés del público no tiene ya por único objeto al autor y lo que testimonia su genio, sino al objeto manuscrito en sí y los procesos cuya huella contiene este. Es preciso constatar que ese objeto gusta. Como objeto de colección, inclusive de culto: el éxito de las ventas públicas, el aumento de los precios están allí para atestiguarlo. Pero esa atracción no permanece confinada en el medio de los coleccionistas. Los manuscritos modernos entraron desde hace algunos años en el terreno de los medios, que les consagran artículos en la prensa y programas televisivos. Del mismo modo, vemos las ediciones de los grandes textos enriquecerse con *dossiers* genéticos parciales que sazonan la presentación del texto definitivo, como si este no alcanzara ya para captar el interés del público culto.

Es que este entusiasmo por los manuscritos modernos está acompañado por una evolución del gusto y de las prácticas estéticas. Vemos desarrollarse la atracción por lo inacabado y lo provisorio, por el bosquejo y lo fragmentario, por el “know how” de la fabricación y el “*bricolage*”. La publicación hecha por F. Ponge de la *Fabrique du pré* tiene valor sintomático. Llegamos incluso a percibir el objeto manuscrito como un objeto estético valorizando la belleza de los borradores y las tachaduras. Este movimiento de la sensibilidad contemporánea no puede ser reducido al fetichismo del coleccionista, acerca del cual es fácil ironizar. Lo que está en juego en esta estetización del borrador es algo de otro orden y concierne a las huellas del proceso creador mismo y la inscripción del “sujeto que escribe” en la página.

Hay pues convergencia entre, por un lado, la curiosidad científica de los investigadores y críticos que multiplican los estudios sobre los manuscritos modernos y los *dossiers* genéticos y, por otro, la de un público interesado por la génesis. Si hiciera falta aún, habría que ver en esto una prueba suplementaria

³² Cfr. ANDRÉ ROLLIN, *Ils écrivent. Où? Quand? Comment?*, Paris, Éditions Magazine, 1986.

de que efectivamente ha nacido un objeto nuevo en el triple plano social y cultural, científico y tecnológico.

A decir verdad, este surgimiento social del objeto genético no facilita la tarea de los genetistas, porque el movimiento de interés de los medios tiende a enturbiar la imagen que la crítica genética da de sí misma, y la refracción de la moda solo puede deformar esa imagen a los ojos de una comunidad científica más amplia.³³ La crítica genética corre así el riesgo de perder su verdadero objeto, que es de orden teórico, dado que la dificultad de los estudios de génesis, su especialización, la necesaria duración que exige la exploración de un *dossier* contienen en sí la tentación de relegar indefinidamente la elaboración del cuerpo de doctrina que subyace al trabajo crítico, en pro de la profundización exclusiva del conocimiento de un *scriptor* o de un corpus.

Por supuesto, uno no se improvisa experto de una escritura, ya en su forma gráfica, ya en la estructuración de su desarrollo temporal. Hace falta tiempo para aprender a descifrar, para saber reconocer las huellas que contienen los borradores reconstituyendo correctamente las operaciones que las originaron, para interpretar correctamente los indicios que el manuscrito comporta. Ese trabajo paciente supone también un conocimiento profundo del *scriptor* que no se posee de antemano. En ese terreno, quienes están familiarizados con un autor tienen una ventaja indiscutible. Es mejor ser un especialista de Heine, de Proust o de Flaubert para reconstituir la génesis de los artículos de *Lutezia*, para desenredar la madeja de los *Cahiers* de la *Recherche* o para explorar los *dossiers* genéticos de Flaubert.

No obstante, a riesgo de perder su espíritu, la crítica genética no puede quedar prisionera de esos tabiques y encerrarse en el estudio de escrituras particulares. Le hace falta imperativamente anteponer la exigencia de una aproximación transversal y comparativa, sin la cual permanecería como una acumulación de singularidades y, renunciando a ser la nueva disciplina que los objetos genéticos reclaman, recaería en el estudio tradicional de los textos para ser solo una versión modernizada del estudio de las fuentes.

En una palabra, los *dossiers* genéticos existen, los genetistas de la escritura los han encontrado y los han hecho acceder al *status* de objeto de investigación científica. Han diseñado así los contornos de una nueva disciplina y bosquejado una poética de la escritura distinta de la poética de los textos. Superar el estadio del bosquejo, desarrollar la crítica genética y construir en torno a ella una verdadera teoría: tal es la apuesta de hoy.

JEAN-LOUIS LEBRAVE

Institut de Textes et Manuscrits Modernes - CNRS

³³ La reacción de J. Molino (*op. cit.*) ante el desarrollo de la crítica genética es, al respecto, característica.

LA DOCUMENTACIÓN MARGINAL PARA *DISTANCIAS* DE SUSANA THÉNON

0. En este trabajo he elegido presentar el estudio de los procesos de escritura según los caminos de la crítica genética con el aporte de lo que podría llamarse *documentación marginal* (que comprende *ante-textos* a la elaboración de cualquier documento del proceso de escritura de *distancias*; *para-textos* paralelos a dicho proceso y *post-textos* posteriores a su conclusión).

Me interesa explorar la utilización de este tipo de para-textos y las posibilidades que abren, dejando para otra ocasión los aportes de la *documentación central*, es decir, el abanico en el que se despliega la sucesión de distintas versiones de una misma obra (*avant-textes* —*pre-textos*—, en la crítica genética francesa; *proto-textos*, en la portuguesa).

1. LOS PAPELES DE LA AUTORA Y LA DOCUMENTACION MARGINAL

De Susana Thénon poseo en la actualidad:

- 1^a Correspondencia entre S. T. y yo.
- 2^a Notas inéditas referidas a la creación poética copiadas a máquina por S. T., sin destinatario.
- 3^a Copias fotostáticas de la correspondencia entre S. T. y su traductora al inglés, Renata Treitel.¹
- 4^a Transcripción a mano por mí de una entrevista entre S. T. y R. T. (grabada en cinta magnetofónica, Buenos Aires, 7/8-X-1983).

¹ Renata Treitel nació en Suiza de padres italianos, y se educó en Italia, la Argentina y los Estados Unidos, donde se naturalizó y obtuvo un master en inglés y español. Es poeta (premiada por su producción original), traductora del italiano y el español en prosa y verso, y crítica literaria. Ha traducido y publicado parte de la obra de Susana Thénon, que le concedió los derechos exclusivos. (Ver bibliografía de revistas). A ella se debe la edición bilingüe de *distancias* en versión definitiva que S. T. alcanzó a aprobar.

- 5ª Publicaciones de S. T. en revistas del país y del extranjero, a veces con traducción al inglés de R. T.
- 6ª Copias ológrafas y copias a máquina de poemas sueltos (con o sin correcciones, con o sin fecha).
- 7ª Lectura de los poemas grabados por S. T. en cinta magnetofónica (con y sin música intermedia elegida por ella).
- 8ª Tentativas de ordenación de poemas en libros (con diferentes propuestas de selección y distribución).
- 9ª Copias a máquina de libros (editados o no posteriormente).
- 10ª Ejemplares de los libros editados.

Por el momentos me detendré en la *documentación marginal* que ofrecen los números del 1ª al 5ª, especialmente.

Susana Thénon me escribió cartas en las que comentaba —como veremos— sus momentos de depresión, en los que parecía agotada su capacidad creativa o aquellos en que intentaba, tanteando, confusos caminos o irrumpía en estallidos de ruptura.

Además, a pedido mío, me regaló copias de su larga correspondencia y su conversación con R. T. para esclarecer detalles de comprensión muy puntuales o para orientarla en el sentido global de su producción y responder también a problemas teóricos que le planteaba.

A esto se agregan algunas páginas de sus comentarios teóricos. Susana no era muy afecta a explayarse en ese sentido, sobre todo en la primera época.² Le gustaba recibir comentarios de los poemas que iba escribiendo, pero tenía fe solo en su creación y se burlaba de las teorías de los especialistas³ y, a veces, hasta de sí misma cuando condescendía a exponerlas.

Creo que su extenso diálogo con la traductora la entusiasmó para seguir más tarde ese camino. En efecto, en una carta a R. T. del 22 de febrero de 1982 le confiesa:

² Tenemos testimonios de la aversión hacia manifestaciones teóricas en su primera época. Siendo joven integró un grupo de poetas bastante heterogéneo caracterizado por su posición combativa. Se reunieron con el significativo nombre de *agua viva* y publicaron hojas sueltas con manifiestos y poemas. La hoja inaugural (I-1960-I) muestra el individualismo de sus componentes, en que cada uno de ellos publica por separado su "manifiesto". S. T. comienza por esta afirmación: "No me gustan los manifiestos ni las estériles consideraciones en torno a la poesía, de modo que para eso ni habrá lugar aquí: la poesía se prueba con la poesía y no se salva más que por sí misma". (*agua viva* 1960, 38). En *Encuentro* 1969, 39, respondiendo a la "Encuesta: Neohumanismo-Realismo Crítico", S. T. concluye: "Creo que a fuerza de envasarnos tan concienzudamente, nuestra crítica de poesía ha terminado por morderse la cola: ya empieza a oler a preceptiva literaria. Hoy como nunca están vigentes las palabras de Roberto Arlt: 'Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad, libros que encierren el impacto de un cross a la mandíbula'."

³ Basta recordar en *Ova completa* (1987, 69-70) el poema "La Antología", en el que se burla de la profesora norteamericana que planea una antología femenina argentina.

Creo que he respondido puntualmente a todo lo que querés saber, pero aún así tengo mis dudas. Incluso me puse a pensar en lo que *no* [subrayado de la autora] me preguntás y me pregunto a mi vez cómo lo habrás resuelto. Me vino muy bien hacer este trabajo: me ayudó a puntualizar innumerables cosas en un lenguaje diferente, racional. Me ayudó también a reconstruir infinidad de recuerdos de momentos que se habían perdido dentro de los poemas. Nunca había hecho una cosa así (me negaba a hacerlo) y ahora me doy cuenta de que fui muy tonta. Todo esto me enriquece y te lo agradezco muchísimo. Quizás debí agregar algunas ideas generales sobre los poemas, que fui pensando en forma más o menos caótica, pero lo iré haciendo de a poco, a medida que vuelva a recordar. (p.1)

Todo lo dicho antes ha dejado en mis manos un rico material de *ante-textos*, *para-textos* y *post-textos*, que me permiten explorar las informaciones ofrecidas por la *documentación marginal* para los estudios de genética textual.

2. LA CRONOLOGIA DE *DISTANCIAS*

La creación de la serie *distancias* tuvo una historia azarosa. En su conversación con Renata Treitel, la autora afirmó que la compuso entre 1968 y 1982. “Hubo épocas en que no escribí nada. En 1971 me voy a Alemania. Vuelvo y hago fotografía y no escribía. Retomo el libro en 1981”.⁴ La bailarina Iris Scaccheri influyó en su decisión de volver sobre el proyecto de este libro y concluirlo, y así lo reconoce en su agradecimiento (*distancias* 1984,6).

2.1. EL CONTEXTO ANTERIOR A *DISTANCIAS* (ANTE-TEXTO)

En 1967 apareció el libro que S. T. le dedicó en parte a María Rosa Lida de Malkiel, *De lugares extraños*. Las cartas de comienzos de ese año muestran un desánimo general tanto en lo que se refiere a su quehacer poético como a sus estados emocionales. El 11 de enero me confiesa:

[...]escribo poco y mal[...] No estoy exaltada ni furibunda, ni estrepitosa. Es una desesperación diferente ahora: suave y muy tenaz, y cuanto más suave más tenaz. Como si ya supiera lo que en cierto modo sé: *que no hay sitio para mí ni paz*. (Subrayado mío).

Pero ya entregados los originales a la imprenta y corrigiendo las galeradas, trata de continuar su escritura. El 13 de marzo dice:

⁴ En entrevista del 7-X-1983, p.2.

[...]sigo escribiendo con cierta regularidad y calidad desapareja. Ando pensando una experiencia de teatro poético (con algún toque humorístico) pero no pasa de ser una idea por el momento. Lo que pensé, entre otras cosas, es corporizar la figura del “deus ex machina” y hacerlo actuar en calidad de personaje.

Luego me informa que sale su libro *De lugares extraños* a fin de mes y que presentó otro al Fondo de la Artes en la categoría de poemas éditos. Es un conjunto de poesías titulado *Ensayo general*, que había publicado parcialmente en periódicos y revistas. Fracásó en su solicitud y los papeles quedaron en un cajón.

2.2. NOTAS SOBRE POESÍA

En el mismo año 1967, que al principio se mostraba tan poco propicio, Susana Thénon nos sorprende, sin embargo, con unas páginas en las que fija entre los meses de junio y julio una serie de *Notas sobre poesía*, las cuales concluyen con un parágrafo inusitado el 4 de abril de 1968.

En verdad se trata de textos breves poco corrientes en estas épocas de su vida, según aclaré en la nota 2. Más que textos teóricos —como serán otros fragmentos posteriores, de su diálogo con Renata Treitel— son pensamientos formulados en una prosa lírica que quieren expresar el misterio de la creación. Son, pues, como esbozos de una poética que apenas se está vislumbrando. Muestran un estado de tensión mental que —como los de estas *Notas*— me atrevo a llamar *pre-verbal* aunque estén formuladas en palabras. Mi utilización específica de este término corresponde a la etapa previa a toda escritura en la que el autor no ha intentado todavía una formulación lingüística —aunque sea parcial o errática o insatisfactoria— de un texto en el género en que luego lo conformará, pero de algún modo más o menos consciente ronda alrededor de su concreción.

Se justifica así el empleo del vocablo “pre-verbal” en el caso de las *Notas* porque a pesar de manifestarse lingüísticamente no se han concretado aún como poesías sino que lo han hecho en textos en prosa con potencialidad de decir lírico.

Por otra parte vale la pena detenerse en la utilización de dicho término por Susana Thénon, quien lo usa para explicar a Renata Treitel la ambigüedad y la complejidad del nivel lingüístico de *distancias*, su naturaleza paradójica y su multiplicidad semántica. Es decir que lo emplea en otra época más tardía que la de las *Notas* y para referirse a un objeto de otra naturaleza.

En carta del 22 de febrero de 1982 a R. T. aclara:

En cuanto a la “transgresiones” gramaticales y sintácticas ellas se deben a una voluntad precisa de reconstruir (o des-construir) *una especie de pensamiento pre-verbal que intuyo existe antes del estado verbal. Son como poemas en bruto*

previos al estado de palabra. (Subrayado mío). ⁵ Esto trae como resultado la paradoja de que se necesita una gran elaboración gramatical y sintáctica. Para destruir algo es necesario que ese algo esté allí. No sé si lo logro, y tampoco sé si es válido o verdadero lo que te digo. En el fondo estos poemas responden a demasiadas cosas, creo, y toda explicación es parcial e incompleta.

A continuación copiaré el texto completo de las *Notas* por parecerme revelador del proceso de su creación.

12-VI-1967.-

Poema es la sustancia formada por excelencia. Es lenguaje intencionado que se hincan en la masa compacta de lo que es. “Hacer poesía” es hacer. Y “Hacer”, en este caso, significa conformar lo que es (lo ya dado) hasta volverlo inalcanzable por otra vía que no sea la del poema. “lo que es” (“lo ya dado”) es todo: el poema “es” por medio de sí mismo. Pero ¿no salta al mismo tiempo, no transgrede y subvierte órdenes y desórdenes sucesivos? ¿No es reversible al mismo tiempo? Hablo del poema: de un poema al que tendemos oscuramente, en cada instante de creación. Simultáneo y sucesivo, circular, progresivo, entero, el poema que persigo es un extraño para el tiempo. Puedo nombrar el tiempo. Puedo también hacerlo huésped del poema. Pero sé bien que el tiempo se asfixiará. El poema, hijo del puro azar, ignora esa y otras categorías. Para vivir, excluye. Es esta propiedad ‘exclusiva’ la que vuelve difícil hablar de él.

13-VI-1967.-

El poema nace en la zona de silencio que hay en el corazón de las palabras. Y es en este silencio circuido de nociones donde adquiere su ‘ser en libertad’, así como un cuerpo desplaza al aire, aunque esté sumerso en él. No es solo que el poema se sirva de palabras: las llena a su vez, les infunde latido y existencia. Hay palabras que no son ya las mismas, desde que el cuerpo de un poema las nutre.

Sustancia de sí mismo, forma de sí mismo: el poema es un claro soliloquio, una medida que desborda su propio ser.

Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata, la prueba más dura. De su confrontación consigo mismo no está ausente la guerra con lo ajeno.

⁵ Es curioso notar que Susana Thénon dijo alguna vez (en diálogo con Renata del 7 de octubre de 1983), contestándole sobre la naturaleza ambigua de su creación aún para ella misma: “Poemas ‘entornados’ (puerta ‘entornada’). *Lenguaje pre-verbal*, pero necesito conocer algún lenguaje, *intento decir lo que me ocurre cuando estoy por escribir*”. (Subrayado mío, p. 2 de la transcripción). En carta posterior, cuando ha concluido *distancias* y escribe otros poemas que considera más avanzados pero orientados en el mismo sentido, me comunica el 1 de febrero de 1984: “Pensando en este poema [se refiere a “Plegaria y boda”, *Feminaria* 1990, 47] y en *distancias* los defino como ‘escritura sigilosa’ en su doble sentido de ‘callado’ y ‘sellado’”, p.2. Véase —como otras propuestas muy diferentes— la utilización del sintagma “lenguaje intérieur” en Mitterand (1979, 197-198) y el de “discurso interior” en Galvao Braga (1990, 52-53).

Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos. El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

No hay mayor ni más alto instante que el del viaje solitario de un poema a través de un hombre.

25/26-VI-1967.-

Hacer florecer un estímulo, hacer que nos sirva, para después abandonarlo a su propia vida. Así concibo, más o menos, la creación, aunque no puedo (ni deseo) hablar de 'métodos'. Decir que en rigor los únicos servidores somos nosotros, aunque la apariencia se empeñe en demostrar lo contrario. Creemos que el poema es nuestro medio de expresión. Yo me convengo cada vez más de que es todo lo contrario. La relación 'poeta-poema' es tan parcial como la relación 'poema-lector'. Lo que damos, en rigor, es el árbol entero —aun difuso y mal terminado. Pero solo esa hoja vemos, a ella sola dedicamos nuestros cuidados. Para el lector brillará otro elemento no previsto: una raíz, una rama. El Poema total sería entonces un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones, contradicciones y memorias, de recuperaciones y pérdidas, de olvido, muerte y ser: (sería como un dios) algo inmortal nacido de criaturas mortales.

13-VII-1967

¿Dónde hemos llegado? Me pregunto si es verdadera la necesidad de un lenguaje anárquico, incoherente y nebuloso. Creo en un lenguaje neto que se abre paso en la maraña de nuestra sustancia "actual", infectada de confusión. La realidad alienante no debe interponerse en el abrazo del lenguaje con el ser. Esta responsabilidad me pesa como un remordimiento.

4-IV-1968.-

Die Wahrheit ändert sich.⁶

Nuevos poemas. Es decir, nuevas responsabilidades. Ahora, por fin: libertad de andar. Las teorías vendrán, sin duda. Pero ya entonces haré otras cosas, o nada. Nunca teoría y práctica simultáneas en poesía. Al menos hasta ahora. Para mi propio recuerdo anoto: este año empecé mis *distancias*.

2.3. LA CORRESPONDENCIA DE ESA ÉPOCA

Cerca de dos meses antes, dos cartas que me dirigió revelan la transformación que se estaba operando en su actividad de escritora.

⁶ "La vida cambia", cita cuyo autor no he podido localizar.

En una desde Del Viso (Pcia. de Buenos Aires), del 4 de febrero de 1968, me comunica escuetamente: “Escribí muy pero muy distinto”, y corta la confesión para comentar cosas cotidianas e intrascendentes. En otra siguiente, del 17 del mismo mes, estalla la emoción por la experiencia que apenas sabe cómo definirse a sí misma pero que le aparece como una revelación fulgurante (textos que cité parcialmente en el epílogo de *distancias*).

Te mando en esta carta *dos poemas* de la serie “nueva”, los únicos hasta ahora que considero terminados. La serie *se llama “distancias”* y todavía no puedo explicar claramente el por qué. Solo sé que tienen relación con la *disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la “distancia”, aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro.* La disposición tipográfica tiene importancia, pero no es lo que interesa en primer término, ni mucho menos. Inclusive hasta podría suprimirse. Pero así es como lo deseo y te los mando tal como los escribí. (Subrayado mío).

Al final como posdata añadida a mano agrega que me envía cuatro “distancias” y otro poema más largo “la noche”.

Lamentablemente he traspapelado estos originales al separarlos de la carta para realizar un estudio, pero pueden identificarse por otras fuentes. S. T. dijo varias veces que la primera distancia fue: “la rueda se ha detenido...” (núms. 1 y 39 del libro).⁷

En carta del 10 de marzo de 1968 me aclara que “la noche” no es una “distancia” (aunque luego cambió y la incluyó en el libro bajo el núm. 13), y corrige en el poema que era entonces el n. 3, la palabra “gasta” por “canta”.

Por copias ológrafas y pasadas a máquina, con correcciones y fechas, se puede establecer en forma precisa el orden de composición, pero no la versión que me envió en la carta: 1 “la noche” 10-I-1968 [13 del libro]; 2 “la rueda...” 12-I-1968 [1 y 39 del libro]; 3 “cavidad tú” 31-I-1968 [9 del libro]; 4 “hay un país (pero no el mío)” 6-II-1968 [4 del libro]; 5 “no quedaban tabernas...” 9-II-1968 [15 del libro]. La inclusión de “la noche” desplaza los datos de orden que fijaron las otras fuentes.

2.4. ALGUNOS COMENTARIOS DE LA ETAPA INICIAL

Las *Notas sobre poesía* parecen dejar entrever un estado pre-creativo de *distancias*. Es una etapa de maduración del impulso lírico en la que Susana Thénon piensa sobre su propio quehacer y el sentido global del quehacer poético.

Los modos de definición trabajan por contradicciones y paradojas. En esas duplas de conceptos no aparecen solo las oposiciones (todo/nada, órdenes/

⁷ Por ej. en el diálogo con R. T., 7 de octubre de 1983 (p. 1 de la desgrabación).

desórdenes, lo reversible/lo irreversible, etc.), sino las imposibilidades: “conformar lo que es (lo ya dado)” y “hacerlo inalcanzable” fuera de su poetización y además incluir el poema en ese mismo “ya dado”; el poema es puente que une a la vez “dos extremos *ignorados*” (subrayado mío) que se desea ligar.

Además se funda un imaginario que intenta apuntalar (¿resolver?) las paradojas o las conexiones imposibles, por medio de un cuerpo del poema metaforizado en cuerpo humano y un lenguaje convertido en materia, en sustancia que alimenta: “hay palabras que no son ya las mismas, desde que el cuerpo de un poema las nutre”.⁸ También puede lograrse ese imposible por un esbozo de micronarración: “No hay mayor ni más alto instante que el viaje solitario de un poema a través de un hombre”.

El último fragmento, el del 4 de abril de 1968, da por terminadas las notas de poética y abre el tiempo de la escritura de poemas concretos, con tajante exclusión de la mezcla de uno y otro momento. “*Nunca* teoría y práctica simultáneas en poesía. *Al menos hasta ahora*”. (Subrayado mío) La acotación que restringe la validez de lo dicho a una etapa del cambiante vivir preserva la voluntad libérrima y afianza el rechazo de toda atadura (aún dentro de la contradicción: *nunca / ahora*), rasgos constantes de Susana Thénon.

2.5. TEORÍA DEL POEMA POSTERIOR AL POEMA: DESPUÉS DE *DISTANCIAS*

El diálogo con Renata Treitel y su tipo de preguntas la llevaron a explicitar algunos aspectos de su quehacer poético: la comparación con la música, la escritura vigilada o espontánea, la interpretación simbólica.

2.5.1. LA MÚSICA Y EL ORDEN MUSICAL

Susana Thénon sintió siempre una gran pasión por la música, y había reunido una rica colección de grabaciones elegidas con criterio puramente personal. Buscaba desde música medieval hasta autores contemporáneos y además atesoraba varias versiones de una misma obra por diversos intérpretes. Había estudiado piano de joven y lo abandonó por su timidez y el temor a presentarse

⁸ Los comentarios de S. T. a preguntas puntuales de su traductora insisten varias veces en que ciertas palabras deben ser entendidas como referencias a cosas materiales; y en ocasiones, a lo espiritual y a lo material a la vez. Por ejemplo, en su explicación del poema núm. 7, le dice: “Para mí la palabra *materia* es muy especial sobre todo por su vinculación etimológica con *madera* (o sea su connotación de elemento tangible y visible, aunque le esté hablando a un ser humano)”. Acota esto refiriéndose al v. 5 ss. “dulce materia viva” que es “[...] *criatura individual* [...]”, que camina y posee una boca “*roida por el viento*”. (Subrayado mío).

en público; en alguna época tocaba flauta y acumuló varias clases de este instrumento. Poseía, además, una excelente memoria auditiva y podía reconocer autores, obras e intérpretes con facilidad. Lo que no sabía era composición y eso —según lo manifestó— le impidió escribir música, el único lenguaje para lo inefable, según su opinión. En su correspondencia, para explicar algo a R. T., insiste varias veces con comparaciones musicales:

Lo que es de fundamental importancia es la relación de los poemas con la música. Si supiera componer música tal vez no escribiría. En mis propias explicaciones hablo a menudo de “coros” o “dúos”, una voz se desdobra en un dúo [*distancias*, n. 4].

Los subrayados, paréntesis y demás cosas no responden al deseo de transmitir mundos insólitos sino también a una voluntad precisa de orden musical. (p. 27 de mi copia: carta de S. a R. 14-XI-82)

La nota sobre la “distancia” 36 (p. 14 de carta de S. a R.) observa:

La música es en este caso la representación del arte más puro sin la racionalidad de las palabras y de las ideas. Me refiero a la contaminación de la puro por obra y gracia del hombre que es paradójicamente quien lo crea.⁹

En el diálogo de S. y R. que grabaron (pp. 4/5 de mi transcripción de la cinta magnetofónica):

Se van acercando al arte musical estos poemas, porque no hay que comprenderlo como el arte verbal. Yo no puedo decir que entiendo a Beethoven o a otro. Hay momentos en que se acerca a la música como si dos cosas se alternaran como el canto gregoriano. Un personaje se desdobra en dos y habla en dúo, por ejemplo “en la estrella...”. Dialogan diferentes personajes.

.....

Yo pienso en un oratorio, pero el de Penderecki. Cuando hablo de aproximación a la música me refiero a la música contemporánea donde no hay necesariamente un programa o una solución. Por ejemplo *Microphonie* de Stockhausen donde los intérpretes improvisan libremente.

distancias: distancias tipográficas y la distancia musical, el silencio en música es importante y la distancia entre uno y los otros.

⁹ Borges (1975, 1) en su primera versión del soneto isabelino “A Johannes Brahms”, concluía: “Mi servidumbre es la palabra impura, / Vástago de un concepto y de un sonido; / Tuyo es el río que huye y que perdura / Ni símbolo, ni espejo, no gemido.” En él exalta la “pureza” de la música en oposición a otros sistemas semióticos.

2.5.2. CAOS/COSMOS

En la entrevista antes citada Renata le plantea el problema de la subversión del lenguaje. Curiosamente, Susana, que no solía comentar acerca de las conexiones de su poesía con los contextos sociales e ideológicos,¹⁰ dice:

Anteriormente yo escribía en forma normal. Yo empecé en 1967 (68). Lo que hace Oliverio Girondo con las palabras yo estoy haciéndolo con la sintaxis. Yo estoy estirando el lenguaje, rompiéndolo, llevando al máximo todas las posibilidades que puede ofrecerme el español aun con incoherencias y estoy reflejando un estado de cosas al mismo tiempo con esas incoherencias y con esas sinrazones. *Pero alguna fractura tiene que haber ocurrido mundialmente para que yo haya empezado a escribir de esta manera.* (Subrayado mío). La escuela italiana Nani Balestrini, Eduardo Sanguinetti. El alemán Helmut Heissenbüttel. Iba al mismo paso pero no nos conocíamos para nada, al mismo tiempo.

La traductora al inglés insiste en encontrar un orden y un sentido a la obra. Le busca un valor simbólico de viaje espiritual, religioso. Descubre una partición en tres grupos de 13 poemas cada uno. También lo interpreta como una moderna *Divina Commedia* con círculos infernales, ascenso del alma, y hasta llega a proponerle una ordenación distinta de los poemas para que se adecue mejor a una estructura orgánica.

Susana Thénon le contesta siempre con una posición abierta a lo que se postularía como una teoría extrema de la recepción.¹¹ Sin embargo, lo más que puede aceptar es que cada uno lea su libro como quiera y que su traductora, respetando el orden del original en la versión inglesa, ponga al final la lista de la nueva ordenación sugerida. Por su parte afirma que no pensó en esa forma al escribirlo y que internamente se trata de una obra que de alguna manera refleja lo caótico aunque por eso mismo se ve obligada a controlar la expresión de ese caos con extremo rigor.

Algunos diálogos de la entrevista son significativos:

R.—Contenido religioso. La mujer, el alma en el núm. 1, el viaje del alma en busca de la trascendencia.

S.—Yo lo acepto, me gustó. No puedo decir que cuando lo escribí pensé en eso.

¹⁰ Me refiero a sus textos teóricos, no a su poesía. Esta estuvo abierta muchas veces a alusiones a las circunstancias sociales y políticas de la Argentina y del extranjero.

¹¹ En efecto, desde las *Notas de poesía* admite que el lector puede interpretar a voluntad (24/25-VI-67) y en la entrevista del 7-X-1983 responde: "Hay un mensaje y la llave es libre, hay tantas llaves como lectores. El lector es el arquitecto, puede construir y demoler. La interpretación que le den es válida [...] que el lector se convierta en poema, en otro poema. Y a casi habiendo saltado la fase de la creación. Convertido directamente en lo creado." p. 1.

Se fue componiendo a medida que yo la escribía, la obra.

.....

R.—Génesis.

S.—Yo soy muy lectora de la Biblia.

R.—El caos es anterior al Cosmos.

S.—Pero yo no soy coherente.

R.—Transgresión.

S.—Trasgresión a mí misma.

R.—El arte es ordenamiento.

S.—*Admito entonces que el que yo hago no es arte.* (Subrayado mío)

R.—El mundo es caos.

S.—En ese sentido es biográfico, estas imágenes se me cruzan en la calle en un Banco...(p.5)

El documento más significativo en su forcejeo con la traductora, ante la influencia que por momentos quiere ejercer esta en la transformación del orden del libro, lo constituye la carta que le envía Susana el 23 de mayo de 1983, donde brilla por la lucidez de la explicitación (p. 63 de mis copias fotostáticas).

Tu interpretación de los poemas es tentadoramente convincente. Sobre todo encuentro suficientes elementos como para decirme a mí misma: "sí, es casi seguro que en eso estaba yo pensando cuando escribía *aunque no me haya dado cuenta*". (Subrayado en el original). Es más: en mi carta anterior te hablo de tres posibles grados de infierno, de modo que en esto coincidimos. Todo lo que nombrás está presente en los poemas: tiempo circular, transformación o metamorfosis, dualidad, unidad, etc. Pero entrando de lleno en el asunto, debo decirte que este "viaje del alma" (para usar creo tus términos) es un viaje caótico, lleno de imprevistos y peripecias. Sería una mezcla de la Divina Comedia y Don Quijote de la Mancha (¡qué caradura soy!). Tu sugerencia de un nuevo orden es por completo lógica y perfecta [...] Pero no puede ser porque los poemas quedarían en "*un orden ordenado*", que es justamente lo que no deseo. (Subrayado mío). Aquí no hay círculos concéntricos ni nada que se le parezca, sino saltos, caídas, elevaciones y diversos accidentes. Todo está mezclado y puede ocurrir en forma contradictoria y simultánea. (Subrayado mío). Lo que me parece que sería sumamente interesante es que vos propusieras al lector otro posible orden de lectura (pueden ser infinitos). Esto sí que me gusta porque clarificaría tu teoría. El orden de poemas mío debe quedar como está, pero hay libertad total de sugerir otro u otros órdenes según la interpretación. (pp. 63-64 de mi copia)

Antes, en la entrevista grabada había dicho (8-X-1983) como reacción a lo que Renata ve como viaje infierno-paraiso: "No hay nada donde se pueda decir esto es así o así, y es a propósito para que el lector salte."(p.4)

3. ANUNCIANDO LA DISTORSIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE EN *OVA COMPLETA*

3.1. EL LENGUAJE “EMPUTECIDO”

En carta del 1-XII-1986 a R. T., al refutar una opinión del escritor chileno Donoso que ella le ha comunicado, produce un verdadero “manifiesto” sobre las relaciones escritor-lenguaje-lector, aplicable a su etapa posterior a *distancias*. Vale la pena transcribirlo extensamente.

La frase de Donoso me parece poco inteligente. Implica un acatamiento a la convención de que hay cosas “permitidas” y “prohibidas”, cosas “que están bien” y cosas “que están mal”. A todos nos ocurre a veces. Yo encuentro creatividad en cosas muy distintas, que a veces se manifiestan en lenguaje “emputecido” y a veces en lenguaje sumamente “refinado”. Viceversa, y en ambas manifestaciones de lenguaje, encuentro otras veces una falta total de creatividad y de talento.

En el fondo, cualquier cosa es cierta o falsa, cuando se convierte en generalización. El lenguaje no se emputece ni se refina ni se alambica ni se simplifica. *Es* todas esas cosas desde siempre. Que nosotros seamos miopes y “descubramos” por centésima vez las mismas “novedades” no es culpa del lenguaje, sino de una rara, paralizante enfermedad que nos hace decir “trasero” cuando lo único viable es decir “culo”, y viceversa. Ignoro si Aristófanes, Apuleyo, Catulo, Horacio, Boccaccio, Pietro Aretino, Rabelais, Quevedo, Góngora, Voltaire, Joyce, etc., hicieron alguna vez declaraciones periodísticas sobre el emputecimiento del lenguaje. Pero sí lo practicaron, se sirvieron de todo lo que el lenguaje les ofrecía (enorme caudal, por cierto), y lo entregaron emputecido y refinado y llano y complicado y comprensible e incomprensible. Mi experiencia personal no es exclusivamente literaria. Es vital. Responde a realidades interiores que voy reconociendo y aceptando. Al escribir de un determinado modo no excluyo ningún otro. Sigo escribiendo “distancias” y otras cosas. Lo que ocurre es que la llamada *forma* no puede separarse del *contenido*. Si dudás de esto, *probá pensar sin lenguaje*. El día en que esto sea posible, lo conversaremos. Pensamiento y lenguaje son una sola y misma cosa. La llamada “forma” es la manifestación visual, oral, táctil, auditiva del pensamiento. Desde luego, esa manifestación puede ser extraordinariamente expresiva o chapuceramente ramplona, y también depende de las capacidades del que recibe la obra. Pero hacer de esta característica humana psicológica y neurológica una declaración de principios me parece demagogia, o en el mejor de los casos, infantilismo.

Yo escribo así desde mis propios orígenes. He rastreado entre mis borradores y he descubierto infinidad de poemas como los de ahora. ¿Por qué no se publicaron? ¿Qué pasó? Supongo que miopía y una dosis masiva de “educación” castrante. En 1984 sentí que se avecinaba un cambio mayúsculo para mí. Empecé a entender que solo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros aspectos que se encontraban relegados, y hasta diría asfixiados. Comprendí que me enfrentaba a una nueva demolición

para dar lugar a todo lo que no había encontrado aún su espacio: yo en la tierra; yo con los otros (tú, él, nosotros, vosotros, ellos); yo rea; yo bruta; yo grosera; yo toda mezclada de latín, griego, mierda, tallarines, cultura y barbarie; yo delincuente; yo dirigiendo una orquesta y yo babeándome encima; yo defendiendo la tesis de doctorado y yo meándome en una conferencia; yo con una altísima misión diplomática y yo robando una billetera en un ómnibus; yo amiga del alma y yo traidora; yo valiente y yo obsecuente; yo democrática y yo nazi; yo perfumada y yo maloliente. Todo junto. Y además: yo viva y yo muerta y yo naciendo y yo agonizando. Y amando-odiando ya sin disimulo. ¿Que no me entenderán en Europa, en Asia, en Oceanía? Esta es una preocupación de otros tiempos. Porque en realidad: ¿Cuándo me entendieron? ¿Y cuándo los entendí yo a ellos? ¿Se trata de eso, en realidad? Además, al final *sí* te entienden, aunque no necesariamente te acepten. Pero la aceptación de los demás está fuera del control personal. Podemos muy poco. ¿Por qué, entonces, mutilar la única ilusión de libertad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos). El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y en *hacer*. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas. Bienvenidos los perfumes, las pestes, las carcajadas, el aburrimiento, las lágrimas, las tonterías, las muertes.

Si me pusiera ahora a hablar mal del lenguaje “culto” o “elevado”, también me estaría automutilando, me estaría haciendo traición, estaría negándome a mí misma. Por eso es que no quiero hacer la apología de nada, ni oponerme a nada: porque esa actitud me esteriliza y me agota. Y además, me apropio de una vez por todas de otra facultad maravillosa: contradecirme a mí misma cuando me dé la gana. Para eso he renunciado a la crítica, a la enseñanza, a tantas cosas. Sueño una libertad que cabe en el hueco de una mano de niño: la de no rendir cuentas. Solo hablo de esto con la gente amiga, y lo hago con gusto, ya que la gente amiga es tan rara como escasa, y cuando me hablan de esto no es para pedirme explicaciones como a las criaturas que se portan mal. (Todos los subrayados son de la autora).

4. CONCLUSIONES

Los *papeles marginales* han permitido ampliar el conocimiento del proceso creativo específico de S. T. y además poner a prueba, en un primer ensayo, principios generales de la utilización de estas fuentes en la crítica genética.

Las cartas anteriores o paralelas a los momentos iniciales de la escritura de *distancias* son reveladoras de la situación anímica que les sirve de soporte. Por estar dirigidas a mí —antigua amiga en la que tiene completa confianza y a la que siempre habló espontáneamente— y por ser tan cercanas al proceso creativo, permiten aceptar su testimonio como manifestación bastante fiel de lo que experimenta o cree experimentar. Son siempre intentos de explicar de un modo global el confuso proceso de un cambio en su producción lírica, que a ella misma la tiene deslumbrada y perturbada a la vez.

La correspondencia con su traductora al inglés es de una naturaleza mucho más compleja. La inicia a fines de 1979, cuando ha vuelto a escribir e intenta —después de un año— dar forma definitiva a *distancias* y publicar su libro.

Carece de la impresión de inmediatez y de deslumbramiento. Responde a pedidos de aclaraciones muy puntuales de Renata Treitel por una parte,¹² y por otra a sus preguntas sobre el sentido global de la colección, que ella considera indispensable conocer para realizar mejor su tarea.

Preguntas y respuestas muestran las precauciones con que la crítica genética debe manejar este tipo de documentos. En efecto, hay que tener en cuenta el perfil del traductor y la clase de preguntas que hace, junto a las cualidades del autor y su capacidad para verbalizar el proceso de la creación.

No solo se está pasando de un código a otro —lo cual implica cosmovisiones y estructuras sociales diferentes— sino de una persona a otra, con sus propias historias particulares y colectivas. Además, el alejamiento temporal con respecto al momento de la escritura introduce otro motivo de distorsión en las informaciones del autor.

Si se tienen en cuenta estos condicionamientos de los materiales que se manejan, no hay inconveniente en aprovecharlos. En efecto, los mismos testimonios de la resistencia que manifiesta la autora cuando se le sugiere “ordenar” y “organizar” su creación poética de otro modo que el elegido por ella resultan significativos.¹³

La defensa de sus decisiones la obliga a volver sobre ellas e intentar un discurso metapoético eficaz para justificarlas. Este discurso, confrontado con otros de diversas épocas y de distinta naturaleza permite explorar el proceso genético con mayor seguridad de acierto.

ANA MARÍA BARRENECHEA

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

¹² Dejo para más adelante comentar la información que ofrecen las preguntas sobre el sentido de palabras o sintagmas que resultan ambiguos o confusos para R. T.

¹³ En cuanto a las “verdaderas” creencias de Susana Thénon en las épocas de la escritura de *distancias*, su dilucidación resulta empresa imposible y no pertinente para mi trabajo del estudio genético textual, tal como lo práctico (algunos geneticistas —que sin duda no hablarían de “verdaderas”— han empleado, como Bellemin-Noël [1972], métodos psicoanalíticos). Sin embargo puedo agregar un testimonio de la autora (carta dirigida a mí, I-II-1984, pp. 2-3) en donde comenta que además de Renata dos personas más “nada tontas” perciben el misticismo de *distancias*. Agrega luego que está leyendo libros sobre misticismo, y que una frase de Mircea Eliade la “dejó tiesa”: “queda un problema al que solo hemos aludido de pasada: en qué medida lo ‘profano’ puede convertirse, de por sí, en ‘sagrado’, en qué medida una existencia radicalmente secularizada, sin Dios ni dioses, es susceptible de constituir el punto de partida de un tipo nuevo de ‘religión’.” Algo después comenta S. T.: “Y dice muchas cosas más que esclarecieron mucho sobre lo que *me pasa cuando escribo*”. (Subrayado mío).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SUSANA THÉNON

LIBROS DE POESÍA, TODOS EDITADOS EN BUENOS AIRES:

- Edad sin tregua*. 1958. Ediciones de la Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina Lda. 72 pp.
- Habitante de la nada*. 1959. Ediciones Thiriél. Editora e Impresora Americalee, 80 pp.
- De lugares extraños*. 1967. Colección Carmina, dirigida por Sofía Maffei, 80 pp.
- distancias*. 1984. Torres Agüero Editor, con un epílogo de A. M. Barrenechea, 94 pp.
- Ova completa*. 1987. Editorial Sudamericana, 88 pp.

POEMAS Y MANIFIESTOS EN PROSA, EN REVISTAS Y DIARIOS:

- Acento*. 1981. Buenos Aires, I, 1 (setiembre-diciembre), 17-19 [cinco poemas de *distancias*].
- agua viva*. 1960. Buenos Aires, I, 1. Cito por el libro que acompaña a *Capítulo 56, Las revistas literarias*, Biblioteca Argentina Fundamental, selección, prólogo y notas de H. R. Lafleure y S. D. Provenzano, Buenos Aires, CEAL, 1968, ["manifiesto" de] S. T. (Susana Thénon), p. 38.
- Airon*. 1960. Buenos Aires, I, 1 (noviembre), 11.
- The Atavist*. 1985/86. Berkeley, California, 4 (winter), 25-28 [poemas de *distancias* en versión bilingüe].
- El corno emplumado-The plumed horn*. 1963. México, 5 (enero). 48-49 [cinco poemas no recogidos en libro].
- Cuadernos australes*. 1969. Buenos Aires, I, 3 (diciembre), 7.
- Diálogos*. 1969. México. El Colegio de México, 26 (marzo-abril), 3-4.
- Encuentro*. 1969. Buenos Aires, 8/9 (octubre), "Encuesta: Neohumanismo-Realismo Crítico", respuesta de S. T. p. 39.
- Eco*. 1984. Bogotá, 268 (febrero), 412-414 [poemas de *distancias*].
- Empresa poética*. 1987. Buenos Aires, IV, 6 (enero-junio), 25-26.
- Feminaria*. 1990. Buenos Aires, III, 5 (abril), 47-8, "Poesía" [11 poemas inéditos, de 1983 a 1989].
- Hispanamérica*. 1979. Maryland, año VIII, núm. 22, "Poemas de *distancias*, de Susana Thénon", 41-43.
- Humboldt*. 1970. Hamburgo, II, 41 [versión bilingüe esp.-alemana].
- Letras femeninas*. 1979. Beaumont, Texas, Lamar University. V, 2 (Autumn), 93-94 [poemas de *De lugares extraños*].
- Mr. Cogito*. 1986/87. Forest Grove, Oregon, Pacific University (Winter), 13-14 [versión inglesa].
- Mundus Artium*. 1984. Dallas, Univ. of Texas, XIV, 2. Presentación de R. Treitel y dos poemas de *distancias* en versión bilingüe, pp. 33-35.

- La Nación*. 1982. Buenos Aires, 16 de mayo, Suplemento Cultural, p. 2.
- _____. 1990. Buenos Aires, 20 de enero, Suplemento Cultural, p. 1, "Viaje del lobo" (poema).
- The New Orleans Review*. 1981. New Orleans, Loyola University, VIII, 1, (Winter), 37 [poemas en versión bilingüe esp.-ing., tr. R. Treitel].
- Nimrod*. 1985. Tulsa, Oklahoma, vol. 28, núm. 2, 133-134 [poemas en versión bilingüe esp.-ing., tr. R. Treitel].
- Norte*. 1968. Revista hispánica de Amsterdam, Holanda, IX, 1 (enero-febrero), 17.
- La Nueva Provincia*. 1982. Bahía Blanca (26 de diciembre), año 3, núm. 125, Suplemento literario, p.8.
- Poetry Now*. 1981. Sin ciudad ni página, V, 6, issue 30 (Spring) [poemas en versión inglesa de R. de Treitel].
- La Prensa*. 1985. Buenos Aires (25 de octubre), Suplemento literario, p. 4.
- _____. 1987. Buenos Aires (27 de septiembre), Suplemento literario, p. 1.
- The raddle moon*. 1986. Sidney, B. C., Canadá (Summer), 30-32 [poemas en versión inglesa de R. Treitel].
- Sur*. 1967. Buenos Aires, núm. 306 (mayo-junio), 45-46 [poemas no recogidos en libro].
- _. 1969. núm. 319 (julio-agosto), 47-49 [poemas de *distancias*].
- _. 1982. núm. 350/351 (enero-diciembre), "Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel y a Raimundo Lida" [tres poemas no recogidos en libro].

OTROS AUTORES CITADOS

- BELLEMIN-NOËL, JEAN. 1972. *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris, Larousse.
- BORGES, JORGE LUIS. 1975. "A Johannes Brahms". *La Nación*, Buenos Aires, 2 de noviembre, Suplemento Cultural, p. 1.
- GALVAO BRAGA, CARLOS EDUARDO. 1990. "O texto em movimento: as rasuras no manuscrito hermiliano", *Manuscrita* (São Paulo [SP]), 1, APML (Associação do Pesquisadores do Manuscrito Literário), 44-59.
- MITTERAND, HENRI. 1979. "Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'Assommoire*", en ARAGÓN et alii. *Essais de Critique Génétique*. Paris, Flammarion, 193-226.

EL MANUSCRITO DE “EL ALEPH” DE JORGE LUIS BORGES

Poder describir el proceso de producción textual supone trabajar las variantes de un determinado texto; no en función del establecimiento de la lectura mejor, sino para reconstruir un trayecto: el de la construcción de un texto, el de la producción de una escritura, en definitiva.

Por una parte la genética textual trabaja con una serie de textos a partir de un texto final establecido. No le interesa fijarlo, sino que explica e interpreta, sobre la base de los datos que se poseen, por qué fue fijado de esa manera. Por otra parte, trata de dar cuenta de los alcances de las variantes utilizadas y explicar la funcionalidad de las opciones elegidas.

El análisis genético reconstruye, entonces, las alternativas que supone la escritura. Alternativas que no se determinan por el producto final sino por los productos intermedios (las variantes en el o los manuscritos) y otros textos que refieren a ese proceso de producción textual.

EL MANUSCRITO DE “EL ALEPH”

En esta oportunidad, trabajaremos con la reproducción facsimilar del manuscrito del cuento de Jorge Luis Borges “El Aleph”, editada por la Universidad de Alcalá de Henares con motivo de la presentación de la Fundación Internacional “Jorge Luis Borges” en 1989,¹ que también reproduce la primera edición publicada del cuento (en la revista *Sur*, año XIV, núm. 131, set., 1945).²

El manuscrito consta de veinte páginas (diecinueve folios): a) una sin numerar cuyo contenido se copia con variantes en la página numerada con el número uno (corresponde al comienzo del cuento y concluye con la primera

¹ BORGES, JORGE LUIS. “El Aleph”. Edición Facsimilar. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1989.

² Los resultados de esta investigación podrán ser ampliados e incluso corregidos con la vista del manuscrito original ya que eso permitiría leer, quizá, muchas de las tachaduras de difícil o imposible desciframiento en el facsímil que manejamos.

enumeración del relato: lo que hemos llamado la “biografía fotográfica” de Beatriz Viterbo); b) las diecinueve páginas numeradas correlativamente con tres repeticiones (la página tres, la página cuatro y la siete que Borges numera *siete y siete a*.

De las diecinueve páginas numeradas, quince pertenecen a hojas de cuaderno cuadrado igual que la página sin numerar. Son las páginas de los cuadernos utilizados por los escolares en la Argentina y que Borges celebrará en su libro de poemas *Cuaderno San Martín*. Las quince páginas numeradas corresponden a los números 1, 2, 3, 3, 4, 4, 5, 6, 7, 7A, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16. Sólo una de ellas, la 3, está escrita en el reverso y tiene tachada la escritura, en la que se lee misteriosamente “aprovecha el estupor de su compañero para consumir el asesinato”. Con toda seguridad, restos de otro relato que fue abandonado por la redacción de “El Aleph”. Las otras páginas pertenecen a la Biblioteca Municipal en la que Borges trabajaba en el momento de escribir el cuento: en el reverso de la página cinco se lee “Municipalidad de la [Ciu]dad de Buenos Aires”. Estela Canto lo confirma.³

Entre las particularidades que presenta la escritura del manuscrito pueden señalarse:

a) *las tachaduras*: hay dos tipos principales, la primera cubriendo totalmente lo tachado. Esto provoca, la mayoría de las veces, la imposibilidad de lectura. La segunda, una línea que tacha una palabra, una oración o un párrafo entero.

b) *la conciencia de la publicación*: el manuscrito presenta claras indicaciones tipográficas que suponen una publicación segura. Por ejemplo, los subrayados que luego aparecerán en cursivas.

c) *la simultaneidad de las versiones*: es notable cómo aparecen las distintas versiones de una misma frase encajonadas unas sobre otras con los espacios necesarios y unas llaves que abarcan tanto el texto tachado como la versión definitiva. En algunos casos las llaves indican opcionalidad (como en matemáticas) entre versiones por las que Borges no se decide. No parece ser, la mayoría de las veces, una reposición posterior a la primera versión (que coincidiría lógicamente con la línea de la escritura) sino que Borges piensa diferentes versiones y tacha y elige, e inversamente no tacha, y posterga la elección definitiva que después aparecerá en la primera edición de *Sur*. Estas vacilaciones, en muchos casos, quedan documentadas porque se numeran las distintas versiones. Los fragmentos numerados no implican la toma de decisiones en esta etapa de la redacción del cuento.

³ “Su amigo Bioy Casares, cuyo padre había sido ministro de Relaciones Exteriores en un gobierno anterior, le consiguió un empleo de segundo auxiliar en una biblioteca pública de Boedo. En esta Biblioteca escribió, en una hoja que lleva el membrete de la Municipalidad de Buenos Aires, una de las páginas de “El Aleph”. (CANTO, ESTELA. *Borges a contraluz*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1989, 73.)

Un caso ejemplar de este procedimiento lo constituye la serie que desencadena la visión del objeto mágico, el aleph, ya que ahí Borges escribe tres versiones y sólo en la tercera numera *a posteriori*. Esto es evidente por el hecho de que el orden de la numeración no es correlativo (p. 15 del manuscrito).

EL PROCESO DE PRODUCCIÓN TEXTUAL

Además del manuscrito como texto base, se ha tomado fundamentalmente como texto complementario el libro citado de Estela Canto *Borges a contraluz*. Como el proceso de elaboración arrojaba dudas sobre su completud, se amplió la información dada en el libro con una entrevista personal a la autora. Elegimos estos caminos de verificación, por razones evidentes. No sólo "El Aleph" está dedicado a Estela Canto sino que además ella fue la depositaria del manuscrito que Borges le regaló. Por otra parte, Canto fue la que mecanografió la versión manuscrita que Borges llevó a *Sur*. Sus testimonios acerca del proceso de producción textual son útiles, ya que corroboran muchas de las características que el manuscrito presenta. Dice Estela Canto:

Él vino a casa con el manuscrito garabateado, lleno de borrones y tachaduras, y me lo fue dictando a máquina. El original quedó en casa y las hojas dactilografiadas fueron llevadas a la revista *Sur*, donde se publicó el cuento. (p.208)

Hay, por lo menos, una serie textual compuesta de tres versiones:

- a) la manuscrita: conservada (primera versión), aunque *incompleta*;
- b) la mecanografiada: perdida seguramente en la imprenta de *Sur*;
- c) la editada: publicada por *Sur* (luego modificada parcialmente en ediciones posteriores).⁴

La comparación de las tres versiones muestra que hay importantes agregados entre la primera, la manuscrita, y la tercera, la editada.

La versión manuscrita fue dictada de corrido a Estela Canto, según ella misma nos comunicó. Esto implica que todo el material que no aparece en el manuscrito con el que trabajamos, lo agregó el propio Borges al decidir la versión final que sería publicada por *Sur* y que está perdido. No hubo, al parecer (si tenemos en cuenta el relato de quien lo mecanografió) decisiones de último momento que alteraran la versión publicada finalmente.

Los agregados a la primera versión conservada son cuatro:

1. los epígrafes;

⁴ En este trabajo no se realizará un cotejo de las modificaciones efectuadas a partir de la primera edición.

2. la nota a pie de página (p. 5 del manuscrito);
3. el párrafo anterior a la "Postdata";
4. la *Postdata del primero de marzo de 1943*.

En función de las características de estos agregados, es lógico suponer que fueron dictados a Canto ya que no conforman correcciones de último momento sino elementos centrales para la organización textual.

Esto permite corroborar que el manuscrito que manejamos está incompleto. Faltan los puntos enunciados anteriormente. Podemos inferir que los puntos 1 y 2 hayan sido escritos en hojas separadas, como toques finales en el proceso de revisión textual, pero no así el 3 y el 4 que necesariamente remiten a la estructura del relato.

Hay que señalar un hecho importante: la última página del manuscrito, la dieciséis no está escrita en su totalidad (como las restantes que parecen economizar al máximo el espacio disponible);⁵ de ello se concluye que la redacción del último párrafo y la *Postdata* fueron agregados posteriores a la fase de escritura constituida por el manuscrito que poseemos.

Lo conservado podría perfectamente leerse como una historia cuya *diégesis* está concluida (coincide con el final de la trama: revelación mística del aleph, palabras de venganza del narrador a Carlos Argentino Daneri). También conforma un momento de escritura correspondiente a una etapa de la elaboración. Las hojas que seguirían a las que poseemos y, que se han perdido, constituirían un segunda faz en la elaboración del texto o momento de escritura diferente que bien puede llamarse de "acabado final". La *postdata* cierra el relato con una variación, ahora irónicamente pseudoerudita, del procedimiento predicto del texto, la enumeración, pero retoma, cerrando un círculo de sentido, las líneas iniciales que aluden al paso del tiempo y al olvido inevitable de Beatriz Viterbo.

Los epígrafes son dos citas, una de *Hamlet*, otra del *Leviathan*.⁶

⁵ En rigor de verdad hay otros blancos que sirven para escandir momentos de redacción del texto: 1) la página dos del manuscrito posee un blanco que ocupa poco menos de la mitad de la página; aquí concluye la unidad de presentación del relato: los tres personajes principales han aparecido ya ("Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confesiones de Carlos Argentino Daneri"); 2) la página cuatro está escrita hasta la mitad y concluye con la segunda enumeración del relato, esta vez el discurso directo de Daneri que habla sobre la "confusa vindicación del hombre moderno"; 3) un espacio menor en la página numerada 7 A, que concluye con una revelación negativa sobre Beatriz, a cargo de Carlos Argentino: "Beatriz siempre se había divertido [tachado y corregido por: *distráido*] con Álvaro".

⁶ a) "O God, I couldt be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space". *Hamlet* II, 2. b) "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Presente Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for a Infinite greatness of Place". *Leviathan*, IV, 46.

La nota a pie de página agrega un ejemplo más a la serie de poemas parodiados de Carlos Argentino Daneri; ubicada en la frase en la que se describen las características de la dicción del poetaastro (recordemos que la ese italianizada es una de sus características relevantes) el ejemplo reproduce cómicamente, con la abundancia de sibilantes este rasgo trasladado a la poesía y aumenta el alcance del efecto.⁷

Con respecto al último párrafo, el cuento termina, en la versión manuscrita, de la siguiente manera (transcribimos la versión dejada por Borges sin las tachaduras correspondientes):

Me negué con suma energía a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son grandes médicos. (p.16)

La versión de *Sur* lo hace, en cambio, de la siguiente manera:

Me negué con suma energía a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el Subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otras vez el olvido.

Postdata del primero de marzo de 1943.-[...]

Sin duda, no es un agregado de último momento y si el testimonio de Canto es confiable (no encontramos, por el momento, razones válidas para desestimarlos) estos agregados se hicieron sobre la versión mecanografiada o durante el pasado a máquina. No hay indicios ni otros textos que permitan reconstruir en forma diferente la parte final del cuento.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL MANUSCRITO

El manuscrito presenta características diferenciales entre el plan original del cuento y su primera publicación.

⁷ La nota dice: "Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en que fustigó con rigor a los malos poetas:

AqueSte da al poema belicoSu armadura,
De erudiSión; eStotro le da pompaS y galaS.
AmboS baten en vano laS ridículaS alaS...
¡Olvidaron, cuitadoS, el factor hermoSura!

Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema". (El énfasis es nuestro.)

Estas diferencias pueden organizarse a partir de una doble matriz: la primera, involucra la trama; la segunda, los procedimientos.

En relación con la trama dos son las alteraciones más relevantes.

La primera, el cambio del parentesco entre Carlos Argentino Daneri y Beatriz Viterbo. En la primera página del manuscrito, no numerada, aparece claramente. Dice:

[...]; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino, su hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible.

Hay, sin embargo, una llamada marcada por un punto negro que remite al margen izquierdo de la hoja del cuaderno en el que se lee: “Argentino Daneri, su primo hermano, era un”. El agregado, por el tipo de letra, es posterior. En la página numerada con el 1 aparece ya “a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano”.

El cambio de parentesco le evita a Borges dar cuenta de una relación incestuosa. Recuérdese que ante la sucesión de imágenes que Borges ve a través del aleph encuentra “en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino”. Pero a pesar de este cambio, la presencia del apellido Daneri en lugar de Viterbo atraviesa todo el proceso de escritura. Gran cantidad de tachaduras se hacen sobre el nombre Viterbo para reponer el de Daneri. Otros ejemplos:

[...] Dos domingos después, *Viterbo* [tachado negro] Daneri me llamó por teléfono, entiendo que por primera vez en la vida. (p.7)

[...] (No hay tales cenas, pero es irrefutable que las reuniones tienen lugar los jueves, hecho que Carlos Argentino *Viterbo* [tachado negro] Daneri podía comprobar en los diarios [...]) (p.8)

[...] Me indignaba que ese instrumento, que algún día produjo la irrecuperable voz de Beatriz, pudiera rebajarse a receptáculo de las inútiles y tal vez coléricas quejas de ese engañado Carlos Argentino *Viterbo* [tachadura] Daneri[...] (p.8)⁸

Esto desemboca en el ambiguo (al referirse a la locura de Carlos Argentino Daneri) “Todos esos *Viterbo*,⁹ por lo demás...” que permanece en la versión publicada.

Esta modificación se relaciona de manera evidente con la organización del diseño de la trama textual, ya que la versión original en la que Beatriz y

⁸ Las cursivas de las citas son nuestras.

⁹ La cursiva es nuestra.

Carlos Argentino son hermanos provocaría un notable cambio en la relación Daneri-Viterbo y Daneri-Borges.

La segunda corresponde a el aleph. En el manuscrito el aleph no iba a ser un *aleph* sino un *mihrab*. En la página 9 claramente está tachada dos veces la palabra *mihrab* y reemplazada por *aleph*. En la primera de estas tachaduras, *aleph* aparece acompañada por el número 1 que indica la versión elegida.

El *mihrab* es un nicho en el que se reza. Se encuentra en la pared *quiblah* de una mezquita que está frente a la Meca. No tiene dimensiones precisas y es usual que esté decorado ornamentalmente.

Sin entrar en la múltiples interpretaciones posibles, creemos que en el cuento se da la clave del por qué de la elección de *aleph*. Dice la postdata de 1943 (que refiere al nombre Aleph): “para el *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en el que todo no es mayor que alguna de sus partes. Yo querría saber: ¿Elegió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló?”

Dentro de los procedimientos, las enumeraciones son las que llaman la atención por las dificultades que Borges padeció al elegir el orden y los elementos que las conforman.

PRIMERA ENUMERACIÓN: LA VIDA CINEMATOGRAFICA DE BEATRIZ VITERBO

La primera enumeración corresponde a la biografía “fotográfica” de Beatriz Viterbo. El manuscrito presenta dos versiones: la primera, en la página sin numerar y la segunda, en la primera página numerada, que llamaremos A y B respectivamente (ver cuadro). Ambas coinciden en un principio ordenador que es la ubicación al principio y al final de dos retratos de Beatriz sola, en los que se repite un rasgo técnico de las fotografías (“de perfil, en colores”; “de frente y tres cuartos”). Estos dos retratos sirven para enmarcar la enumeración cronológica de las otras fotografías. El procedimiento de enmarcado es homólogo al utilizado en el principio y el final del relato en los que se alude a Beatriz.¹⁰ A este marco organizador, se agrega en la segunda versión el principio de orden cronológico: primera comunión-boda-divorcio, no tenidas en cuenta en la primera redacción.

Nótese que, en la primera versión, Borges coloca números en los términos de la enumeración (transcriptos entre paréntesis en el cuadro), lo que

¹⁰ El comienzo: “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió...”; el final: “... yo mismo estoy falseando y perdiendo los rasgos bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.

demuestra su duda para elegir un orden definitivo (en este caso, el cronológico).

Otro rasgo manifiesto de esta "biografía sintética"¹¹ (y de las correcciones que Borges lleva a cabo en la elaboración de todo el relato) es la atenuación del efecto ridículo, es decir, privarse de acentuar desde el primer momento una o varias características que exhiban la ridiculez de manera evidente. Esto es crucial en el caso de Beatriz Viterbo, puesto que, por un lado, permite su paulatina degradación a lo largo de todo el relato, y por el otro, cede distractivamente el lugar del ridículo a Carlos Argentino Daneri. Por ejemplo: en la primera versión (A.2) aparece "Beatriz *de colombina*",¹² en la segunda, "Beatriz *con antifaz*"¹³ (B2); el nombre del pequinés Wu-Li-Chung (A7) es reemplazado por "que le regaló Villegas Haedo" (B7). En esta última corrección, queda acentuada la vida social de Beatriz después de su divorcio (A y B 5, 6), y se integra el contenido de la foto a otros términos del ordenamiento que rige la enumeración (el oscilar de Beatriz frente a personajes de la buena sociedad y los de su propio mundo italianizado de clase media, ambos connotados a través de los apellidos).

He aquí las dos versiones transcriptas:

<i>A: primera página sin numerar</i>	<i>B: primera página numerada</i>
1. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores	1. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores
2. Beatriz, de colombina, en los carnavales de 1921	2. Beatriz, <u>con antifaz</u> , en los carnavales de 1921
3.(2) Beatriz, en el Club Hípico de Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino	3. la primera comunión de Beatriz
4. (1) Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri	4. Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri
5. Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico	

¹¹ Así se designan las biografías literarias que Borges escribió en *El Hogar* entre 1936 y 1939. Cfr. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*. Edición de Enrique Sacero Garl y Emir Rodríguez Monegal, Buenos Aires, Tusquets, 1986.

¹² Las cursivas son nuestras.

¹³ Las cursivas son nuestras.

6. la primera comunión de Beatriz	6. Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino
7. Beatriz con su pekinés Wu-Li-Chung	7. Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo
8. Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón.	8. Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...

Además de haber sido ya practicado en la "biografía sintética" que Borges elabora hacia 1936, este microrrelato es el fruto de las reflexiones que el cine le proporciona, tanto para una práctica propia del género cuento, como para ensayar una nueva técnica enumerativa que hace del hiato temporal (el corte o montaje de fotografías) la síntesis de una vida: "Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan..."¹⁴ dice en *Evaristo Carriego*, proponiendo teóricamente un procedimiento cinematográfico que llevaría a cabo en "El Aleph". A las caudalosas fuentes medievales o modernas de la enumeración borgiana, paciente y a veces caprichosamente rastreadas en artículos de crítica académica, hay que agregar los procesos cinematográficos que Borges releva también a partir de 1931 en sus crónicas de *Sur*.¹⁵ Desde 1930 Borges es consciente de las nuevas maneras de narrar que el cine ha introducido y de las posibilidades que puede brindar a su propia narrativa.

SEGUNDA ENUMERACIÓN: VINDICACIÓN DEL HOMBRE MODERNO

Aparecen en el manuscrito tres versiones diferentes seguidas. Una de ellas, la segunda, esta tachada. Compararemos la versión que permanece en el manuscrito con la aparecida en *Sur*.

Dice, en la página 3:

[...] El treinta de abril de 1941, me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino la probó, la juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno. "Lo evoco" dijo con una

¹⁴ Se refiere a la manera posible de narrar la prehistoria de Palermo, en *Evaristo Carriego, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. (Primera edición, 1930.)

¹⁵ Para los puentes entre la génesis de la ficción borgiana y el cine, remitimos al excelente y pionero trabajo de EDGARDO COZARNSKY *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974. Sobre la enumeración, véanse especialmente las páginas 20-21.

animación algo inexplicable “en su gabinete de trabajo, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad munido [tachadura] de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de prontuarios, de boletines”.

Página 4: (tachado)

[...] El treinta de abril de 1941, emprendió, después del café, una vindicación del hombre moderno. “Lo evoco” dijo con una animación algo inexplicable “en su gabinete de trabajo, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de glosarios, de prontuarios, de boletines”.

~~Página 4: (tachado) Sur, Sur, Sur,~~

[...] El treinta de abril de 1941, emprendió, después del café, una vindicación del hombre moderno. “Lo evoco” dijo con una animación algo inexplicable “en su gabinete de trabajo, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad o en la cámara luminosa del faro, provisto de telescopios, de telégrafos (sobre tachado), de teléfonos, de aparatos de radiotelefonía, de fonógrafos, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de ficheros, de glosarios, de enciclopedias, de periódicos, de prontuarios, de digestos, de atlas, de guías, de catálogos, de manuales, de boletines.

Sur:

[...] El treinta de abril de 1941, me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino la probó, la juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

Lo evoco -dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad munido de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de horarios, de prontuarios, de boletines.

Ninguna de las tres versiones del manuscrito coincide con la que finalmente se publica. Esta dubitación para elegir el orden o, incluso, los detalles (por ejemplo, café o coñac) esta siempre presente. Nótese que en la versión definitiva se conserva el galicismo *munido* característico de la personalidad de Daneri. Veamos ahora el detalle de las enumeraciones.

Página 3:

munido [tachadura] de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de prontuarios, de boletines”.

Página 4:

provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de glosarios, de prontuarios, de boletines”.

Página 4: (tachado)

provisto de telescopios, de telégrafos (sobre tachado), de teléfonos, de aparatos de radiotelefonía, de fonógrafos, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de ficheros, de glosarios, de enciclopedias, de periódicos, de prontuarios, de digestos, de atlas, de guías, de catálogos, de manuales, de boletines.

Sur:

munido de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de horarios, de prontuarios, de boletines.

Nótese que en las cuatro versiones hay una agrupación de los elementos que componen la enumeración por algún rasgo que permite generalizarlos. Se modifica el orden en función de este principio de organización, el rasgo general. Finalmente, en la versión de *Sur*, queda así organizado:

[+auditivos] = teléfonos, telégrafos, radiotelefonía
 [+visuales] = cinematógrafos, linternas mágicas
 [+escritos] = horarios, prontuarios, boletines

TERCERA ENUMERACIÓN: LA VISIÓN DEL OBJETO

La tercera enumeración que corresponde a la visión del objeto aleph fue, sin duda, la que provocó mayores incertidumbres en la redacción del manuscrito, como puede comprobarse en las tres versiones que aparecen en él. Ninguna de ellas es la definitiva; por esa razón debemos recurrir a la primera edición publicada (la de *Sur*) para establecer las correspondencias. La primera versión no lleva números y es la más breve (consta de cuatro términos): muy bien puede llamarse “núcleo generador”, pues en ella están condensados los tópicos que luego se expandirán en las otras. La segunda (escrita a continuación de esta primera que queda interrumpida) comienza copiando casi escolarmente los dos primeros términos de la primera; a partir del tercer término (“vi las muchedumbres de América”) agrega nuevos elementos (en total quince). La tercera repite el procedimiento de la anterior: es copiada a continuación de la segunda que también queda interrumpida. Esta versión incorpora nuevos términos

enumerativos y reordena y desecha algunos de la anterior (la segunda). Hay que destacar que esta es la única versión que está numerada *a posteriori* sobre el manuscrito y que la numeración está pensada para reordenar parcialmente los términos en una versión posterior que no tenemos, pero que es posible reconstruir a partir de la edición de *Sur*. La enumeración consta de treinta y dos términos, uno más que la publicada en *Sur*.

El criterio de organización del material es simple: parte de la dicotomía *general-particular* ya presente en el núcleo generador de la primera versión (condensado en “vi convexos desiertos interminables y cada uno de sus granos de arena”). Cada término de la dicotomía tiene asociados tópicos dominantes que pueden superponerse entre sí. Ellos son: la geografía, la biografía (ficcionalizada a través del personaje Borges que incluye elementos biográficos del “verdadero” Borges), la especularidad, la desaparición de una posible presencia.¹⁶

En el cuadro que sigue establecemos las correspondencias entre las tres versiones del manuscrito y la primera publicada.

<i>Primera versión</i>	<i>Copia (segunda versión)</i>	<i>Segunda copia (tercera versión)</i>	<i>Edición de Sur</i>
Vi el populoso mar,	Vi el populoso mar	1 Vi el populoso mar	Vi el populoso mar
vi el alba y la tarde,	vi el alba y la tarde,	2 vi el alba y la tarde,	vi el alba y la tarde,
vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosa que hace treinta años vi {en el zaguán en una casa en Fray Bentos, /en un zaguán del Paso del Molino, en Montevideo},	vi las muchedumbres de América,	vi las muchedumbres de América,	vi las muchedumbres de América,

¹⁶ La geografía: *Vi un laberinto roto (era Londres)*; la biografía: *vi en una quinta de Adrogué un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland*; la especularidad: *vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán en una casa en Fray Bentos*; la desaparición de una posible presencia: *vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó*.

vi convexos desiertos interminables y cada uno de sus granos de arena,	vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,	4 vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,	vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,
	vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosa que hace treinta años vi en el zaguán en una casa en Fray Bentos,	6 vi interminables ojos... y llore, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.	vi un laberinto roto (era Londres),
	<i>vi naciones amando agonizando. {silbando./ cantando.} esperando un tren.</i>	vi {1 inacabables/ 2 interminables} ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,	vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo,
	vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena,	7 vi todos los espejos del {planeta / continente} y ninguno me {reflejó / reflejaba}	vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó
	vi {nieve, fango, sol, vetas de metal, mármol rojo, vapor de agua / racimos, nieve, tabaco, vetas de...}	vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,	vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán en una casa en Fray Bentos,

	<p>vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi su altivo cuerpo, su piel, vi un lento cáncer en el pecho {la violenta cabellera, el altivo cuerpo, un / vi un cáncer en el vientre,}</p>	<p>8 vi en un traspato de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán en una casa en Fray Bentos,</p>	<p>vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua,</p>
	<p><i>vi en una biblioteca de Córdoba un ejemplar de la {tercera / segunda / primera} edición del <u>Cherubinischer Wandersmann de Silesius.</u></i></p>	<p>9 vi racimos, nieves, tabaco, vetas de metal, vapor de agua,</p>	<p>vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena,</p>
	<p>vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche),</p>	<p>10 vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena,</p>	<p>vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho,</p>
	<p>vi la noche y el día contemporáneos,</p>	<p>11 vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho,</p>	<p>vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol,</p>

	vi mi dormitorio {vacío / sin nadie},	12 vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol,	vi en una quinta de Adrogué un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland,
	vi en un gabinete de {Upsala / Alkmaar} un globo terráqueo entre dos espejos que sin fin lo multiplican,	13 vi en una {biblioteca de Lomas / quinta de Adrogué} un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland,	vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran en el decurso de la noche),
	vi la circulación de {mi sangre / los monstruos geométricos de mi sangre},	vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche),	vi la noche y el día contemporáneos,
	vi mi cara y mis vísceras,	14 vi la noche y el día contemporáneos,	vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala,
	vi tu cara,	15 vi {una rosa en Bengala cuyo color parecía reflejar el color de	vi mi dormitorio sin nadie,

		una rosa en Bengala / un poniente en {Wind River/Querétaro} que parecía reflejar el de un ocaso en Méjico,	
		16 vi mi dormitorio sin nadie,	vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin,
		17 vi en un gabinete de Almaar un globo terráqueo entre dos espejos que {sin fin lo multiplicaban/lo multiplicaban sin fin},	vi caballos de crin arremolinada en una playa del Mar Caspio en el alba,
		19 vi la delicada osatura de una mano,	vi la delicada osatura de una mano,
		23 vi tigres, émbolos, {bisontes, / cariátides / imanes,} {tempestades / marejadas} y ejércitos,	vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales,
		24 vi todas las hormigas que hay en la tierra,	vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española,
		30 vi el engranaje del amor y la	vi las sombras oblicuas de unos

		modificación de la muerte,	helechos en el suelo de un invernáculo,
		20 vi a los sobrevivientes de una batalla, {escribiendo / enviando} tarjetas postales,	vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos,
		21 vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española,	vi todas las hormigas que hay en la tierra,
		22 vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo,	vi un astrolabio persa,
		5 vi un laberinto roto (era Londres),	vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino,
		25 vi un astrolabio persa,	vi un adorado monumento en la Chacarita,
		18 vi caballos de crin arremolinada en una playa del Mar Caspio, en el alba,	vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo,

		26 vi en un cajón del {escritorio (y la letra me hizo temblar) / comedor cartas obscenas, increíbles, precisas, {enviadas por Beatriz a Viterbo, / q. B. había dirigido a C. A.},	vi la circulación de mi oscura sangre,
		27 vi un adorado monumento en la Chacarita,	vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte,
		28 vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo,	vi el Aleph, desde todos los puntos, viene el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra,
		29 vi la circulación de mi oscura sangre,	vi mi cara y mis vísceras,
		31 vi mi cara y mis vísceras,	vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.
		32 vi tu cara y sentí vértigo	

CONCURSOS LITERARIOS, LITERATURA OFICIAL Y LITERATURA GEOGRÁFICA

El manuscrito contempla una variedad de risibles modelos literarios para Carlos Argentino Daneri, que en la versión definitiva se reducen a uno solo, Paul Fort. En la página 3 se lee:

A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. *Suele intercalar en el diálogo piezas de Alfonsina Storni, de Amado Nervo, de Juan Ramón Jiménez.* Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas. [*Subrayamos lo que quedó eliminado en la edición de Sur.*]

A continuación hay un punto negro que remite al margen superior de la página (lo que puede indicar una adición no muy posterior al momento en que se escribe) y aparecen tres renglones con variantes numeradas sin tachar que continúan el párrafo:

2 Durante muchos meses padeció {1 En una época lo dominó} la obsesión de Paul Fort, menos por sus baladas que por la idea de una gloria ya invulnerable {invencible}. "Es el príncipe de los poetas de Francia" repetía con fatuidad. "En vano te revolverás contra él; no lo alcanzará, no, el más enharbolado de tus dardos {la más inficionada de tus saetas}"

El trasfondo de disputas literarias que se encuentra en la irónica trama de "El Aleph" ha sido advertido, pero no reconstruido con eficacia por la profusa crítica que se ocupó de él. Se contenta con señalar "versiones caricaturescas",¹⁷ "sátira social", "típicas parodias de ciertos intentos poéticos de comienzos de siglo".¹⁸ El manuscrito ayuda a comprender el alcance de esa trama. Son las querellas y los odios antiguos reavivados por un fracaso reciente de Borges y un desagravio consagradorio que le ha otorgado la revista *Sur*.

El cuento inscribe en su *Postdata* los ecos de ese concurso agravante. Autoironía, pero también auto-desagravio. Parte del jurado y el ganador del Premio Nacional de Literatura (1939-1941) figuran allí: el jurado (que es pariente de Borges), Álvaro Melián Lafinur, y el doctor Acevedo Díaz junto con el propio Borges a través de su libro *Los naipes del tahir* (el literato premiado y el desagraviado).

¹⁷ GHIANO, JUAN CARLOS, "Una interpretación borgiana de Dante", en *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, n°11, julio 1964-junio 1979, 279-296.

¹⁸ RODOLFO A. BORELLO, "Situación, prehistoria y fuentes medievales: 'El Aleph' de Borges", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. LVII, enero-junio de 1992, N° 223-224, 31-48.

Resulta gracioso, pero al mismo tiempo cierto, que la más exacta caracterización crítica de la literatura “oficial” hacia los años cuarenta esté condensada en “El Aleph”. La condensación disparatada cabe en un rasgo que Borges convierte en desopilante: es una literatura de exaltación geográfica (una geografía física y humana, paisajística, y a la vez pedagógica, decimonómicamente mimética), cuyo modelo aclamado es un texto, *Don Segundo Sombra*, para el que Borges, a lo largo de su carrera literaria, destinará toda clase de ambigüedades, entre maliciosas, admirativas y paródicas.¹⁹ Más que un éxito envidiable, *Don Segundo Sombra* es para Borges el sustento estético consagrado de un tipo de literatura que se ubica en las antípodas de la suya. Pero no deja de ser la que triunfa en el reconocimiento de los concursos y el mal gusto de la tilingüería lectora argentina. Por eso, esta novela es para Carlos Argentino un prototipo a superar (“ni las *Geórgicas*, ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo”). Argentinismo parecido al de Eduardo Acevedo Díaz (h) en su “laureada” y geográfica novela gauchesca *Cancha Larga*, que mira con ojos bizcos

los grandes jalones del proceso de renovación racial, anímica, consuetudinaria, cultural y económica del campo argentino [...] ²⁰

para desviarlos en realidad hacia el extranjero, como candorosa y catedráticamente sostiene en el prólogo de *Cancha larga*, la novela que recibió el Premio Nacional de Literatura:

Para allanar su lectura en el extranjero, el autor ha escrito al pie de cada página notas explicativas de los argentinismos y de las palabras castellanas anticuadas o de poco uso en los países de nuestra habla.²¹

¹⁹ Entre otras manifestaciones, en M.E. VÁZQUEZ, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984; “Harto de los laberintos. Entrevista con César Fernández Moreno”, en EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Avila Editores, 1981, 177 [publicado originalmente en *Mundo Nuevo*, n° 18, París, diciembre 1967] y en FERNANDO SORRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, 25-26. A Güiraldes, que practica una nostalgia gauchesca, (el gaucho en *Don Segundo Sombra* es apenas un recuerdo y su territorio, la provincia de Buenos Aires, “un lugar ya invadido... por las chacras italianas y españolas”: Sorrentino, 26), Borges opone una visión más primigenia o natural, la de Enrique Amorim, que está en contacto con los auténticos o “verdaderos” gauchos uruguayos, no contaminados de extranjería. Una supervivencia del criollismo nacionalista que la represión literaria de Borges (ejercida sobre el primer período de su literatura) no puede evitar por su contenido visceral, vale decir, por los automatismos culturales que sitúan, a través de simpatías y rechazos, una posición de clase. Bastante cerca se está de decir que *Don Segundo Sombra* ha nacido por y se debe a la “invasión” italiana o española, y que, por otra parte, será consumida por lectores “híbridos” cuyo desconocimiento de lo que ha sido esencial, y verdadero, será apenas (como en el caso de Güiraldes) un mero contacto con la nostalgia de lo desaparecido, o con lo que no se ha conocido nunca.

²⁰ EDUARDO ACEVEDO DÍAZ (h.), *Cancha Larga (novela del campo argentino)*, Buenos Aires, Editorial Sopena, 1939.

²¹ *Ibid.*, ob.cit., 5.

Novela literalmente geográfica, *Cancha Larga*, está acompañada por dos mapas que sintetizan los lugares en los que transcurre la acción; su afán pedagógico es subrayado y reivindicado por Acevedo Díaz en el prólogo:

Los dos croquis contruidos por el [autor], con datos de la época, facilitarán la lectura en cuanto se relaciona con la toponimia y con la hidrografía de la pampa antigua, distinta de la actual en algunos de sus aspectos.²²

El determinismo geográfico de Acevedo Díaz, como se ve, tiene una pretensión tan dilatada como la de Carlos Argentino Daneri, y utiliza "razones" críticas que justifican el dudoso desarrollo estético:

Relato tan amplio ha exigido la intervención de más de un centenar de personas cuyos hechos forman su substancia y *el trazado de distintos ambientes geográficos, desde sus rasgos geológicos hasta sus faunas y sus floras*, en relación al paisaje anímico, o sea la ensambladura de hombres y naturaleza por efecto de la mutua influencia configuradora, elemento esencial del género novela tenido en cuenta por el autor en sus obras anteriores para presentar *el paisaje argentino completo*.²³

Retrospectivamente, Borges puede reprochar este mismo afán turístico o geográfico (en definitiva, el uso del vilipendiado "color local") a la no menos tilinga postura editorial de Victoria Ocampo, que en el primer número de su revista *Sur*²⁴ reproduce paisajes argentinos tales como Tierra del Fuego, las cataratas de Iguazú, la Cordillera de los Andes y una "Vista de las Pampas" para regocijo de sus amigos europeos.²⁵ El comentario retrospectivo de Borges sintetiza una postura cultural y literaria que desacredita un canon estético: Argentina o Latinoamérica literarias no se reducen a su tierra o su geografía, no son, como supone Ocampo en *Sur* e ironiza luego Borges, "Un verdadero manual de geografía".²⁶

²² *Ibid.*, 6.

²³ *Ibid.*, 6. Subrayamos nosotros. Parecido al afán de registro del Polybion de Michael Drayton, con quien el narrador asocia el poema "La tierra" de Carlos A. Daneri: "...Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia monástica y militar de Inglaterra..."

²⁴ *Sur*, a.I, N° 1, verano 1931.

²⁵ "Je me souviens du premier numéro -ce n'est indiscret de le rappeler- nous étions assez étonnés de voir, dans le premier numéro de cette revue publiée à Buenos Aires, qu'il y avait une photo des Iguazu, une autre de la Terre de Feu, une autre de la Cordillère des Andes et une autre encore de la province de Buenos Aires, Je crois me rappeler que c'était "Vista de las Pampas" ... avec ce pluriel! *Un vrai manuel de géographie*". "Entretiens avec Napoléon Murat", en *Cahiers de l'Herne*, 377. El énfasis es nuestro.

²⁶ En rigor, hay en ese primer número de *Sur* otras ilustraciones (de Norah Borges, Petorutti, Basaldúa, Lino Spilimbergo); dos "Paisajes del Brasil", cuatro fotografías sobre "El teatro total de Gropius", un retrato de "Ricardo Güiraldes y Tito Cittadini" (bastante turístico); y dos "collages"

En los artículos críticos borgianos, la geografía es un reproche constante para dos de los textos que están íntimamente implicados en la redacción de "El Aleph", *La Divina Comedia* y el poema de Whitman:

a) *La Divina Comedia*:

...la misma incomparable vividez de *La Divina Comedia* ha hecho que la leamos como si fuera un libro de *geografía imaginaria*. Y esto, que al principio estuvo en su favor, ahora milita en su contra.²⁷

b) Walt Whitman:

Además [los franceses] remedaron la parte más desarmable de su dicción [la de Whitman]: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman para cumplir con cierta profecía de Emerson sobre el poeta digno de América".²⁸

La cita anterior permite comprender que los modelos literarios de Daneri (Alfonsina Storni, Juan Ramón Jiménez y Amado Nervo) hayan sido eliminados en el manuscrito para quedarse únicamente con Paul Fort, un francés émulo de Whitman, que se obligó a agotar la representación geográfica e histórica de Francia. Lo que interesa a Borges no es este ilusorio (y falso) propósito representativo, sino la verdad de una entonación, que bien puede descubrirse en las anónimas inscripciones de un carro, como sugiere con "Séneca en las orillas" en el primer número de *Sur*.²⁹ En Borges lo geográfico no es una totalidad que pueda asumirse adoptando el gesto o la pose de un vate representativo, sino apenas un correlato entre una realidad puntual o barrial evanescente que la

fotográficos que reproducen "Inscripciones de carros", Los paisajes argentinos a los que se refiere Borges son las primeras ilustraciones que aparecen en el número (entre las páginas 56 y 57, y con prurito pedagógico están clasificadas por regiones geográficas: las "pampas", el paisaje "andino", la "Zona Tropical" y el "Paisaje Austral". Borges escribe en este primer número de *Sur* "Séneca en las orillas" (174-179), un texto sobre la inscripciones que llevan los carros portefios, que queda ilustrado por el "collage" fotográfico. "Color local" e inclusive "geográfico", pero también cierta consecuente reivindicación de la cultura popular por parte de Borges, sorpresiva para la estética de *Sur*, puesto que contrasta con el tono general algo trascendentalista y, en especial, con el "funcionalismo" modernista de la directora que se ocupa allí de Le Corbusier. La cultura geográfica de los barrios posee remanentes ideológicos del criollismo borgiano: ironiza sobre "la acusación de habladores que los conferenciantes europeos nos reparten" (175) y despectivamente señala que esas sentencias de sabiduría popular "en estos italianados días ralean" ("Séneca en las orillas", cit.).

²⁷ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 73.

²⁸ "El otro Whitman", en *Discusión* (1932), en *Obras Completas*, 206-208. El texto es de 1929.

²⁹ *Sur*, a.l.cit.

literatura, a través de la entonación lingüística, convierte en mito o en índice de una vislumbre del universo. El Aleph de Daneri es también la literatura de Borges, estrechada al círculo puntual de un barrio que, como la casa de la calle Garay, está condenado a desaparecer. La desaparición de esa franja siempre precaria, límite mismo del sentido, es el determinante de la poesía borgiana hacia los años veinte, y la causa de la revelación del aleph: porque será derruida la casa de Daneri, el narrador accede a ese punto que condensa el universo. Margen y periferia, el suburbio borgiano, como el recuerdo casi vituperado de Beatriz Viterbo, depende para instituirse en canto de circunstancias de la infamia. Y la infamia del arrabal borgiano, no es, desde luego, la "mala vida" de sus cuchilleros ideales, sino la extensión triunfante e inevitable de la "copiosa gesticulación italiana", de los apellidos italianos y su ascenso al plano dominante de la cultura literaria.

Y no por faltar, el apellido italiano Giusti (Roberto Giusti, director de la revista *Nosotros* y Jurado del Concurso al que se alude en la Postdata) queda excluido de la "sátira literaria" o del auto de fe desagracioso de "El Aleph". No sería estrafalario decir que *Nosotros* y Giusti quedan diseminados en la red de apellidos y circunstancias literarias del cuento.

Continuemos el catálogo onomástico con una desaparición: el nombre de Alfonsina Storni³⁰ que había sido objeto de encarnizamiento en la etapa ultraísta de Borges:

a) Nidia Lamarque³¹ lo maneja [el tema de la espera del querer] con instintiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferimos la Storni.³²

Anteriormente, en 1921 Borges antologizó y comentó la nueva poesía argentina para la revista española *Cosmópolis*: aquí la insistencia cómica sobre el apellido Storni (sobre la italianidad del apellido Storni, quien efectivamente había nacido en un cantón suizo de habla italiana) recae sobre las jerarquías sociales: le antepone un "de" español como signo aristocratizante imposible y remite también a un apellido de casada que, como madre soltera, Alfonsina Storni no poseía:

³⁰ El nombre de Alfonsina Storni es muy cercano a *Nosotros*: apenas comenzada su carrera literaria y con un solo libro publicado, participa de los "almorzáculos" de la revista. En el año 1917, con motivo de un homenaje a Manuel Gálvez aparece por primera vez en estas ceremonias, y en 1918 al publicar *El dulce daño* se le dedica un almuerzo. Giusti, al recordar estos pormenores, la llama "la admirada autora". Cfr. Roberto Giusti, "Introducción" a *Bibliografía de la revista Nosotros*, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1971.

³¹ "Nydia Lamarque. Telarañas, 1925" en *Proa*, año 2, N° 14, diciembre de 1925, p.51.

³² Puede leerse en *Proa* (1924-1925). Edición facsimilar de los números 1, 6, 8, 14, en *Capitulo, La Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

b) La Señorita de *Storni* —que según atestigua el último verso del poema anterior es muy partidaria del susto en literatura— se lamenta de que motejen de eróticas sus composiciones. Yo las encuentro cursilatas más bien. Son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratadamente románticas...³³

Borges mezcla al juicio literario una cierta repugnancia o alarmada indignación epidérmica —cercana al chisme maledicente—, cuyas raíces son socialmente conservadoras. La revista de Giusti y de Bianchi, que dedica espacio crítico a la producción de Alfonsina Storni, encarna, sin duda, además de un canon estéticamente atrasado (“amarilleja”), el encumbramiento cultural de esos apellidos, jueces estéticos, ahora en la década del cuarenta, de la literatura argentina. Lo dice muy descriptivamente alguien que pertenece “al grupo hispanocriollo”, Manuel Gálvez, accionista de *Nosotros*, pero distante de la “tendencia de izquierda” “anticlerical” de Giusti:

La aparición de *Nosotros* representa el advenimiento de los descendientes de italianos a las letras argentinas. Véase, si no, los apellidos de los más frecuentes colaboradores del periódico: Giusti, Bianchi, Alberini, Ravignani, Ferrarotti... [...] Era el caso de exclamar “¡L'Italia al Plata!”, como suele hacerse entre nosotros cuando en algún lugar o institución abundan los italianos o sus descendientes.³⁴

La cultura italiana está ligada a *Nosotros* y también a quien en el cuento recibe ficcionalmente el primer premio: el crítico de arte y literatura Antonio Aita (1891-1966), que puede ser considerado un hombre de *Nosotros*, ya porque en la editorial publicó su libro *Algunos aspectos de la literatura argentina*, ya porque la revista da relieve a su nombre, traduciendo artículos extranjeros que se ocupan de su obra ensayística. Interesan tres aspectos de Aita: su relación con la cultura italiana, su posición crítica frente a la literatura de Borges (que *Nosotros* comparte), y su abordaje crítico de la literatura a través del paisaje.

³³ “La lírica argentina contemporánea (Selección y notas de Jorge Luis Borges)”, en *Cosmópolis*, N° 36, diciembre de 1921, p. 640-651. El verso a que se refiere pertenece a la poesía “Bárbara” reproducida en la breve antología: “¡Oh el encantamiento que mi sangre quiebra! / Muérete de espanto: la Esfinge hablará”, op. cit., p. 646.

³⁴ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria I, Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1961, p. 289. Quien molesta a Gálvez es Giusti, “un italianito de veinte años”, “de tendencia de izquierda y un tanto anticlerical” (pp. 290-291). “He tenido algunos disgustillos con *Nosotros* y por *Nosotros*” [...] “... no hubo principiante que, deseando hacerse notar, a falta de talento, a lo menos por la “independencia” y la acometividad, no me ladrara en la revista. Esta complicidad de los directores me incomodó un poco, pero jamás dejé de acompañarlos cuando me lo pidieron...” (p. 295)

La cultura italiana es para *Nosotros* un tema digno de indagar (lo que significa que se la experimenta como propiciadora de un debate, o una posible querrela cultural: la dirección de la revista en 1928 emprende una encuesta "Sobre la influencia italiana en nuestra cultura."³⁵ Entre otros, responden Antonio Aita, y Alfonsina Storni³⁶. En 1938 *Nosotros* informa sobre una

³⁵ *Nosotros*, "Sobre la influencia italiana en nuestra cultura", a. 22, v. 59, n° 225-226, p.p. 189-216, febrero-marzo 1928, y v. 60, n° 227, pp. 69-80, abril 1928. Respondieron: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Alfredo A. Bianchi, Alfonsina Storni, Alberto Gerchunoff, Arturo Marasso, Emilio Ravignani, Enrique Méndez Calzada, Luis Pascarella, Antonio Aita, Homero Guglielmini, Atilo E. Caronno, Angel J. Battistessa, Carlos Mastronardi, Salvador Merlino, Emilio Pettoruti. En esta encuesta estuvieron involucradas otras revistas, entre ellas, *Martín Fierro*. Roberto Giusti, muchos años después, reseña así el episodio: "En otro número doble el 225-226 (t. 59) correspondiente a los meses febrero-marzo de 1928, abrimos una nueva encuesta que titulamos La influencia italiana en nuestra cultura. El promotor fue un periodista italiano Lamberti Sorrentino, que vivió algunos años en la Argentina y colaboró repetidamente en *Nosotros*. Indirectamente la suscitó un periódico de Madrid, *La Gaceta Literaria*, el cual pretendía que la capital de España era o debía ser el meridiano de las letras de Hispanoamérica. Replicó en *La Fiera Letteraria* de Milán el hispanista A.R. Ferrarín, quien, a su vez, aducía una nueva pretensión no menos arbitraria fundada sobre el factor étnico, el cual, según el opinante, daba a los italianos en la constitución del pueblo argentino en el medio siglo entonces transcurrido desde cuando se inició la gran inmigración, una natural preponderancia." Cfr. Roberto Giusti, "Introducción" a *Bibliografía de la revista Nosotros (1907-1943)*, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1971.

³⁶ En la encuesta no hay, realmente opiniones muy encontradas; todos parecen concordar: el meridiano cultural y literario no es ni Roma ni Madrid, sino París. Otra coincidencia: los hijos de italianos no hablan la lengua de sus padres, se han asimilado, puesto que "la educación del argentino corre aparte" (Julio Rinaldini, p. 202) y "el hijo de italianos nacido en Argentina es argentino" (idem); los hijos de italianos "con adquirido criollismo" han seguido la tutela del grupo hispano-criollo que inició el rechazo de la cultura española, como sostiene un representante de ese grupo: "de un año para el otro el italiano se acriolla, y [...] el hijo de italiano se vuelve rabiosamente argentino", contribuyendo a crear la nueva cultura nacional, más parecida al concepto "dionisíaco" que impera en los Estados Unidos (Evar Méndez, p. 203). Evar Méndez cree que los italianos han contribuido con "la expresión más singularmente nuestra como literatura", el sainete, que es "la epopeya de la ciudad" (pp. 208-209). Decenas de años después, Borges ironiza en el "Epílogo" (o auto-epitafio "martinfierrista") de sus *Obras Completas* (Bs. As. Emecé, 1974, p. 1144) esto mismo que su compañero de *Martín Fierro* Evar Méndez expresó en la "Encuesta" de *Nosotros*: "Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto". Está claro que para estos "hispano-criollos" (Evar Méndez, el propio Borges) hay dos "culturas" italianas: la del espíritu, la alta cultura literaria clásica (Dante, Petrarca, etc.) con influjo errático en nuestras letras, y aquella más amenazadora que se confunde con la ignorancia del inmigrante y que la educación estatal logra domeñar, sometiéndola a la hegemonía cultural de los "criollos". Un *trastueque* en el esquema de hegemonía parece ocupar la escena de "El Aleph": mientras es el grupo criollo quien marca los rumbos culturales, puede considerarse a los aclimatados hijos de italianos, coparticipes dóciles en la fabricación de una nueva cultura "criollista"; ya encaramados en la cultura oficial, se les recuerda sus orígenes, su imperfecta asimilación: "a dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él [Carlos Argentino Daneri]".

Exposición del Libro Argentino en Roma que inauguró Antonio Aita en nombre de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual.³⁷

Probablemente sean los juicios sobre la poesía de Borges vertidos desde las páginas de *Nosotros* y recogidas luego en su libro *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*³⁸ los que provocaron, además del fallo desfavorable en el Premio Nacional, la reivindicación satírica en "El Aleph". Sin embargo, y a pesar de compartir la opinión crítica corriente sobre Borges, Aita posee un gusto amplio y ecléctico, más favorable que Giusti a la nueva literatura. En *La literatura argentina contemporánea*, Aita celebra la generosidad de Giusti respecto de los jóvenes escritores vanguardistas a quienes cedió espacio en su revista estando "en abierta pugna" con su novedosa estética (cfr. el capítulo "La crítica y el ensayo"), pero le reprocha en materia de gustos una amplitud que parece reservarse para sí, "esa falta de una inquietud espiritual más universal y moderna"³⁹ Prueba de esta mayor simpatía hacia la nueva sensibilidad (Aita es sobre todo un crítico de arte y en *Nosotros* abundan sus crónicas y comentarios sobre pintura) es la sección "Bibliografía" con "Obras que recomiendo leer" de su libro que no resulta mezquina (Arlt, Castelnuovo, Borges, Capdevila, Pedroni, Storni, Girondo, González Tuñón, Marechal, Ocampo). Borges cierra las páginas dedicadas a la poesía, con un lugar implícitamente destacado:

¿Y Borges? me preguntará el lector que haya seguido estas notas. Borges es, para mí más crítico que ensayista, que poeta. *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* o *Cuaderno de San Martín*, me parecen de calidad estética inferior a *Inquisiciones*, o *El tamaño de mi esperanza*. La poesía de Borges parece la poesía de un licenciado de Filosofía en trance de escribir versos por puro ejercicio retórico. Carece de emoción lírica toda la obra poética de este espíritu tan interesante. Un solo poema de *Luna de enfrente*, denuncia la presencia lírica de un poeta y es el que se refiere al asesinato de Quiroga. [...]

Otra cosa son sus ensayos *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* o *El idioma de los argentinos*— sin entrar a juzgar la calidad del estilo churrigueresco que

³⁷ Atilio Dabini fecha en "Roma, octubre de 1938" su artículo informativo "Exposición del libro argentino en Italia", (*Nosotros*, 2a. época, a. 4, v. 9 N° 84, pp. 88-92, enero 1939). Aita es una suerte de héroe administrativo oficial de la cultura argentina: Dabini sigue los pasos de esta "embajada de espíritu" y alaba "su gran fe y su temperamento activo". Triunfó dos veces—dice—porque la muestra fue un éxito y Aita obtuvo un "éxito personal, de hombre y de escritor. Quadrivio, Meridiano di Roma, Circoli se ocuparon de las obras de Aita y publicaron páginas suyas. [...] La conferencia de Aita en el Teatro de las Artes ("Perfil de la literatura argentina") tuvo un nutrido público de intelectuales. [...] Papini [...] después escribió a Aita una carta entusiasta que es un documento. Mucho debe el éxito de la Exposición a las vinculaciones y a la simpatía personales de Aita. La intelectualidad argentina le debe este reconocimiento" (91).

³⁸ ANTONIO AITA, *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, L.J. Rosso, 1935 [156 págs].

³⁹ *Ibid.*, 110.

utiliza para decir cosas simples y bien pensadas— son los libros de crítica escritos en el país en los últimos años que contienen una visión original. Una variada cultura y una seria disciplina espiritual, revelan todos los estudios que integran esos volúmenes. [...] ¿Por qué sentirá Borges esa predilección por los barrios arrabaleros de Buenos Aires desaparecidos por fortuna, y como los que inspiran todos sus poemas? Hay en sus elegías una añoranza del compadre, del matón de esquina, que no se justifica en un espíritu de amplia cultura y de hábitos tan civilizados. Su último libro consagrado al estudio del poeta Evaristo Carriego, acusa una ausencia de penetración crítica y de verdadera observación de la obra poética del biografiado.⁴⁰

El ideal estético de Aita prefiere, para la poesía, a Fernández Moreno, o a Ezequiel Martínez Estrada, de quien alaba su libro “geográfico” Argentina; en la prosa, su gusto —si creemos en un convenio editorial que arregló en Italia para editar *Don Segundo Sombra* y a Benito Lynch⁴¹— se inclina por las novelas “del campo argentino”, como ocurrió en el Premio Nacional de Literatura.

Borges no parece olvidar los juicios adversos de este crítico tan ligado a la revista *Nosotros* y a su concepción de la literatura: en el prólogo de *Un modelo para la muerte* de 1946 (que escribe con Bioy Casares utilizando el seudónimo de B. Suárez Lynch) retuerce burlescamente el nombre y el apellido de Antonio Aita que se convierte en “Tony Agita”⁴² (“donde ahí lo ven todo un literato de campanillas, doctor Tony Agita”).

Pero las disputas con *Nosotros* a través del tiempo, abarcan otros planos significativos más concretos: en primer lugar, las críticas que suscita el uso del lenguaje “criollista” tal como lo concibe Borges en sus primeras obras. Esta concepción popular de la lengua ensayística es atacada en la inconsecuencia de sus transcripciones fonéticas por Tobías Bonesatti de Bahía Blanca, un aparente colaborador de *Nosotros*. En el año 1928 (números 225-226 de la revista),⁴³ Tobías Bonesatti se refiere a una tendencia general de la cultura argentina proclive o bien a la pedantería churrigueresca o a la chabacanería, (“malsana y peligrosa orientación”) cuyo epicentro estaría en “cierto diario de la tarde” (*Crítica*) y que reflejaría los excesos de “una moderna babel”. La nota de Bonesatti toma *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza* para recoger ejemplos de contradicciones borgianas: escribe “seguridá”, “incredulidá”, pero estas formas conviven con “cualidad”, “eternidad”, etc.: “si nuestra fonación criolla es igual para todas las palabras terminadas en “dad”, ¿por qué esa

⁴⁰ *Ibid.*, 96-97.

⁴¹ ATILIO DABINI, “Exposición del libro argentino en Italia”, 91.

⁴² B. SUÁREZ LYNCH, *Un modelo para la muerte* (1946), en *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, 147.

⁴³ TOBIÁS BONESATTI, “Lápiz y Margen”, *Nosotros*, a. 22, v. 59, núm. 225-226, febrero-marzo 1928, 246-248.

contradicción formal?” —se pregunta Bonesatti. Borges responde en el número siguiente⁴⁴ con una carta al purista Bonesatti, e inesperadamente leemos que lo hace “con un placer en que hay gratitud”, “conversación y amistad”. Borges acepta una de las observaciones y rechaza otras, no sin capricho (“escribo estendido y esplicable por pronunciarlo así, y examen y excelencia por esa misma todo justificada razón”).⁴⁵ Borges que colaboró bastante asiduamente en *Nosotros* como representante de “las nuevas generaciones literarias” muestra aquí un momento de convivencia recelosa con la revista todavía atado a las buenas maneras. Que el reproche lingüístico no lo sorprenda se debe a un cambio que se está produciendo en su propio estilo cuyos argentinismos coloquiales desaparecen en Evaristo Carriego. Lo que no habrá de desaparecer es la broma borgiana al purismo idiomático, frecuentemente mantenida en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y en las *Crónicas de Bustos Domecq*, y es probable que en el nombre de Mario Bonfanti (un purista que aparece en los cuentos de Isidro Parodi) quede un recuerdo de Atilio Bonesatti.

En segundo lugar, las trifulcas con la revista *Nosotros* han abarcado el terreno político (o político-literario). En 1925 Juan Antonio Villoldo escribe “La revisión fascista”,⁴⁶ un pomposo e indignado artículo en el que ataca por fascistas a Leopoldo Lugones y a los que supone sus seguidores, los jóvenes de la revista *Proa* (“que acaban... —dice Villoldo— a la zaga del más reaccionario de los maestros” y “universaliza[n] su prédica fascista”). En nombre de la revista *Proa* es Jorge Luis Borges quien responde a Villoldo en el número siguiente.⁴⁷ La carta comienza elogiando “buenas cosas” de la revista (índice de que no se quieren cortar las relaciones protocolares), pero Borges apela a su estilo más sarcástico. Llama a Lugones “el autor del Nulario sentimental” y explica su postura frente al nacionalismo:

Todos los patriotismos que aquí se estilan —el románico, el quichua y el de los barulleros de la raza— me parecen exóticos y no escatimo jerarquías en su condenación común. ¿Cuándo habrá un patriotismo criollo, que no sepa ni de Atahualpa ni de don Diego de Mendoza ni de Maurice Barrès?⁴⁸

Borges matiza: no ha sido jamás culpable de lugonería, pero agradece “el deleite” que Lugones le proporcionó con algunas poesías, y

⁴⁴ La respuesta apareció en la sección “Notas y comentarios” de *Nosotros* con el título “Sobre pronunciación argentina”, a-22, v. 60, núm. 227, abril de 1928, 152.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ JUAN ANTONIO VILLOLDO, “La revisión fascista”, *Nosotros*, a. 19, vol. 49, núm. 190, marzo de 1925, 332-342.

⁴⁷ “De la dirección de *Proa*”, *Nosotros*, a. 19, v. 49, núm. 191, abril de 1925, 546-547.

⁴⁸ *Ibid.*

en cuanto al solemnismo patriotero de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios ¡Y hasta esa patria chica —que fue la de Evaristo Carriego— se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear! Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren la comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango Loca.⁴⁹

De modo que las relaciones de Borges y *Nosotros* mantuvieron siempre una polémica latente atemperada por las buenas relaciones de cortesía o tal vez por el afán ecuménico de Giusti; pero la revista no perdió jamás la oportunidad de lanzar la discusión respecto de la literatura de Borges, dando cabida a artículos y articulistas que ven, desde una concepción que podría llamarse “dominante”, las aristas más controvertidas de un pensamiento literario “herético” y exageradamente iconoclasta cuando le tocaba expresarse desde las páginas de *Nosotros*. En efecto: sólo quien se siente “un argentino esencial” puede renunciar a los emblemas convencionales del himno nacional, o a las liturgias patrióticas englobadoras que la educación laica había producido para diluir los particularismos inmigratorios. Sentimiento que “El Aleph” sigue sosteniendo alrededor del nombre “Argentino” de Carlos Argentino Daneri: hay en el chiste la creencia de que algo de la “esencial” italianidad originaria no podrá borrarse por la imposición de un nombre, del mismo modo que la argentinidad borgiana se piensa a sí misma como anterior, particular, distintiva y localizada en la minucia aleatoria de un barrio porteño que, reactualizando esa anterioridad esencial, puede fundar o refundar la patria cada vez y cada vez eterna y novedosa.

Se han dado algunas de las características que permiten dar cuenta del proceso de reconstrucción de la producción de una escritura en función del análisis de aspectos parciales del manuscrito de “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Precisar los alcances de estas afirmaciones y completarlas con la transcripción de todo el manuscrito es el trabajo que se está desarrollando.

SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ

JORGE PANESI

Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

⁴⁹ *Ibíd.*

¿CÓMO SE CONSTRUYÓ EL MUSEO DE MACEDONIO?

...estaba seguro de que ese era el nombre secreto del Ingeniero que había trabajado con Macedonio en la programación de la máquina.

Podía hablar con Ana. Ella lo iba a ayudar. Tenía todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendía las cintas y los relatos originales.

Algunos sospechaban que la misma Ana tenía conexiones clandestinas con la máquina.

La Ciudad Ausente, Ricardo Piglia

Intentaremos contestar este interrogante referido al texto de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, cuyo proceso de producción ha sido un enigma recurrente en el campo de la crítica literaria. Como se sabe, la edición póstuma de 1967, al mismo tiempo que confirmaba la existencia cierta del proyecto novelesco, tan anunciado por su autor, provocó revuelos de suspicacias y desconfianzas acerca de la autenticidad del texto. Como todo lo relacionado con Macedonio, adquirió ese halo de ambigüedad, ese toque fantástico, que se hamaca, riesgosamente, entre lo real y lo ficticio.

Hoy, a veinticinco años de dicha edición, resulta auspicioso el hecho de que se haya emprendido una investigación del proceso de escritura del texto. La iniciativa fue tomada por la *Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle - Amis de Miguel Angel Asturias*, dirigida por Amos Segala, que ha incluido en su gran colección la novela mencionada. La historia del texto ha quedado plasmada en el “Estudio preliminar” y en las notas críticas, que van señalando los diversos pasos constructivos de la producción textual, ambos trabajos a mi cargo. En este artículo, trataré de explicar, lo más sintéticamente posible, por un lado, cómo se fue escribiendo el texto, y por otro, cuáles fueron los procedimientos y los inconvenientes de nuestra propia tarea.

ERAN PUROS PRE-TEXTOS...

La legendaria despreocupación en el tratamiento de sus escritos y los excéntricos hábitos de Macedonio para el trabajo intelectual quedan materializados y refrendados en un cúmulo desbordante de manuscritos, de copias, de correcciones, de variantes de redacción, en carpetas, en folios sueltos, en cuadernos, etc., con agregados y comentarios que se consignan en el margen, en el dorso, en las entrelíneas, etc.

Esta masa heterogénea y caótica significó un impacto inicial del trabajo capaz de desalentar al más obstinado rigor y a la más apasionada entereza investigadora... Tal situación exigió un extenso proceso de familiarización con el material existente, con el aditamento de que, a medida que se avanzaba en el ordenamiento, se iban hallando nuevos documentos que, en algunos casos, se incorporaban con facilidad a la organización lograda, pero en otros, implicaron profundos replanteos de los criterios adoptados y de las metas obtenidas.

En este fárrago de pre-textos se operó en múltiples direcciones; no obstante se podrían mencionar los principales ejes ordenadores, respondiendo a los siguientes criterios: 1) clasificación de los testimonios en "series" —numeradas consecutivamente— agrupando las variantes de redacción de un mismo texto (prólogos, capítulos, epílogos); 2) fechado de las variantes (algunos con gran precisión, otros hipotéticos, otros imposibles de establecer) y reconstrucción de una diacronía aproximada de las etapas de producción del texto; 3) contrastación de las diferentes variantes en correlación con la diacronía a fin de establecer: a) diferencias entre las variantes de una misma serie, y b) etapas cumplidas en la incorporación, transformación y omisión de materiales de las diversas series.

Para facilitar la visualización de los itinerarios cumplidos por las distintas variantes se elaboraron tablas de doble entrada que iban diagramando la dinámica del proceso. De estos instrumentos, únicamente hemos consignado en el informe final, una tabla que responde a la presencia/ausencia de documentación disponible en las distintas series y de acuerdo con la fecha aproximada de producción.

En cuanto a los niveles más "empíricos" de tratamiento, ningún indicio fue desestimado: tipos de papel, coloratura tomada por los folios, tipos de letras, cargas de la tinta de máquina, perforado para su encarpentamiento, cortes del papel, comparación de los agregados, anotaciones al margen, etc.

Mención especial merece el profundo conocimiento que posee Adolfo de Obieta acerca de la tarea y de los "manuscritos" de su padre Macedonio Fernández. Su asesoramiento ha sido un punto clave en esta investigación; por otra parte, no puedo dejar de subrayar la generosidad con que ha cooperado y facilitado este complicado estudio arqueológico del texto. He tenido a mi entera disposición —en mi propio domicilio— toda la documentación original,

incluidos los manuscritos más antiguos, durante dos años. Estimo que a pesar de lo abigarrado del material, he contado con un privilegio poco frecuente, como lo es el de tener todos los testimonios tan a mano y por tanto tiempo. En cuanto a la metodología adoptada con Obieta, se podría acotar lo siguiente: mi trabajo estableció una dialéctica entre el análisis e hipótesis que obtenía en el estudio independiente de los propios documentos, y un diálogo de control, discusión, corroboración y refutación con la memoria y experiencia de Obieta en la cuestión. Estas conversaciones han sido muy fecundas y hemos descubierto novedades, alternativas y detalles sorprendentes para ambos. Considero que el relato de esta “cocina de investigación” no vale como anécdota, sino como estrategia metodológica ante un “informante calificado” que resulta de inestimable valor, pero que al mismo tiempo representa un riesgo si no se toman las precauciones necesarias para garantizar la distancia y la precisión de los procedimientos de investigación. En efecto, el proceso de estudio puede distorsionarse peligrosamente por el peso que se le atribuya a una opinión muy involucrada en la cuestión que se está estudiando. Esto no depende de la buena o mala fe del informante, sino de los recaudos que tome la responsabilidad del investigador.

Obviamente dejamos mucho en el tintero: la contienda y el esfuerzo por desentrañar la “insoportable” letra de Macedonio; la impotencia y las conjeturas que permanecen flotando entre documentos cargados de misterio, en fin, una remoción arqueológica que solicitó una operatoria heterodoxa y cambiante por la diversidad de problemas que fue presentando el bagaje pre-textual. En otros pasajes del artículo iremos comentando otros aspectos de la reconstrucción, que resultaría engorroso explicar en esta instancia.

EN BASE A UN TEXTO...

Puesto que las ediciones publicadas permanecían “bajo sospecha”, el punto de partida para esta edición era establecer una versión que, por un lado, garantizara fehacientemente la autenticidad del texto, y por otro, estipulara la redacción “final” a partir de la cual se pudiera establecer el juego de las variantes y de los procesos de corrección.

La todoposibilidad del azar ha sido prodigiosa en esta empresa: existe una copia (dactilográfica) *completa* de la novela, en cuya primera página en blanco Adolfo de Obieta consigna con lápiz “(1948)”; ese mismo año esta copia fue entregada a Raúl Scalabrini Ortiz. En el primer folio se registra la siguiente anotación: “copia de la novela póstuma de Macedonio Frenández, préstamo de Adolfo de Obieta. R.S.O.”, escrita con lápiz por Scalabrini. Esta copia permaneció “archivada” entre los papeles del amigo dilecto de Macedonio hasta que, en el año 1977, la viuda de Scalabrini Ortiz la encuentra/descubre y se la devuelve a Adolfo de Obieta.

Este periplo tan singular de la copia la convierte en un testimonio fundamental porque: 1) los folios se mantuvieron ordenados, apartados del resto de la documentación, corroborando la estructura de la novela; 2) las correcciones de Macedonio legitiman y autorizan el testimonio; 3) el hecho de que se haya publicado la novela en 1967, en base a otra documentación, mientras esta copia permanecía “extraviada”, demuestra que a la muerte del autor el proyecto se encontraba ejecutado en sus componentes esenciales; 4) este documento ratifica la autenticidad del texto publicado póstumamente y desautoriza las infundadas desconfianzas de algunos estudiosos y críticos literarios.

Esta copia, a la que hemos denominado “Scalabrini Ortiz” (cSO), ha sido tomada como texto-base; consta de un total de 231 folios, de los que 108 corresponden a los prólogos y el resto a la ficción.

¿Y CUÁL ES LA HISTORIA?

El proyecto novelesco que se escribió y corrigió durante tantos años fue sorprendido por la muerte (prólogo final) sin que se haya publicado. Sin embargo, no sería acertado afirmar que la tarea quedó incompleta, sería más justo decir que el texto quedó precisamente como su autor lo concibió, a partir de postulados directrices tales como: el permanente *hacerse*, el continuo volver a empezar, las constantes interrupciones (la muerte fue la suprema), el ejercicio de la discontinuidad, los ordenamientos precarios y provisorios, las yuxtaposiciones arbitrarias, las estructuras móviles, las variaciones sobre un mismo tema, etc. Para Macedonio no existía la versión *definitiva*, ni la redacción *final*.

A pesar del “frangollo” (Macedonio *dixit*) es factible establecer testimonios que pueden tomarse como referentes organizativos de las principales etapas en la historia del texto.

Así, tomamos como punto de arranque un testimonio que denominamos “manuscrito del '29” (m29), conjunto de folios en cuya primera página se consigna la fecha “17 de junio de 1929”; manuscrito íntegramente copiado por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente en el que se pasan en limpio los primigenios documentos hológrafos de Macedonio (la mayoría extraviados). No se descarta la posibilidad de que algunos tramos hayan sido dictados; este documento presenta correcciones de Macedonio. Indicamos este conjunto como un referente clave por varias razones: 1) se mantuvo ordenado y separado de los demás documentos; 2) la caligrafía es muy legible; 3) la organización de los textos presenta la estructura básica “prólogos múltiples/capítulos de novela” que se mantendrá a lo largo de toda la historia del texto; 4) la fecha de su realización coincide con la intensificación de la propaganda y los anuncios de publicación que se ocupaba de hacer el propio Macedonio.

El primer folio registra en la parte superior el título siguiente: *Novela de la "Eterna" y de Niña de dolor, la "Dulce-Persona", de un amor que no fue sabido*, a renglón seguido comienza el texto del primer prólogo que carece de título. Este manuscrito consta de 14 prólogos y tres capítulos de novela; el último prólogo lleva número XVI, algunos prólogos no llevan numeración, o bien se saltan algunos números en la secuencia, lo que hace suponer la posible pérdida de textos. En este testimonio encontramos tres fragmentos que no pasan a las copias posteriores, y que se mantuvieron inéditos y que son consignados en esta nueva versión.

Dijimos que el m29 copia un conjunto de manuscritos de Macedonio, lo que nos obliga a referirnos a ellos; los hemos denominado "manuscrito antiguo" (m.a.). Se trata de un conjunto de pliegos, en general bastante o muy deteriorados, en algunos casos hay dos o tres páginas consecutivas, pero la mayoría son páginas sueltas correspondientes a secuencias, lo que demuestra que se ha extraviado mucho material hológrafo de este conjunto embrionario de la novela. Lo notable del m.a. es que en él *descubrimos* seis prólogos inéditos que se incorporan en un *Apéndice* de la edición próxima. Este dato hace sospechar que hubo mucho material, no perdido, sino desechado, en este caso conservado, pero es factible que gran parte haya sido destruido.

Lamentablemente no se registra ninguna "huella" que permita fechar con certeza alguno de estos documentos; es evidente en cambio que no pertenecen a un único año, o a una sola etapa intensiva de trabajo. Esto coloca la génesis de la novela en una nebulosa temporal, cuya máxima precisión consiste en ubicarse antes de 1929. Se podría conjeturar que hacia 1925-26 (teniendo en cuenta la fecha de los *Cuadernos*) Macedonio ya se hallara escribiendo algunos fragmentos de la novela.

El próximo referente seleccionado para la ponderación del proceso productivo del texto, es la copia mecanográfica realizada en 1938 (c38), dato que se consigna en la portada. Esta copia se encontraba absolutamente dispersa y mezclada y, puesto que se utilizó un papel sin marca de agua, no siempre se pudo dilucidar con absoluta certeza la pertenencia de algunos testimonios a este conjunto. De esta copia habría que destacar, no solo la precisión de la fecha, sino también el hecho de que en ella se registra la portada en la que Macedonio, de puño, agrega al título la palabra "MUSEO", que no aparece en los documentos anteriores. Otros datos destacables son: en el ángulo inferior izquierdo de la portada se lee: "Hoy junio 25 de 1940, creo que (en) una semana puede estar lista", con letra de Adolfo de Obieta; en uno de los folios de prólogos, Adolfo anota "oct-2-1942". Esto indicaría que la tarea continuó al menos hasta esa fecha, con vigor y decidido intento de publicar.

Entre la documentación que hemos identificado como m29 y la denominada c38, se ubica otra copia dactilográfica, imposible de fechar pues carece de portada y en sus folios no se registran indicios que permitan hacerlo; lo que sí

puede comprobarse es su posterioridad a 1929 y su anterioridad a 1938, razón por la que hemos decidido denominarla "copia intermedia 1" (ci 1). Esta copia transcribe básicamente el m.a. y el m29, sobre cuyos textos se hacen agregados y correcciones; además incorpora redacciones presuntamente nuevas.

Las copias mecanográficas posteriores al m29, en su mayoría presentan correcciones y agregados de puño y letra de Macedonio, pero además por lo general presentan otras pistas: Macedonio marcaba con una "R" (revisado), con lápiz, rojo o negro. Con rojo también, Adolfo dibuja una "C" (copiado) muy grande superpuesta al texto, signos que podemos rastrear hasta en el m.a. Con el mismo rojo, padre e hijo hacen acotaciones escritas en el margen, tales como: "Quizá ya está copiado", "Para ver si ya está copiado", "Creo que hay algo que se me olvidó copiar". Tales anotaciones y claves en el trabajo compartido se explican por la cantidad de veces que volvieron a retomar el armado y la revisión del texto; y se explican también, por la exuberancia del material, heterogéneo y desorganizado, que debían afrontar.

Un nuevo referente histórico en la diacronía de la producción es la copia completa de la novela que se efectuó en 1947 (c47); mecanografiada en papel tamaño carta, con marca de agua "Gloria Bond", lo que facilita el reconocimiento y garantiza la precisión. De esta copia se conserva la portada con registro del año de realización, en ella Macedonio agrega texto de puño y letra, lo que se reproduce mecanográficamente en otra copia de la misma portada. Una particularidad de la c47 es el escaso número de folios que se conservan (2 folios de portada, 22 folios de prólogos y 14 de capítulos), los que se hallaban dispersos y mezclados con las demás copias.

Ahora bien, entre la c38 y la c47, encontramos otra "copia intermedia" (ci 2); gran parte de esta serie está mecanografiada en papel de menor tamaño que las demás, de textura más transparente, sin marcas de agua, pero se distinguen con facilidad del resto. Lo que sucede es que, muchos de los folios clasificados en esta copia, por su ubicación en la secuencia de transformaciones del texto, tienen otros tipos de papel, que por su variedad no vale la pena describir.

En los componentes de la ci 2, se consignan algunas anotaciones que permiten inferir propuestas acerca de su ubicación temporal: 1) al pie del folio donde se redacta la *Dedicatoria*, Macedonio anota 1941, con lápiz; 2) al dorso del último folio del texto titulado *Prólogo que se siente novela*, Macedonio anota "Octubre 5 de 1942"; 3) en tanto que en el *Prólogo final*, encontramos una primera redacción en folio que no pertenece a ninguna de las copias mencionadas, en el que Adolfo anota al dorso: "julio 2 1940"; los agregados a esta versión se copian en folios que hemos clasificado en la ci2 pues con seguridad son anteriores a la c47. De lo apuntado se deduce que la ci2 es posterior a 1940 y es factible que se haya trabajado en ella por lo menos hasta 1942, sin descartar la posibilidad de continuidad en los años siguientes. Lo cierto es su anterioridad a la c47 que define su ubicación en la diacronía arqueológica.

La ci 2 es la que aporta mayor cantidad de testimonios a la ficción novelesca, le confiere una cierta regularidad estructural a los capítulos, completa redacciones y agrega el final. Cabe acotar que, si bien hay conjuntos de paginación consecutiva que se mantuvieron más o menos ordenados, los folios estaban también muy dispersos.

Finalmente, en la secuencia, corresponde mencionar la documentación de la cSO, que hemos seleccionado con texto-base y a la que ya nos hemos referido. Sin embargo, vale la pena comentar otros aspectos: por ejemplo, la similitud ente c47 y la cSO (el mismo papel, el mismo tipo de letra), pero la contrastación entre ambas demuestra que Macedonio efectuó correcciones y agregados disímiles en una y otra. Así se podrá verificar que las modificaciones efectuadas en c47 fueron incluidas en las Ediciones póstumas, pero no figuran en cSO; y a la inversa, correcciones registradas en cSO, no figuran ni en c47, ni en Ediciones póstumas. Esto es así porque no se transcribieron las correcciones de una a otra copia, y porque cuando se preparó la primera edición póstuma no se disponía de la cSO.

Además de los materiales enumerados, que pudieron organizarse con cierta sistematicidad y con diversos grados de certeza en la clasificación, hay que inventariar algunos testimonios hológrafos de Macedonio y copias dactilográficas corregidas por él mismo, a los que hemos denominado “pliegos sueltos” (pl.s.). Estos documentos no forman parte de los conjuntos hasta aquí mencionados, sino que se trata, generalmente, de una primera redacción, o bosquejo, de textos que luego pasan a otra copia, cualquiera de las series discriminadas; en algunos casos, constituye el único documento existente para el cotejo; en otros, se ubican entre una y otra copia, pasando en limpio agregados y correcciones de una copia anterior, pero de una única página. No registran indicios que puedan aportar datos para el fechado, a lo sumo se puede afirmar que son posteriores a 1929, laxitud diacrónica que deja bastante que desear.

Tratamiento aparte requieren los testimonios correspondientes a los textos que en la Edición póstuma constituyen el Capítulo XV; estos textos no figuran en la cSO. Se trata de un conjunto de textos poéticos, de carácter lírico-metafísico, dedicados a la Eterna; todos sin excepción remiten a originales hológrafos de Macedonio, que no han sido reproducidos en ninguna de las copias hasta ahora mencionadas. Si bien los textos aluden directamente al personaje (p.e. “Poema sin término, e inmutable de la cambiante Eterna”; “Eterna, que amé”), no hay pistas fehacientes que indiquen su inclusión en la novela. Obieta considera que implícitamente estos manuscritos, al estar dirigidos a la Eterna, forman parte de la novela; además, aduce que Macedonio siempre planificó el texto con su correspondiente pasaje poético. Estimamos que sus argumentos tienen razonable fundamentación, sin embargo, nuestras cavilaciones, en ejercicio de la duda -infaltable cuando se trata de la producción macedoniana- rondan las siguientes ponderaciones: 1) en ningún documento (corresponden-

cia, cuadernos, borradores, etc.) se mencionan estos textos, ni la posibilidad de incorporarlos a la novela; 2) los manuscritos en su conjunto, y en particular, algunos, presentan signos de condiciones (de producción y recepción) más bien íntimas, privadas y hasta secretas; 3) los originales se conservaron en carpeta aparte, diferenciados del resto.

En cuanto a la fecha de estos documentos, hallamos en uno de los pliegos, anotado en el ángulo superior derecho del folio, con letra muy apretada y pequeña de Macedonio, lo siguiente: “Solo para recuerdo/ jueves, 16 de mayo de 1929, en el cine”, pliego correspondiente al texto que comienza con los versos: “Eterna, que amé/ aunque no esperé ser tu amado”. Los demás folios no presentan ningún registro que permita fecharlos. Es factible que hayan sido escritos en momentos cercanos a la fecha consignada, en el transcurso del año 1929 y el siguiente, se podría arriesgar, pero los papeles sueltos, de diferente tipo y tamaño, los textos autónomos, sin secuenciamiento posible, no corroboran ni desmienten tal hipótesis.

Incluimos a continuación un diagrama muy simple para facilitar la comprensión organizativa de los documentos clasificados, que al mismo tiempo remiten a etapas de trabajo más intensivas, siempre con miras a una publicación inminente. Los intervalos que median entre estos lapsos productivos, se caracterizaron por una escasa o nula dedicación al texto, en todo caso, acercamientos esporádicos, de relectura intermitente de distintos pasajes, correcciones aisladas, agregados fragmentarios.

Diacronía	1925-27	1929	1936-38	1940-42	1947-48
Materiales	m.a.	m29	c.i.1	c.i.2	c47 cSO
			c38		
			-----pl.s.-----		

Si bien no podemos incluir en esta aproximación a la reconstrucción del proceso de producción del texto, todo el estudio que hemos efectuado respecto de las “transformaciones” que se fueron cumpliendo en las etapas perfiladas, consideramos que el lector puede tener una idea global del proceso —extenso y complicado— que tuvo la construcción del famoso MUSEO de Macedonio.

LAS TRANSFORMACIONES DEL TÍTULO-TEXTO...

Dado que la economía de un artículo no nos permite desarrollar el proceso escritural del texto completo, nos parece conveniente hacer algunas considera-

ciones acerca de las transformaciones que se registran en el título de la novela al estudiar la documentación disponible. Así, en carta del 18/jul/1928, a I. Pereda Valdés, figura el siguiente título:

“Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido” (OC, II; 111). En tanto que a R. Gómez de la Serna, el 9/mayo/1929:

“Niña de dolor, la Dulce-Persona de un amor que no fue conocido” (OC, II; 51).

Estos dos testimonios son coincidentes en algunos detalles que luego no se presentan más en otros documentos: 1) no aparece Eterna en el título; 2) Dulce-Persona hegemoniza el título y el texto, ya que la novela parece tenerla como protagonista o estar dedicada a ella; 3) se utiliza la frase verbal: “fue conocido”.

En cambio en el m29, (recordar la fecha 17/junio/1929) el título es:

“Novela de la Eterna y de Niña de dolor, la Dulce Persona, de un amor que no fue sabido”

En cartas a Gómez de la Serna, del 9/septiembre/1931 y 1º/FEB/1932, menciona su novela con el mismo título:

“Novela de la Eterna y Niña de Dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido” (OC; II; 53 y 55)

Este es el texto que se mantiene más estable en menciones, artículos, correspondencia, etc. Sin embargo encontramos sutiles transformaciones a partir de la portada de la c38 uno de los folios registra:

NOVELA DE LA ETERNA Y LA NIÑA DE DOLOR DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Las correcciones agregan los guiones que contribuyen a la condensación lexical, a la originalidad de la construcción y ponen en escena desde el título un rasgo estilístico macedoniano. En la segunda portada de la c38 --otro folio de la misma copia-- las correcciones estipulan el siguiente título:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA Y NIÑA DE DOLOR LA DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

En la comparación con la copia anterior, se verifica que: 1) se agregaron las palabras “MUSEO DE LA”; 2) se quitó el artículo “LA” que modifica a “NIÑA DE DOLOR” y se lo antepone a “DULCE-PERSONA”.

En tanto que en c47 el título que se consigna con correcciones incluidas es el siguiente:

MUSEO DE LA NOVELA DE LA “ETERNA” Y LA NIÑA DE DOLOR, LA “DULCE-PERSONA” DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO

Aquí se repone el artículo “LA” que se había quitado, y se entrecorren los nombres propios, artificio que contribuye a resaltar los dos personajes femeninos que “ocupan” el título-texto. Este sería el último documento corregido por Macedonio en lo que se refiere al título, puesto que la cSO no tiene portada.

Con todo se presenta un testimonio tardío, de 1949, con una curiosa variante del título para la novela; se trata de la carta dirigida a J. Pinto: “*Metafísica de un Dios que se asombra de ser Novela de la eterna y la Niña de dolor dulce persona de un amor que no le conocieron*” (OC; II; 190).

No disponemos de ninguna documentación que registre algo semejante; no sabemos a qué se debe este modo tan particular de referirse a la novela; nótese que se menciona el nombre de los personajes con minúscula, se quitan los guiones, no se usan las comillas y reaparece el verbo “conocer” en lugar de “saber”. Por otra parte, se cambia la construcción sintáctica y se sustituye “que no fue sabido”, por “que no le conocieron”. Tal vez haya sido una ocurrencia más de Macedonio surgida al correr de la pluma... otro enigma imposible de resolver.

Como se podrá apreciar, tampoco para el título se dispone de la “voluntad definitiva”, ni la “versión final” del autor, sino un juego de alternativas que avalan y al mismo tiempo desmienten el título con que el texto se ha presentado en sociedad, ha circulado y con el que nos hemos familiarizado: *Museo de la Novela Eterna... El Museo de Macedonio*, para los amigos...

¿Y QUÉ MÁS?

Para completar estas escuetas informaciones acerca de la construcción de *Museo* deberíamos, al menos mencionar otros aspectos de la investigación que se proponen mostrar y fundamentar el proceso integral de la escritura del texto. Nuestro trabajo insiste en que el estudio descontextualizado de los testimonios, es decir despojados estos de los marcos históricos, socioculturales, en los que se gestaron, circularon y se recepcionaron, tergiversa y degrada el tratamiento de los documentos y empobrece las significaciones múltiples que alientan el sentido de los mecanismos constructivos del proyecto en estudio.

Partiendo de dicha premisa se emprendió una indagación de lo que denominamos “*Itinerario público*” del texto, en la que se realizó un seguimiento y deconstrucción del modo en que se dio a conocer el proyecto novelesco, los datos que de él se dieron, las estrategias adoptadas para ponerlo en los circuitos intelectuales, los interlocutores elegidos, la imagen autoral de Macedonio, el “aura macedoniana” que envuelve la presencia-ausente del texto y del autor, ambos famosos y desconocidos al mismo tiempo, como corresponde a la médula paradójica que recorre toda la producción macedoniana. Nuestra hipótesis de trabajo es que Macedonio inventa desde la génesis misma del texto este

mecanismo, cínico e irónico, que le permite: generar una serie infinita de juegos de artificios que marcaron en el campo intelectual un territorio original e inconfundible; transgredir las reglas de la publicidad y el mercado literario; poner en acción sus postulados estéticos; burlarse de los rituales solemnes de los escritores consagrados, etc.

Para “rastrear” y “armar” esta *salida pública* se utilizó exclusivamente la correspondencia, las revistas y algunos textos de la propia novela.

Ahora bien, la perspectiva que acabamos de comentar se complementa con otros aspectos que llamamos “*Trabajos de trastienda*” en un intento de investigar las características del taller de la escritura, ese universo casi secreto —con sesgos míticos— en el que la pluma solitaria y aguda iba levantando, con risita sarcástica, el texto más excéntrico de nuestras letras. En una primera incursión analizamos la “*Máquina de prometer*”, cuyas operaciones públicas son observadas ahora desde “adentro”, desde el laboratorio experimental de la escritura. Se muestra, sin pretensiones de *demostrar*, cómo se fue urdiendo el mecanismo de anuncios eternamente incumplidos y gestando la ficcionalidad fantástica de un MUSEO que albergaba la “no-existencia”, la “no-muerte”, esto es la inconcebible ETERNA. Para acompañar esta faz correlativa de la anterior, seleccionamos un corpus contrapuesto, esto es: acudimos a testimonios extraídos de los *Cuadernos*, a partir del año 1925 y subsiguientes, exclusivamente inéditos, en sus pasajes referidos a la novela. Dicho sea de paso, en esta edición se publican estas “anotaciones” referidas a la novela y a la teoría estética.

También en la trastienda analizamos los “*Hábitos de entrecasa*”, es decir la idiosincrasia del trabajo intelectual de Macedonio, una variable que se integra con fuerza singular al espectro de condiciones de producción de este texto. El corpus seleccionado utiliza documentación de los *Cuadernos* y de la correspondencia. Esta focalización del estudio distribuye el análisis en diversas direcciones que podrían sintetizarse en lo siguiente: 1) La tensión constante entre la “metafísica” y “la novela”, dos “rumbos intelectuales” que se disputaban palmo a palmo la atención y la dedicación del escritor; una contradicción y una lucha nunca resuelta en la actividad cotidiana. Señalar e investigar esta atormentada bifurcación, no implica desconocer la convergencia de los postulados metafísicos en la novela, y a la inversa; también esta relación se aborda. 2) Los estados de ánimo del escritor que transcurren entre etapas de trabajo intenso y vigoroso, a otras de abandono, de desgano, de “blanco” total; estrechamente unidos a una salud endeble, a un cuerpo débil y sensible, tal vez muy vigilado por cierta obsesión hipocondríaca. No se trata de una curiosidad biográfica, sino de espigar los documentos que dejan constancia de las dilaciones del proyecto novelesco por la incidencia de tales factores. 3) La mudanza permanente, la precariedad de los lugares de trabajo, la incomodidad, la carencia de materiales, la pérdida y desorden de los manuscritos; un hábitat poco propicio para el trabajo intelectual sostenido, regular, eficiente. 4) Las contro-

vertidas relaciones sociales de Macedonio: actitudes hurañas y retraídas, un encierro de “exilio”, que lo mantenían por largas temporadas alejado de los grupos literarios que admiraban y estimulaban su producción. Aquí nuevamente se registra un juego paradójico en el que la tertulia o charla de café producen un efecto creativo y entusiasta en Macedonio, y al mismo tiempo, el revuelo y la alabanza, una fastidiosa exigencia que perturba su tranquilidad, que invade su pudorosa privacidad y lo paralizan, no le permiten avanzar en su trabajo.

Finalmente, para concluir este informe acerca de los aspectos abordados en la investigación arqueológica del texto, enunciaremos muy brevemente, por un lado, la complejidad que suponía el proyecto primigenio que entrelazaba e intertextualizaba “la última novela mala” y “la primera novela buena” y las implicaciones que esta doble textualidad tuvo en la construcción del texto-museo; y por otro, un estudio de la relación del sujeto-autor con la práctica de la escritura, incursión que depara otra miríada de conjeturas y propuestas en torno del ejercicio macedoniano “pensar-escribir” que deja o impone su impronta en la sintaxis, en el fraseo, en las grafías, en el vocabulario, en las condensaciones y en las expansiones.

En rigor de verdad, sospechamos que estas noticias poco dicen de las dimensiones laberínticas, de la riqueza del entramado creativo, de la inteligencia y genialidad del proyecto, de la originalidad suicida de los postulados, del trabajo que insumió a este obrero solitario erigir este monumento que contiene la eterna máquina de narrar, las claves de la ficción, y que simplemente llamamos “el MUSEO”... En última instancia, quien quiera contemplar las matrices de la narrativa contemporánea argentina no puede dejar de ir a este MUSEO.

ANA MARÍA CAMBLONG

Universidad Nacional de Misiones

EL PROCESO TEXTUAL DE *CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE* DE RICARDO GÜIRALDES

La crítica genética centra su tarea en el análisis de las opciones que va haciendo un autor en el proceso de producción de sentido de su obra. Por eso, un modelo sociosemiótico del texto como el propuesto por M. A. K. Halliday —quien define el significado textual como el resultado de una serie de opciones hechas dentro de un contexto—¹ ofrece un marco apropiado para interpretar variantes textuales.

Según Halliday, las opciones se producen dentro de un sistema semántico tridimensional que consta de un componente *ideacional* (significado cognoscitivo), un componente *interpersonal* (en tanto todo texto instaura y mantiene algún tipo de relaciones socialmente significativas) y un componente *textual* propiamente dicho (manera en que las estructuras léxico-gramaticales relacionan las distintas secuencias entre sí y con la situación en que se usan). El texto aparece así como un sistema semántico cuyos componentes funcionales no determinan una jerarquía escalonada de unidades estructurales sino configuraciones simultáneas de significados de distintos tipos: un texto posee una estructura genérica, tiene una cohesión interna y constituye el ámbito pertinente para la selección de formas léxico-gramaticales, pero su unidad como texto también se despliega en patrones de significado ideacional e interpersonal (un texto es producto de su entorno y funciona en él). Un texto se define, en suma, como un proceso continuo de elección semántica: “texto es significado y significado es opción, una corriente continua de selecciones, cada cual en el entorno paradigmático de lo que *pudo haberse* significado (pero que no se significó); es el medio paradigmático —los innumerables subsistemas que constituyen el sistema semántico— el que debe proporcionar la base de la descripción, si se quiere vincular el texto con órdenes de significado superiores, sociales, literarios o de algún otro universo semiótico”.² La crítica genética, al introducirse en el entorno paradigmático de las diferentes opciones, explora una vía de acceso a las resonancias significativas de cada opción.

¹ Cfr. HALLIDAY (1982, 169-190).

² *Ibid.*, 179.

Enmarcando el análisis de los principales tipos de variantes registrados en los *Cuentos de muerte y de sangre*³ dentro del modelo sociosemiótico de Halliday, los distribuí en tres categorías: variantes en el componente ideacional, variantes en el componente interpersonal y variantes en el componente textual. Se trata de tres dimensiones analíticas operativas, y no de tres zonas deslindables a la manera de los compartimentos estancos, pues ya en el primer análisis de reescritura se observa —por ejemplo— cómo la alteración del componente ideacional modifica la textura y matiza actitudes y evaluaciones (prueba de la tácita interdependencia de los tres componentes). En cuanto al concepto de “texto”, se ha manejado aquí en dos niveles: en sentido restringido, “cada relato” en particular, y en sentido amplio, “la serie CMS”.⁴

VARIANTES EN EL COMPONENTE IDEACIONAL

Este componente está íntimamente ligado con una de las tres principales funciones lingüísticas, la expresión del “contenido”, y se activa en la elección de un *campo* (la acción social que todo texto constituye). Naturalmente, tratándose de textos de ficción, el campo del discurso se sitúa en dos niveles: el acto social de la narración y los actos sociales que constituyen el contenido de la narración.

El anclaje referencial rural con figuras y situaciones prototípicas define el componente ideacional de los CMS. La concepción del gaucho como tipo “completo”⁵ subyace en ellos, en un contexto social caracterizado —desde la óptica de clase de R.G.— por el resquemor ante cambios que se denuncian como una amenaza de disgregación; la búsqueda de rasgos que afirmen una identidad nacional es parte de un proceso defensivo iniciado por esa clase social (que en ese proceso será acompañada por sectores populares nativos desplazados de la función productiva y por grupos provenientes de la inmigración ansiosos de integrarse a un conglomerado nacional diferenciado). Las escasas enmiendas que sufre el componente ideacional de estos relatos testimonian la firmeza de concepción con que el autor los encaró.

³ Se conservan en la Biblioteca Nacional manuscritos hológrafos y algunos apógrafos dactilografiados de los relatos que en 1915 fueron publicados con el título general de *Cuentos de muerte y de sangre* (en adelante citados CMS). Con este material pre-textual más el anticipo de publicación de algunas piezas (siempre con variantes) en *Caras y caretas*, y tomando como texto-base la 1ra. ed. (no hubo otra en vida del autor), he preparado una edición crítica de esa obra precedida de un estudio filológico-genético. Véase Lois (1989).

⁴ La consideración aislada de cada nivel modifica, en cada caso, el concepto de peritexto.

⁵ R. G. ve en el gaucho, ante todo, la encarnación de un sistema de valores sólido: “El gaucho dentro de sus medios limitados es un hombre completo”. Cfr. “Notas sobre *Martin Fierro* y el gaucho” (OC, 732).

En los *CMS*, R. G. considera más importante definir una idiosincrasia nacional que consagrarse a exaltar las virtudes de una raza; por eso no evitó que la “agresividad” y la “compadrada” (que una de sus respuestas a una encuesta de la revista *Martin Fierro* situaba en el “Pasivo” de la mentalidad argentina)⁶ atravesaran el imaginario de estos relatos. No obstante, las enmiendas que se observan en el componente ideacional prueban que R. G. quiso atenuar la presencia de lo disarmonico. De este modo, la génesis de los *CMS* descubre el inicio de un proceso de estilización que culminará en la reelaboración de la primera versión de *Don Segundo Sombra*.⁷ Demuestran también estas enmiendas que, más que la recopilación verista (la transcripción de anécdotas “verdaderamente” oídas o de casos “verdaderamente” observados) con una actitud básica propia del regionalismo literario,⁸ a R. G. le interesaba la reelaboración estética de los materiales recogidos. Pero la reescritura del final de “Facundo” testimonia que esa reelaboración no se restringió al terreno estilístico. En la primera redacción, Quiroga mismo daba muerte al nuevo ayudante con un “tajo épico”:

Quando el último peso fue suyo, desembarazó el ancho acero de su vaina y al inmóvil de terror descabezó como un higo chumbo.

—¡Asistente! —llamó luego—, lleválo a dormir al mocito... y que descanse mucho, ¿no?

La reelaboración desfocaliza la crueldad brutal y trabaja de otro modo la figura del caudillo al reservarle la función de agente causativo:

Quando el último peso fue suyo, llamó al asistente ordenándole con una seña explicativa:

—Llévelo a dormir al mocito... y que descanse mucho, ¿no?

Además de buscar una atenuación del “Pasivo” de la mentalidad argentina, la modificación de este final altera la textura recuperando una red

⁶ Véase *OC*, 647.

⁷ Véase Lous (1989, pp. LVII-LXIII).

⁸ En su “Prólogo” a *Cuentos de la tierra* de Martiniano Leguizamón (1896, pp. IX-X), Joaquín V. González destaca esta cualidad: “Pertenece, pues, este libro, al género valiosísimo de los que preparan en lenta y laboriosa gestación los *elementos de la futura historia nacional*, la historia verdadera, la que sigue a una Nación como organismo fisiológico y como personalidad humana, sin desprenderse de sus adherencias fatales hacia la tierra que habita y el ambiente que respira y la rodea”. También M. Leguizamón, quizá el más conspicuo representante del regionalismo literario, declaró en el “Prefacio” de *Alma nativa* (1906, 8) el propósito de capturar esencias nacionales a través de su literatura terruñista: “La imaginación y la fantasía han prestado apenas su colorido al relato en que he procurado pintar *idiosincrasias netamente argentinas*, criollas para emplear la acepción corriente de la tierra”. El énfasis es mío.

significativa que ya había empezado a perfilarse: la estampa del caudillo mítico. Esta imagen ya tenía una inscripción narrativa en ese pasaje, puesto que es la entidad contra la que lucha, condenado de antemano, el alocado ayudante:

Entonces, un horrible terror desvinció la audacia del ganador.
Las leyendas brutales ensoberbecieron la estampa hirsuta del melenudo.

Y más adelante:

Quiroga trampeaba con descaro ante la pasividad del contrario, que miraba, como al través del delirio, la figura irreal, agrandada de leyenda.

La estampa del caudillo mítico había ido perfilándose por contraposición y a través de mediaciones (evocaciones de la tradición oral, la mirada del otro). Pero la muerte violenta perpetrada por las propias manos de Quiroga diluía esta configuración isotópica: en parte, la estrechaba al concentrar la imagen del caudillo en un solo rasgo (la ferocidad); en parte, la resquebrajaba al mostrar a un mito viviente actuando. Al limitar la última intervención de Quiroga a un gesto, puede quedar flotando al final del cuento una imagen de caudillo cuya condición extraordinaria no surge ni de sus hechos ni de sus dichos: es un producto del discurso, lo que confirma su condición mítica.

La reescritura permite integrar distintas redes significativas (la narrativa, la descriptiva, la simbólica) concentrando la estructura de este cuento-estampa en torno de un eje temático central: la figura de un caudillo legendario. Así se revaloriza el patetismo del cierre:

El muchacho quiso arrojarse de rodillas e intentar súplicas, pero Quiroga, indiferente, juntaba barajas, y el asistente era más fuerte.

Es el fin de la lucha desigual entre un hombre y un mito.

También la alteración del final de "Venganza" comporta la supresión de una nota de extrema crueldad; pero en este caso, no se reemplaza un componente funcional de la trama por otro, se lo comprime. En la primera versión, la venganza comprendía dos etapas: la entrega de la amante infiel al apetito sexual de la tropa más el suplicio de la exposición al calor y a las alimañas del desierto. Al reducir la venganza al envilecimiento de la mujer, no se reorganiza el entramado general de las significaciones del relato, como había ocurrido en "Facundo"; pero al igual que en "Facundo", la enmienda acentúa la concentración estructural propia del relato-estampa güiraldiano.

Se ha alterado asimismo el componente ideacional de "El Capitán Funes", que se aparta del ámbito de los CMS tanto en el relato enmarcado (transcurre en un barco que regresa de Europa) como en el marco narrativo (una charla mundana).

En la primera versión, donde Funes daba muerte al bromista para resarcir su orgullo herido, el motivo de la altivez que se traduce en brutalidad desatada vinculaba más estrechamente este relato con los del grueso de la serie. Comenzaba así:

—Como desprecio por la vida, por la vida del próximo —interrumpió Gonzalo—, no conozco nada que equivalga al cuento del Capitán Funes.

El desenlace de la historia, repentino y contundente, prolongaba en la recepción la violencia del impacto, y hermanaba también estructuralmente este relato con los restantes:

— [...] Y dígame, Capitán, las de revólver, ¿cómo hacen?

— ¡Así, mi amigo! — antes de que pensáramos siquiera mató a Pastorcito de un balazo.

La modificación del final trajo aparejado un cambio en el comienzo:

— Como seguridad de pulso —interrumpió Gonzalo—, no conozco nada que equivalga al hecho del Capitán Funes.

Consecuentemente, la explosión de violencia del final se reducirá a una exhibición de puntería. Resuenan dos balazos, el narrador se detiene a describir la batahola consiguiente y, en un retorno al coloquio mundano del relato enmarcante, se dan los datos que faltan:

—¿Y en qué quedó Pastor? —preguntamos.

—Pastor ha quedado señalado con una muesca en cada oreja, y lo peor es que cada vez menos puedo resistir la tentación de preguntarle cómo silbaban las balas que lo hirieron.

La ampliación del marco narrativo da preeminencia a un tono frívolo, típicamente urbano, que vincula el relato con los que el autor tituló sintomáticamente *Aventuras grotescas*.⁹ Solo dos de los relatos de *CMS* —“El Capitán Funes” y “Comasión— carecen de anclaje referencial pampeano, si bien exhiben pautas de conducta que permiten apreciarlos como proyecciones de un mundo primitivo en otros ámbitos. La génesis demuestra que, en “El Capitán Funes”, R. G. sacrificó la concentración estructural característica de

⁹ A través de los cuatro relatos que integran este grupo, el autor echa una mirada despectiva sobre la vida urbana. Así, desde el peritexto de la serie titulada *Cuentos de muerte y de sangre*, R. G. remarca una contraposición entre dos ámbitos y la define en términos de autenticidad versus inautenticidad. Véase n. 5.

su relato-estampa rural.

A la inversa, en “Compasión” (que también ha experimentado una reelaboración en su componente ideacional), la desconcentración estructural caracterizaba la primera versión. Hacia el final del relato, cuando el narrador-personaje reanuda su marcha abstraído en la evocación de aventuras comiteriles, el autor intercalaba una anécdota que contenía información bastante prolija acerca de las artimañas del fraude electoral.

Me acordaba de un hecho. Para unas elecciones en un pueblo cercano a la capital mi padre lo había llevado.

Todas las mesas (La mayoría de las mesas) eran nuestras a no ser una indecisa, pues desconfiábamos de su presidente y eso nos podía hacer perder todo.

Llegó el momento y ese presidente peligroso no llegó, siendo *suplantado por el suplente que era nuestro* (reemplazado por el suplente titular. Un hombre nuestro).

Tampoco vi a Cañita aquel día. Él nos explicó más tarde cómo había esperado al personaje en cuestión a la puerta de su casa, cómo lo había amordazado y en la volanta de un amigo llevado al campo donde esperó que pasara la hora de la lucha.

—Qué quiere patrón —explicaba a mi padre—, él era el único que incomodaba y de eliminarlo no podía hacerlo con más *dulzura* (miramientos).

El hecho se había complicado luego y nuestro buen trabajo habíamos tenido... pero mis meditaciones fueron cortadas por un fuerte golpe en la cabeza. Vi bailar todos los faroles, combatí para recuperar el equilibrio mientras oía una voz detrás mío “Yo te voy a dar infeliz”, y los palos llovieron y la voz seguía “vas a ver si no sé defenderme ¡tomá! y después te vas a mezclar a proteger gente que no pide auxilio y hacerte el valiente y decir que a los desgraciados no se les pega”.

Los palos siguieron, y también los insultos...¹⁰

La reelaboración condensará el pasaje:

Rememoraba un hecho no lejano. En unas elecciones de pueblo suburbano, nos servía para secuestrar un presidente de mesa que estorbaba. Recordé el día de agitación política, las calles rectas y terrosas, el atrio de la iglesia colonial. Los detalles se precisaban en mi memoria e iba saboreando la audacia maliciosa de nuestro Cañita, cuando un palo asestado de atrás sobre mi cabeza hizo caer a pique, en el aturdimiento, mis memoranzas.¹¹

¹⁰ En la transcripción, las supresiones se indican con bastardilla. Cuando hay reemplazos, el segmento sustitutivo —encerrado entre paréntesis— va a continuación del señalado en bastardilla.

¹¹ Llama la atención la ausencia de modalización reprobatoria en las dos versiones de este pasaje. El R. G. de 1912 veía la violencia electoral como una práctica social normal.

Sin embargo, el autor toma otra actitud cuando en 1916 escribe “Politiquería”. El estallido de la Gran Guerra lo sobrecoge y altera su propensión natural hacia el apoliticismo. Como lo señala JRRR

Los hechos de “Compasión” suceden en un medio urbano, pero el tipo de relación que une al hijo del caudillo de comité con el matón servicial (“nuestro Cañita”) se inserta en una organización social paternalista que vincula a la ciudad con el campo. La desconcentración estructural de la primera versión exhibía el registro detallista propio de la literatura costumbrista. Después de la reelaboración, al no cumplir el pasaje condensado otra función que la de justificar el ensimismamiento que impide precaverse de un ataque intempestivo, se define más nítidamente el eje temático del orgullo herido y se alcanza el grado de concentración característico del relato-estampa güiraldiano.

En suma, en el imaginario de los *CMS*, la violencia es rasgo inherente de un mundo rudo cuyo espíritu bravío se evalúa positivamente. Relatos como “De mala bebida” y “Nocturno” muestran cómo esa violencia rebasa sus cauces, pero la reescritura procurará que las extralimitaciones no ocupen el primer plano. Paralelamente, un proceso de estilización va delineando el sistema expresivo que regirá la configuración de los distintos componentes semánticos: la exigencia de concentración será una de sus imposiciones básicas.

VARIANTES EN EL COMPONENTE INTERPERSONAL

El componente interpersonal —consagrado a instaurar y mantener la comunicación— se realiza en la elección de un *tenor*, es decir, un tipo de interacción lingüística: asignación de roles, jerarquización de los participantes, niveles de formalidad, sistemas de modalidad y persona, tono, intensidad, actitudes, evaluaciones, comentarios. También el tenor se sitúa aquí en dos niveles, dos series distintas de relaciones de papeles: una entre el narrador y sus lectores (que queda incluida en el relato) y otra entre los personajes (que se ubica particularmente en los discursos directos). Las enmiendas efectuadas en el componente interpersonal de los *CMS* pertenecen, fundamentalmente, al primer nivel.¹²

La “Advertencia” preliminar de *CMS* anuncia un material tomado de “anécdotas oídas”.¹³ y consecuentemente, en la mayor parte de los relatos el narrador —esa entidad mediadora entre el autor y el mundo ficcional, y entre el autor y el lector— asume la función de un transcriptor. Solo en cinco de los

(1968, 701-702), también se resquebrajará su obstinado esteticismo y se acentuará una “relación con lo concreto que en Güiraldes se referirá por cierto de un modo algo abstracto a la tierra, al pasado, a la tradición, y a cierta moral apoyada en todos esos elementos”. En *CMS*, todavía no se han seleccionado los elementos que definirán en *DSS* una ejemplaridad moral.

¹² La reestructuración del sistema actancial puede ser considerada, también, como un ejemplo de modificación del componente interpersonal dentro del mundo de ficción. Véase Lois (1986, y 1988, pp. LIX y 70-78).

¹³ Véase infra “La estructura genérica”.

diecisiete relatos de la serie (“El Zurdo”, “El remanso”, “Nocturno”, “El pozo” y “La donna è mobile”), un narrador omnisciente encara una elaboración literaria que se apodera del primer plano y oculta el presunto *memorable*. En los doce relatos restantes, un narrador-transcriptor se inscribe en el relato y exhibe a menudo las marcas de un proceso de recolección, tanto cuando utiliza la 1a. persona del testigo (“le oí contar más de cien veces aquel momento trágico, que narraba a la menor insinuación” —“De mala bebida”—) o la 3a. de un recopilador implícito (“Decíanlo capaz de”, “le nombraban rebenquero” —“Trenzador”—).

En la primera redacción, el autor solía proyectar su persona tanto en el mundo ficcional como en la ficcionalidad de la enunciación: “Ricardo” era el nombre de tres personajes de patrón (el terco protagonista de “El remanso”, la víctima de una sangrienta venganza en “Nocturno” y el narrador-personaje/testigo de “Al rescoldo”). Es decir, que el autor se identificaba con los personajes de patrón que actuaban en la trama y con un narrador-transcriptor perteneciente a su misma clase social. En el caso de “Al rescoldo”, donde aparece el personaje de don Segundo (y en la primera redacción, el nombre de otros peones de la estancia paterna), la ficción se entretejía con la realidad como en la primera parte de *Raucha*.¹⁴ La reelaboración adjudicará otros nombres a los patrones de “El remanso” y “Nocturno”, y suprimirá la identificación expresa del estanciero de “Al rescoldo”, para diluir la irrupción autobiográfica tan grata a la literatura regionalista. Por otra parte —retomando lo dicho acerca de la tácita interdependencia de los componentes sociosemióticos de un texto—, el desprendimiento del “yo” entra en ese ejercicio lingüístico descentrado que marca toda textura literaria.

Estas enmiendas se relacionan con la voluntad de evitar las proyecciones emocionales y las evaluaciones demasiado explícitas: manteniendo el punto de vista de un narrador-transcriptor, el autor trata de crear una apariencia de objetividad frente al mundo representado. Pero volviendo una y otra vez sobre él para tamizarlo con su “prisma”,¹⁵ sutiliza la modalización.

El tipo de distancia más visible en estos relatos se observa también en la literatura regionalista: el narrador observa desde un punto de vista externo a los personajes del ámbito rural. Cuando con una notable capacidad reproductiva (y recreadora) R. G. hace hablar a sus personajes camperos, se advierte que no se identifica con ellos: los personajes rurales son vistos con afecto, pero desde afuera y desde arriba. En *Don Segundo Sombra*, en cambio, un proceso de estilización desdibujará totalmente esa jerarquización; por otra parte, el punto

¹⁴ Cfr. “A modo de autobiografía” (OC, 34): “*Raucha* fue una autobiografía de un yo disminuido. Iba a llamarse algo así como *Los impulsos de Ricardito*”.

¹⁵ Cfr. “Prisma” (OC, 67): “El prisma recibe luz e, inconscientemente, rompe transparencia en siete colores”.

de vista externo se matizará con sugestivo efecto al servicio del motivo de la impenetrabilidad misteriosa del gaucho.¹⁶

R. G. evita también la proyección evaluativa. En la primera redacción de "Facundo", el narrador liberaba su profundo desprecio frente al desmoronamiento emocional del joven ayudante: "Daba asco". El comentario focalizaba el carácter transgresor del comportamiento del muchacho (la cobardía es la más despreciable de las faltas de acuerdo con las pautas de valores del mundo representado). Con la desaparición de un juicio explícito, la idea de que quebrantar el código de la honrabilidad acarrea en ese ámbito la perdición se disemina por la vía indirecta de la elaboración literaria.

En los CMS solo se observa alguna ocasional digresión evaluativa: sobre la relación medio histórico-caudillo al comienzo de "Facundo",¹⁷ sobre la condición del artista al comienzo de "Trenzador",¹⁸ sobre el cuento en "Al rescoldo".¹⁹ En el final de "Trenzador", queda en pie una problemática, lo que supone un intento de interpretar el sentido último de un hecho (el protagonista muere aferrado a una primorosa obra inconclusa):

¿Era por no dejar algo que consideraba malo?

¿Era por cariño?

¿O simplemente por un pudor de artista, que entierra con él la más personal de sus creaciones?

En la primera versión, venía a continuación un juicio aseverativo que, al cerrar tajantemente el relato, parecía decidir la cuestión: "Porque es ley de artista reducir a la nada lo verdaderamente personal". Su supresión otorga al cuento un final más atractivo (a un relato que deja flotando un misterio se le añade un planteo problemático que queda también sin esclarecer); pero sobre todo, borra pistas acerca de uno de los móviles más persistentes en las reelaboraciones güraldianas.

La reescritura también trabaja el tono de la narración, predominantemente enérgico, terminante. El autor había buscado conscientemente, para estos relatos, concentración y fuerza; así lo declaró en una carta a Valéry Larbaud.²⁰

¹⁶ Cfr. DSS: 61: "¿Sufrirían? En sus rostros indiferentes el agua resbalaba como sobre el fandubay de los postes, y no parecían más heridos que el campo mismo." Cfr. también 114: "Don Segundo no me contestaría [...], ¡qué hombre que no concluiría nunca de conocer!"

¹⁷ "De esos hombres nacían a diario en aquella época, encargados luego de eliminarse entre ellos, limpiando el campo a la ambición más fuerte."

¹⁸ "Sufrío la eterna tragedia del grande. Engendro y parió en el dolor según la orden divina."

¹⁹ "Un cuento es para alguien pretexto de hermosas frases; estudio, para otros; para aquellos, un medio de conciliar el sueño [...]"

²⁰ "En *Cuentos de muerte y de sangre* traté de plegar mi estilo a las virtudes del hablar gaucho que me parecían esenciales. Así traté de forzar la síntesis, hasta conseguir violencia. De haberme puesto

La reiterada eliminación de partículas atenuadoras revela la preocupación por obtener contundencia expresiva: “como queriendo borrar” se convierte en “para borrar” (“Justo José”), “hay cosas casi increíbles” en “hay cosas increíbles” (“Puchero de soldao”). Otro tipo de enmiendas se inscribe en la misma dirección; a menudo se desecha la modalización apreciativa para optar por enunciados de aseveración más terminante: “cuyos reflejos parecían intensificar” se transforma en “cuyos reflejos intensificaban” (“Juan Manuel”).

El aparato enunciativo de un texto, los sistemas de modo, modalidad y persona, las actitudes y evaluaciones que se proyectan sobre él, el tono con que se narra van perfilando una “voz”. Pero es sobre todo la “clave lingüística”, particularmente el manejo de los “lectos” y “registros”, lo que permite asignar a esa voz un rol social. La literatura regionalista emplea la lengua con una “doble clave”, en la que se confrontan —a través de sus dialectos y las modalidades discursivas asociadas— dos productos humanos: un hombre de clase social superior (que observa una realidad agreste que no le es ajena y a la que se siente ligado afectivamente, pero cuya inserción cultural es otra) y un hombre totalmente consustanciado con ese ámbito, inseparable de él (generalmente un proletariado rural). Esa doble clave suele estar nitidamente marcada, lo que impulsó a António Cândido a hablar de “estilo esquizofrénico”.²¹

En la primera redacción de los relatos escritos antes de 1915, R. G. hacía resaltar la distancia entre el mundo rural y el urbano entrecomillando las expresiones propias del dialecto campero: “*las casas*”, “*colorao sangre e toro*”, (“Juan Manuel”), “*mamaos*” (“Justo José”), etc. Pero durante el proceso de reelaboración, tomó una significativa decisión: permitió que el discurso del narrador admitiese como propios los términos que el hombre culto vinculado al ámbito rural empleaba coloquialmente (no solo dentro de ese ámbito sino también, ocasionalmente, fuera de él) y suprimió esas comillas. Se observan además, como en *DSS*,²² algunos usos esporádicos de morfofonética rural en el discurso del narrador, balanceados hábilmente dentro de un lenguaje urbano y culto que no excluye la irrupción de imaginaria impresionista-expresionista.

Existía una profunda asimilación de la cultura rural por parte de la clase terrateniente, que exhibía ese sello en su lenguaje (en parte a sabiendas, en parte inconscientemente). Aparece entonces, ya en los *CMS*, lo que Amado Alonso juzgó como “la afortunada innovación estilística” de *DSS*: haber elaborado

entonces el título de un ismo me hubiese llamado esencialista. Siéndome habitual fijar en tarjetas mis propósitos, como para que no se me escaparan, apunté: ‘Quisiera que mi prosa fuera extractada, breve, fuerte: lo que más me gusta de la mano es su capacidad de convertirse en puño’. Esta carta (*OC*, 789) contiene un programa de escritura, y un análisis de las motivaciones de su formulación: la voluntad de generar una textura que incremente el capital simbólico de su anclaje referencial.

²¹ Véase CÂNDIDO (1972, 808).

²² Véase *DSS*, p. LXI, n. 46.

literariamente la lengua viva de los estancieros cultivados “en vez de agauchar la lengua literaria general”.²³ Así, R. G. no solo aportó a la literatura argentina un nuevo registro, halló un instrumento que abría un camino hacia una alianza estratégica entre dos mundos alterados por la modernidad.

A diferencia del proceso reelaborador de *DSS*, que trabaja la dialogia discursiva entre dos medios culturales orientándola hacia la creación de un arquetipo de la armonía,²⁴ aquí se produce una comunicación no exenta de vaivenes que el análisis genético descubre.²⁵ Al examinar la reestructuración del entramado de lectos y discursos de *CMS*, se advierte cómo, reelaborando el lenguaje del estanciero culto, R. G. no solo halla un instrumento expresivo que le permite vincular dos ámbitos en los que ese tipo social se mueve con soltura, encuentra además —como se verá al analizar el componente textual— un canal apropiado para vincular a la narrativa realista con esa estética impresionista-expresionista que había aprendido a admirar en modelos franceses.²⁶

Cuando en el tratamiento hiperartístico de la realidad el narrador-transcriptor asume abiertamente el papel de reelaborador literario, se define —junto con el reconocimiento de un esteticismo que interesa al autor tanto o más que el *memorable* primitivo— el componente interpersonal de estos relatos: el enunciador no se centra, como el autor nativista, en mostrar un ámbito regional a quien no lo conoce o a quien lo conoce mal, a él le importa más comunicarse con quienes sean capaces de apreciar la creación de un nuevo tipo de representación de la realidad.²⁷ Como escritor perteneciente a una clase social que se sentía amenazada por los cambios que traía aparejados la entrada del país en la modernidad —entre los cuales el impacto del aluvión inmigratorio en la estructura productiva y en la configuración social no es el único factor decisivo—,²⁸ R. G. busca en el criollismo sellos de identidad nacional que legitimen las posturas de quienes los ostenten. Este camino también había sido iniciado por los regionalistas, pero este reconocido precursor del grupo de Florida representa una nueva actitud literaria. En *CMS*, no se limita a ejercer

²³ Cfr. A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, 3a.ed., Madrid, Gredos, 1965, 360-361.

²⁴ Véase *DSS*, pp. XL-LXII.

²⁵ He analizado la génesis de esa dialogia discursiva en “Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la clave lingüística en los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes” (*INTI* —en prensa—).

²⁶ Véase “A modo de autobiografía” (*OC*, 28-34).

²⁷ En “Carta abierta” (*OC*, 649), R. G. asume ostensiblemente un elitismo estetizante: “En arte hay dos actitudes. la de mirar al público y hacer piruetas de histrión [...] y la de encararse con el misterio inexpugnable del arte mismo”.

²⁸ La identificación social del escritor, en tanto hombre que dejaba de ser “pluma política” o “dilettante” para asumirse en esa función profesional específica, es también un signo de los nuevos tiempos.

el arte por el arte como prometía hacerlo en el “Antedicho” de *El cencerro de cristal*, exhibe una literatura-prisma que se vale de la elaboración artística para despedir reflejos no tan fortuitos como los declarados en “Prisma”.²⁹ Ensayo así un instrumento adecuado para consolidar una identificación nacional más precisa dentro de su propia clase.

VARIANTES EN EL COMPONENTE TEXTUAL

El componente textual se va configurando a medida que las estructuras léxico-gramaticales relacionan, a lo largo de un texto continuo, las distintas secuencias (y las relacionan no solo entre sí, sino también con las situaciones en que se usan). Se realiza en la elección de un *modo de organización simbólica* que tiene por resultado la *textura*, y sobre su base se describen distintos tipos de variación estilística (diferentes formas de expresar un mismo significado cognoscitivo).

En el campo del discurso literario se distinguen dos niveles de análisis: el del acto social de la narración y el del contenido de la narración; lo mismo en su tenor: la interacción lingüística autor-lector y la interacción lingüística dentro del mundo ficcional. Pero el componente textual se realiza en un único nivel como el componente habilitador de los otros dos.

LA ESTRUCTURA GENÉRICA

Interesa descubrir patrones de determinación entre el contexto de situación y el texto. Y entre esas dos instancias surge una dimensión mediadora, el género textual, ya que para hacer una caracterización completa de una textura hay que remitirla a la estructura que permite incluirla en una categoría de textos. La estructura genérica queda fuera del sistema lingüístico, es la proyección de una estructura semiótica de nivel superior y se sitúa dentro de un marco general de modelación semántica ligada al contexto de situación del texto. Esa estructura genérica tiene implicaciones para otros componentes del significado: se asocia con características particulares de tipo ideacional o interpersonal y con cierto tipo de estructura textual (por ejemplo, con las formas de cohesión y la variación estilística).

En la “Advertencia” preliminar (redactada una vez que estuvo compaginado el libro), R. G. consignó los dos hitos fundamentales del itinerario que

²⁹ Véase n. 15.

lo condujo desde el hallazgo de un principio de estructuración básico hasta un molde genérico original:

Son en realidad anécdotas oídas y escritas por cariño a las cosas nuestras. He intitulado *Cuentos*, no teniendo pretensión de exactitud histórica.

La referencia anecdótica de transmisión oral es la matriz de donde arrancan estos relatos. Se trata de uno de esos embriones genéricos que Jolles llamó “formas simples”, una suerte de configuración que no alcanza el nivel estructural propio de las formas ordinariamente consideradas como literarias, que brota de una disposición mental y de un condicionamiento situacional: “chaque forme est le lieu où l’univers peut se réaliser d’une manière déterminée”.³⁰

La anécdota procede de la forma simple que Jolles llama *memorable* (adaptación latina del griego ἄπομνημόνευμα, ‘hecho recordable’, y de allí, ‘hecho digno de ser contado’), surge de la necesidad de “documentar” y presenta una organización que deja entrever la voluntad de extraer un sentido a partir de la transcripción de un hecho.³¹ Puede agregarse que, para la anécdota tradicional, existe una restricción contextual: el hecho “digno de ser contado” involucra —ya como protagonista, ya como participante— a un personaje conocido o a un personaje típico, es decir, a alguien provisto de algún tipo de significación dentro de una comunidad. En cuanto a la anécdota personal, de algún modo jerarquiza al involucrado por efecto analógico.

La trama anecdótica se caracteriza por el enlace escueto de escasos episodios —a menudo un solo episodio— y el rasgo “recordable” es claro portador del sentido que un grupo social asigna al hecho. Frecuentemente, ese hecho es un acto de habla digno de ser recordado (‘lo que dijo alguien en determinada situación’). Justamente, la presencia de algún acto de habla recordable es —junto con la concentración estructural— una pista para adivinar los rastros del *memorable* en los relatos de *CMS*. En los casos de “Justo José” y “De un cuento conocido” no caben dudas acerca de la presencia del acto de habla recordable: la insólita explicación del sargento y el patético chiste lingüístico que constituye el “cuento conocido”, respectivamente. La expresión “Cualquier cosa”, que había sido elegida para titular la primera versión de “Facundo”, también parece ligada al *memorable* a la par que se integraría al primer eje temático. Otras veces, como en el esclarecimiento final de la identidad del hacendado taimado en “Don Juan Manuel”, o como con el “¡Así, mi amigo!” de “El Capitán Funes”, es difícil determinar si el acto de habla pertenece o no a la elaboración literaria.

³⁰ Véase JOLLES (1972, 137).

³¹ Ibid., 159-171.

Hasta tal punto se reiteró este proceso productor en los *CMS*, que es posible afirmar que, en el caso de “El Zurdo” —el único relato de filiación indudablemente literaria—, también responde al mismo paradigma narrativo que los restantes la concentración estructural en torno de un hecho cuyo sentido (la ejemplificación del coraje de los guerreros de la Independencia) cristaliza en un acto de habla.

Después de consignar el punto de partida de sus relatos, el autor alude en el segundo párrafo de la “Advertencia” al proceso de ficcionalización (“no teniendo pretensión de exactitud histórica”) y lo concentra en el vocablo “cuentos”. En “Al rescoldo”, pone en boca del narrador-testigo una digresión sobre su concepción del cuento: “Un cuento es para alguien pretexto de hermosas frases; estudio, para otros”. Y justamente, la elaboración retórica y el desencadenamiento de un proceso significativo interpretable constituyen la impronta de la creación de una “forma literaria” a partir del *memorable*.

En ese proceso de ficcionalización, el discurso narrativo se matiza con sutil modalización y se vivifica con imágenes de rica sensorialidad. Y hasta tal punto esta reelaboración literaria tomó consistencia semántica que, si se resume cualquiera de los relatos de *CMS* utilizando tan solo predicados de base con verbos activos, se escurre su sentido fundamental. La relevancia del predicado de base atributivo y la fuerte operatividad de la adjetivación y de los circunstanciales permite reconocer en cada uno de estos relatos una “estampa” significativa: el caudillo mítico (“Facundo”), la astucia y las malicias gauchas (“Don Juan Manuel”), la tensión hombres bravíos- caudillo (“Justo José”), el “tapao” (“El Capitán Funes”), el despecho brutal (“Venganza”), la bravura heroica (“El Zurdo”), el brío de los pioneros (“Puchero de Soldao”), la perversidad vesánica (“De mala bebida”), la terquedad temeraria (“El remanso”), la muerte de un anciano gaucho (“De un cuento conocido”),³² el artista pampeano (“Trenzador”), el narrador de cuentos tradicionales (“Al rescoldo”), el nacimiento de una leyenda (“El pozo”), el ensañamiento vengativo (“Nocturno”), el conflicto entre normas del código de honrías (“La deuda mutua”), el orgullo herido (“Compasión”), el sensualismo elemental (“La donna è mobile”).

No obstante, tampoco se trata de estampas *stricto sensu*, reducidas a un programa descriptivo-calificativo que subsume la acción (a la manera del “Macario” de *El llano en llamas* de Juan Rulfo).³³ Aunque limitado a escasos episodios —y a menudo a un solo episodio—, en estas obras se concatena temporalmente un proceso, y simultáneamente con él, se va delineando una

³² Este relato de 1911 está todavía vinculado con el sistema expresivo de la literatura regionalista y no tiene la concentración estructural de los restantes. Su estampa central no se va entretejiendo conjuntamente con la acción, se injerta en una secuencia descriptiva.

³³ Para la distinción entre cuento, relato y estampa, véase N. BRATOSEVICH, *Métodos de análisis literario aplicados a textos hispánicos*, Buenos Aires, Hachette, 1980, 155-165.

estampa. Se define así un género sincrético, el “relato-estampa”, paradigma narrativo que, sin desintegrar la escueta trama anecdótica, entreteje con ella un diseño descriptivo-calificativo.

Salvo “Facundo” y “El pozo”, tampoco se trata de “cuentos” —como se anuncia en el título y en la “Advertencia”—, ya que carecen del consabido conflicto dinámico. En “El pozo”, la pieza más elaborada literariamente, el relato avanza creando una auténtica tensión narrativa (el esfuerzo desesperado frente a la adversidad primero, y frente a la fatalidad después). En “Facundo”, cada partida de naipes es un suceso articulado sobre el esquema “conflicto-resolución”; paralelamente, la inconsciencia petulante del muchacho al comienzo y su incontenible terror posteriormente van tensando la cuerda de la narración hasta el desenlace. Sin embargo, los dos cuentos no dejan de aportar sendas estampas a la serie. En cuanto a “Al rescoldo”, contiene un “sucedido” (subespecie de cuento tradicional); pero al relacionarlo con los demás relatos de la serie, cobra relieve el plano narrativo enmarcante y el “sucedido” pasa a cumplir la función de completar la estampa del narrador de cuentos tradicionales. En los catorce relatos restantes, el discurso narrativo va encadenando temporalmente las acciones, a veces con ausencia total de conflicto (como en “Trenzador”), otras con algún punto de tensión (el peligro, la violencia, la muerte), pero sin un sostenido avance que se articule sobre el juego conflicto-resolución.

El género del relato-estampa que cultiva aquí R. G. no representa la adhesión a un molde preconcebido, es la organización verbal de una experiencia vital del autor, un hombre vinculado a dos ámbitos culturales. El anclaje referencial rural sustenta un ceñido discurso narrativo, donde la modalidad dialógica se adosa con naturalidad para facilitar su concentración y acelerar el ritmo de su avance, a la par que suma indicios caracterizadores del programa descriptivo-calificativo de la estampa.

Esta organización sincrética no encubre los contrastes. Junto al forcejeo de lectos y registros, observable en el tenor del discurso, se tensan otros opuestos —aunque eludiendo siempre la contraposición discordante—: lo agreste, primitivo y vital versus la sutileza y la elaboración formal de una sugestiva imaginería, la contundencia de la acción versus el burilado descriptivo, estética realista versus estética impresionista-expresionista, o lo tradicional versus la novedad, lo nacional versus lo europeo, lo heroico versus lo decadente. El propio R. G. halló una imagen reveladora de esa organización sincrética en el título que puso a su recopilación de poemas y textos poemáticos publicada en 1915: *El cencerro de cristal*. Curiosamente, en el contenido de ese libro los opuestos aparecen desligados; no obstante, la voluntad sincrética estaba en el autor y marcó el sistema expresivo de los *CMS*.

EL SISTEMA EXPRESIVO

En sociedad con el paradigma genérico del relato-estampa, se modela un sistema expresivo caracterizado por los mismos principios configuradores: concentración y sincretismo. El examen genético reúne ejemplos que revelan cómo la reelaboración impone un ajuste cada vez más riguroso a esos principios. En la génesis del modo de organización simbólica pasa a primer plano la tendencia a incrementar la concentración, que no solo apunta a una formulación abreviada de los contenidos ideacionales, reelabora también las modalidades discursivas (búsqueda de condensación narrativa, descriptiva y expresiva).

Tratando de mantener un ritmo ágil en el avance de sus relatos, R. G. suprime las precisiones que lo entorpecen. La referencia "Fue recomendado a Quiroga, con extensa carta de su padre", por ejemplo, quitaba dinamismo al comienzo de "Facundo": "Traspuestas las penurias del viaje, cayó al campamento una noche de invierno agudo". Al examinar el registro de variantes de cualquiera de los relatos, lo primero que se advierte es la voluntad de eliminar lo obvio, lo redundante, lo superfluo; también se destierra sistemáticamente lo excesivamente explicativo en busca de medios de comunicación más sutiles.³⁴ Ya en la elaboración del tenor del discurso, se había observado esa tendencia, manifestada en la supresión de evaluaciones explícitas; en un ajuste riguroso a las pautas que impone el sistema expresivo, hasta la sintaxis se aligera.³⁵

A ese tipo de enmiendas se asocia la reiterada supresión de conectores, particularmente cuando se presentan hechos que se juzgan decisivos para el avance del relato. La supresión de un conector destaca en "Nocturno" lo intempestivo del golpe fatal (en medio de la descripción del ataque, "Y recibió el golpe en pleno vientre" se convierte en "Recibió el golpe en pleno vientre"), y acentúa en "El pozo" el viraje brusco del relato después de la narración del penoso ascenso, ("Pero alguien pasó ante su vista" se transforma en "Alguien pasó ante su vista"). En "Don Juan Manuel" se prefiere "Llamó la atención de nuestro pueblera el flete" a "Lo primero en llamar la atención de nuestro pueblera fue el flete", y la destrabazón conectiva focaliza un rasgo descriptivo al mismo tiempo que acelera el ritmo del relato.

Por último, y como manifestación de una tendencia general sincrética, resulta reveladora la alta frecuencia de un tipo de reescritura que proyecta el

³⁴ Algunos ejemplos: "las atenciones del que adivinaba personaje *importante*" ("Don Juan Manuel"); "sus 56 años", "visitas a su estancia [...] con el objeto de *vigilar su marcha* y apretar ciertas clavijas", "el señor debía estar tomao y lo peor era que tenía *"mala bebida"*" ("De mala bebida"); "una cerrazón de *tristeza* en su mirada", "insistía sobre el cansancio *visual*", "las trenzas salían desaparejas *sobresaliendo algunos tientos*" ("Trenzador"). Las supresiones se indican con bastardilla.

³⁵ Por ejemplo, en "De un cuento conocido", "la cueriada de algún encardao, cosa común en esa época. Estos, hinchados" se transforma en "la cueriada de algún encardao que, hinchado".

programa descriptivo-calificativo sobre el discurso narrativo: se trata de la conversión de un pretérito perfecto simple concatenado con la marcha de la narración en un pretérito imperfecto que prolonga la acción haciendo resaltar sus rasgos plásticos. En “Nocturno”, al retener una acción trabada con el relato, este tipo de enmienda añade una pincelada más a la estampa del ensañamiento vengativo: “El bulto, que no había hecho sino retroceder, *volvió* (volvía) a la carga”. La actitud sumisa del paisano que, en “De mala bebida”, se convertirá en víctima propiciatoria se detiene con el cambio aspectual: “cuando se *agachó* (agachaba) para hacer una reverencia de respeto, el otro, pausadamente, inclinó su arma”. En “El Capitán Funes”, un retoque análogo prolonga una acción que contribuye a realzar la frivolidad del grupo de bromistas: “Nos *reimos* (reíamos), pero desmesuradamente”.

Como se ha visto, el propio R. G. intentó definir el sistema expresivo de *CMS* en una carta a Valéry Larbaud.³⁶ En ese sistema expresivo, cristalizó un objetivo latente: buscar las esencias que definen a una comunidad social —que el autor identifica con la condición nacional misma— a través de personajes y situaciones prototípicas. Todos los mecanismos de producción textual confluyen coherentemente hacia ese propósito.

CONCLUSIONES

Se ha examinado aquí un conjunto de textos relacionados por la arquitectura de sus tres componentes semióticos: anclaje referencial rural con figuras y situaciones prototípicas (componente ideacional); un tenor del discurso caracterizado por el hallazgo de un instrumento comunicativo —la reelaboración literaria del lenguaje del estanciero culto— y la instauración de diálogo con un lector afín para reforzar concepciones compartidas (componente interpersonal); un modo de organización simbólica inscripto en un género original —el relato-estampa—, en el que se realiza un sistema expresivo caracterizado por dos principios generales de configuración —sincretismo y concentración— (componente textual propiamente dicho).

La génesis del relato-estampa practicado por R. G. revela que no se trata de un molde preconcebido: este género es la cristalización verbal de las experiencias de un hombre unido estrechamente a dos universos culturales, cuya voluntad de vincular su percepción clasista de lo europeo y de lo nacional halló en la elaboración literaria del lenguaje del estanciero culto el instrumento comunicativo que requería esa experiencia mediatizadora.

Pero la experiencia mediatizadora es, simultáneamente, discriminatoria: el redondeo de la “clave lingüística” denuncia no solo las alianzas sino también

³⁶ Véase n. 20.

las exclusiones. Así, la problemática del hibridismo cultural —hondamente latinoamericana—, con su típica dialéctica de aceptaciones y rechazos, late en el armado de los componentes semióticos y los interrelaciona: el trazado de los contornos de la “barbarie” (cuya recuperación positiva forma parte de un proceso que culminará con la mistificación del gaucho) se agita al retocar el componente ideacional, la detenida elaboración de lectos y registros inscribe en el lenguaje las tensiones del entorno histórico, y el sincretismo dinámico del sistema expresivo —desplazándose a lo largo del proceso de la escritura, a veces en distintas direcciones y con diferentes intensidades, otras con la seguridad que los objetivos bien definidos confieren a los procedimientos— es un indicador de la medida en que un discurso literario forma parte de un discurso social.

ÉLIDA LOIS

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, PIERRE. 1979. *La distinction*. Paris, Minuit.
- _____. 1992. *Les Règles de l'art*. Paris, Éditions du Seuil.
- CÁNDIDO, ANTÓNIO. 1972. “A literatura e a formação do homem” en *Ciência e Cultura* 24, 9, 803-809.
- ESPAGNE, MICHEL. 1992. “Pour une épistémalyse des études génétiques” en *Études françaises* 28, 1, pp. 29-48.
- FUCHS, CATHERINE et al. 1987. *La genèse du texte: les modèles linguistiques*. Paris, CNRS, “Textes et manuscrits”.
- GRÉSILLON, ALMUTH. 1988. “Les manuscrits littéraires: le texte dans tous ses états” en *Pratiques* 57, 107-122.
- _____. 1993. “Méthodes de lecture” en L. HAY, ed. (1993, 138-161).
- _____. 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF, 1994.
- GRÉSILLON, ALMUTH Y J.L. LEBRAVE. 1982. “Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs” en C. FUCHS et al. (1982, 129-175).
- GRÉSILLON, ALMUTH Y MICHAËL WERNER (ed.). 1985. *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. En hommage à Louis Hay*. Paris, Minard.
- GÓTRALDES, RICARDO. 1915 a. *El cencerro de cristal*. Buenos Aires, Librería La Facultad.
- _____. 1915 b. *Cuentos de muerte y de sangre, seguidos de Aventuras grotescas y una Trilogía cristiana*. Buenos Aires, Librería La Facultad. Se cita 1a. ed.
- _____. 1962. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé. Se cita OC.
- _____. 1988. *Don Segundo Sombra*. Volumen coordinado por P. Verdevoye. Paris-Madrid, Colección Archivos. Se cita DSS.

- _____. 1989. *Cuentos de muerte y de sangre*. Edición crítico-genética de E. Lois. Buenos Aires, Inf. Conicet. Se cita CMS.
- HALLIDAY, M. A. K. 1978. *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*. London, Edward Arnold (*El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Trad. esp. de J. Ferreiro Santana. México, FCE, 1982).
- HAY, LOUIS. 1986. "Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature" en *Texte* 5-6, 313-328.
- _____. 1989. "L'écrit et l'imprimé" en L.HAY, ed. (1989, 7-34).
- _____. 1993. "L'écriture vive" en L. HAY, ed. (1993, 10-33).
- HAY, LOUIS (ed.). 1989. *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris, Éd. du CNRS.
- _____. 1993. *Les manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS-Éditions Hachette.
- JITRIK, NOÉ. 1968. "Ricardo Güiraldes" en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 697-720.
- _____. 1970. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- JOLLES, ANDRÉ. 1972. *Formes simples*. Trad. franc. de M. Ruguet. Paris, Éditions du Seuil.
- LEGUIZAMÓN, MARTINIANO. 1896. *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires, J. Lajouane & Cía.
- _____. 1906. *Alma nativa*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y hermano.
- LOIS, ÉLIDA. 1986. "La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista" en *Filología XXI*, 2, 213-226.
- _____. 1988. "Texto, aparato crítico y notas" y "Estudio filológico preliminar" de R. GÜIRALDES (1988, pp. XXIII-LXV, a-b y 1-127). Se cita DSS.
- _____. 1989. "Edición crítico-genética y notas" y "Estudio filológico-genético preliminar" de R. GÜIRALDES (1989).
- ROMERO, JOSÉ LUIS. 1975. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires, FCE, 180-204 y 224-225.
- SEGALA, AMOS (comp.). 1988. *Littérature Latino-américaine. Théorie et pratique de l'édition critique*. Roma, Bulzoni Editore.
- TAVANI, GIUSEPPE. 1984. "Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains" en A. SEGALA, comp. (1988, 21-84).
- VOLOSHINOV, VLADIMIR N. 1976. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. esp. de R. M. Rúsovich. Buenos Aires, Nueva Visión. 1a. ed. rusa, 1930.
- WERNER, MICHAEL. 1985. "Genèse et histoire. Quelques remarques sur la dimension historique de la démarche génétique" en A. GRÉSILLON y M. WERNER (1985, 277-299).
- ZIMA, PIERRE. 1989. "Le sociolecte dans la fiction et dans la théorie" en *Sociocriticism* V, 2, 109-119.

EL RELATO FOLKLÓRICO: UNA APROXIMACIÓN GENÉTICA

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Proponemos aquí una vía de aproximación al relato folklórico desde una perspectiva genética. Tal propuesta tiene su origen, por una parte, en una tarea de investigación de campo, en la que recolectamos y analizamos luego un corpus de relatos orales. Advertimos en esta tarea la importancia del estudio de la génesis textual para un acercamiento al hecho narrativo folklórico. Por otra parte, en la consulta bibliográfica sobre problemas de genética textual y narratología folklórica, observamos una notoria escasez de trabajos que relacionen ambos aspectos. Nuestro trabajo tiene entonces el valor de un bosquejo inicial orientado a esbozar nuevas líneas de análisis para un acercamiento a los procesos de génesis textual del relato folklórico.

HIPÓTESIS GENERAL Y DISEÑO METODOLÓGICO

Este esbozo se basa en una hipótesis previa, que discutimos a lo largo del trabajo. Ella consiste en considerar el proceso constructivo de todo relato folklórico como la re-creación de una matriz fijada en el curso diacrónico de la tradición oral, que se actualiza de modo dinámico, bajo la forma de innumerables variaciones, en cada circunstancia sincrónica de narración. Partimos de las nociones de “corrección” y “variante” trabajadas por la crítica genética —en especial, por Grésillon y Lebrave— y examinamos las posibles analogías entre las operaciones de reescritura y los mecanismos de transmisión oral del relato folklórico. Observamos entonces las transformaciones genéticas introducidas en los modelos estereotipados por el uso tradicional, de acuerdo con las particularidades del contexto de actuación narrativa. La metodología general será la confrontación de dos grupos de versiones, recopiladas en situaciones diferentes. El primer grupo comprende dos versiones de un mismo relato, narradas por un mismo informante en distintas situaciones de comunicación. El

segundo grupo incluye versiones diferentes dadas por informantes también diferentes en un mismo acto comunicativo. Intentaremos entonces, mediante la confrontación analítica, aproximarnos a un estudio genético del relato folklórico.

DELIMITACIONES CONCEPTUALES PREVIAS

Para discutir nuestra hipótesis, partimos de algunos conceptos básicos. Consideramos en primer lugar el relato folklórico como la narración de un suceso o conjunto de sucesos, realizada por un narrador en copresencia viva de un auditorio que lo legitima en su rol de portavoz grupal. Este narrador se desdobra en sujeto productor de un mundo posible de ficción y articula así un mensaje cuyo contenido referencial se relaciona con los aspectos constitutivos de la identidad del grupo. La modalidad de construcción de este mensaje es el desdoblamiento del emisor, el receptor y el referente en figuras textuales que conforman el mundo narrado. El contexto de actuación constituye de por sí un elemento duplicante y, como tal, un recurso de ficcionalización del enunciado narrativo¹. Entendemos por “genética textual del relato folklórico” el proceso de construcción de un enunciado narrativo identificador de un grupo. Tal proceso se resuelve, según nuestra hipótesis, en una ecuación dinámica entre el ajuste a estereotipos generales de organización textual y su transformación actualizadora de acuerdo con las características del contexto. Dicha dinámica da por resultado la configuración de una matriz flexible, abierta a múltiples posibilidades de variación. Esta matriz se halla sujeta en efecto a innumerables modificaciones, análogas a las “correcciones” de los manuscritos. Las modificaciones ocurren así en circunstancias concretas, en las cuales los modelos estereotipados sirven como pre-textos para una re-creación transformadora que guarda cierta analogía con las operaciones de reescritura. Al establecer analogías, debemos tener en cuenta sin embargo la diferencia entre los códigos de la oralidad y la escritura, que determina la existencia de procedimientos compositivos específicos para cada uno de ellos. Las reescrituras tienen lugar en un texto ya fijado en un espacio gráfico, y son el resultado de un acto de reflexión sobre un mensaje ya construido. Las “correcciones” del relato folklórico surgen de manera espontánea en el fluir del coloquio y dan lugar a múltiples “versiones” que surgen a partir de “variantes” con respecto a un

¹ Nos basamos en el trabajo de SUSANA REISZ DE RIVAROLA, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, III, 2, 1979, 99-109. Esta autora caracteriza los procedimientos de ficcionalización como operaciones duplicantes de las tres instancias básicas del acto comunicativo: el emisor, el receptor y el referente.

modelo general. Este modelo está constituido, de modo paradójico, por los elementos comunes a una diversidad de relatos. Es oportuno considerar además la distancia entre el hecho vivo de narración folklórica, que aflora espontáneamente en el intercambio conversacional, y el texto narrativo folklórico, que es el producto de una tarea de registro y elaboración interpretativa, y que requiere el pasaje de la oralidad a la escritura. Dicha tarea interpone inevitablemente una barrera de mediación con respecto al acto narrativo originario, que debe tenerse en cuenta en toda aproximación analítica.

CARACTERÍSTICAS PARTICULARES DEL CORPUS

El corpus sobre el que trabajamos consta de dos grupos de relatos. El primero comprende dos versiones del relato “Blancaflor”, narradas por José Nicasio Corso, mayor de 60 años, analfabeto, en la localidad de Cochangasta, provincia de La Rioja, en dos oportunidades diferentes. La primera tuvo lugar en julio de 1985, y la segunda, en agosto de 1987. Ambas versiones desarrollan el tipo N° 313 de Índice General de Tipos Narrativos de Aarne-Thompson, “The magic flight”. Estudiaremos aquí los procesos diacrónicos de génesis textual y prestaremos especial atención a las correcciones, modificaciones y variantes efectuadas por el mismo informante en situaciones narrativas diferentes.

El segundo grupo de relatos fue recogido en la localidad de Lonco Pué, provincia de Neuquén, en febrero de 1992, en el seno de una interacción coloquial entre las hermanas Mónica Edith, Lorena y Andrea Sánchez, de 21, 16 y 12 años, respectivamente. Las dos hermanas mayores han completado ya el ciclo de estudios primarios, y la menor concurre al quinto grado de la escuela común. En el marco cotextual de un tópico de conversación referido a las enfermedades y curaciones, las informantes narran distintas versiones y variantes en torno a un modelo narrativo, en el mismo acto de narración. Dicho modelo combina elementos de los tipos de Aarne-Thompson N° 610, “The healing fruit”; N° 467, “The quest for the wonderful flower” y N° 310, “The maiden in the tower”. Examinaremos aquí los procesos genéticos de construcción de las distintas versiones, que se articulan en un eje sincrónico a partir de correcciones y variantes con respecto a una matriz general.

BLANCAFLOR: LA GÉNESIS DE UN RELATO EN DIFERENTES OCURRENCIAS NARRATIVAS

Nos aproximaremos a la génesis constructiva de este relato, por medio de la confrontación de versiones registradas en ocurrencias diferentes. Examinaremos así las correcciones efectuadas por el mismo narrador en el curso diacrónico, con el objeto de comprobar el grado de validez de nuestra hipótesis, que consiste en

considerar a dichas correcciones como recursos para la inserción del contexto en el universo textual. Analizaremos entonces las analogías de tales “correcciones” con las operaciones de adición, supresión, sustitución y desplazamiento identificadas por Lebrave en el estudio de manuscritos. De acuerdo con nuestra hipótesis, consideraremos la conexión de dichas operaciones con el agregado, la eliminación, el reemplazo o cambio de posición de elementos contextuales en el texto narrativo. Veremos además en qué medida tales operaciones llegan a generar modificaciones en la matriz del relato. Analizaremos entonces la organización episódica, los motivos temáticos y los recursos constructivos, como pautas metodológicas para la comparación de versiones.

El relato “Blancaflor” reúne la totalidad de los motivos descritos en el tipo general, con una particular disposición episódica y con algunas variaciones de “detalles”.² La primera secuencia corresponde así a la salida del héroe de su lugar de origen —codificada en el inventario de Propp como “función a”³—. En la primera versión, la unidad está presentada de la manera siguiente:

[...] ‘¡joven si ha idu, como ser di aquí, de la Rioj’ a Córdoba [...] por el campo [...]

Notamos aquí ya el ingreso del contexto de narración en el mundo narrado, bajo la forma de una comparación en la que se confronta la distancia recorrida por el protagonista con otra distancia de existencia real en el entorno enunciativo. Ello contribuye a producir en efecto de verosimilitud del relato, que se encuentra también en la segunda versión, con algunas correcciones aditivas:

[...] un joven s’ iba pasiar, como vieni a pasiar uhté, niña [...] / El informante dirige su mirada momentáneamente hacia la recolectora/ [...] como di aquí a Córdoba’...

Esta corrección aditiva adquiere la forma de una *amplificatio* retórica, que tiende a subrayar la presencia de elementos contextuales. Se agregan así nuevas referencias deícticas de carácter gestual, que tienen como eje la situación concreta de enunciación, y se incorpora a un miembro del auditorio en el universo del relato. Tal incorporación da lugar además a un vaivén temporal

² En esta alusión al “detalle”, nos remitimos al artículo de JAN MUKAROVSKY, “Detail as the basic semantic unit in folk art”, *The world and verbal art*, New Haven & London, Yale University Press, 1977, 180-204. En él, como su título indica, Mukarovsky considera los “detalles” como los núcleos sémicos fundamentales de la obra folklórica, que se caracterizan por su radical heterogeneidad y que se combinan entre sí según un procedimiento de adición paratáctica.

³ La función se define como “ausencia”. Véase al respecto VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972, p. 50.

entre la atmósfera de un *illo tempore* irreal creada por el uso del imperfecto, y el presente que remite a la circunstancia enunciativa real. La tensión entre realidad e irrealidad sitúa al relato en la zona intermedia de lo verosímil, cuyos resortes constructivos aparecen explicitados en esta cita. Se pone así al descubierto en ella el proceso de génesis textual de un enunciado verosímil, a partir de la oscilación entre el ajuste a un estereotipo general y la introducción de variaciones referidas al entorno. Dicha oscilación, presente en germen en la versión primera, se intensifica luego en la segunda, al punto de convertirse en eje compositivo del relato.

La secuencia siguiente del relato se refiere al encuentro con el Antagonista, que en el modelo general es un “ogro”.⁴ En las versiones riojanas, este “ogro” es sustituido por un “gaucho”, personaje característico de la región. El “gaucho” constituye además una representación metafórica del diablo, que aparece bajo una figuración antropomorfa. Dicha representación metafórica se encuentra en la primera versión como un elemento implicado en la cadena discursiva, mientras que en la segunda tiene un desarrollo más explícito, que “corrige” y actualiza la metáfora esbozada en la narración primigenia. Tal corrección consiste, como ya vimos, en la sustitución de un “detalle” del modelo general por otro referido específicamente al contexto. En un trabajo titulado precisamente “Detail as the basic semantic unit in folk art”, Mukarovsky considera al “detalle” como núcleo germinal del proceso constructivo de la obra folklórica, que incide en la producción del sentido total del enunciado.⁵ La modificación de un “detalle” genera entonces la resemantización del mensaje, que tiene que ver en este caso con el universo cultural del contexto, incorporado en el texto por medio de una corrección sustitutiva con respecto a un modelo general. Tal sustitución está acompañada, en la versión segunda, por la adición de un discurso directo del gauchó, en la que el personaje mismo explicita su identificación metafórica con el diablo.

[...] Y que li habla, 'l gauchu, al joven, y... le dice: —¡Yo soy el diablo!—.

Esta adición tiene un efecto actualizador, que acerca el relato al discurso teatral, al exponerlo ante el auditorio sin la mediación de un narrador general. Vemos así que, al re-contar el relato, el narrador recurre a expansiones aditivas,

⁴ La descripción del tipo N° 313, “The magic flight” de ANTTI AARNE y STITH THOMPSON, en el índice general de tipos narrativos titulado *The folktale: a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928, es la siguiente: “I) Hero comes into ogre's power. II) The ogre assigns the hero impossible tasks. III) The flight. IV) The forgotten fiancée. V) Waking from magic forgetfulness. VI) The old bride chosen”. Advertimos en esta cita la referencia al “ogro” característica del tipo general.

⁵ JAN MUKAROVSKY, *op.cit.* nota 2.

subrayadas por medio de recursos teatrales de dialogización que tienden a incorporar el contexto en el espacio textual.

La tendencia aditiva se verifica también en la unidad siguiente. Esta unidad corresponde a la caída en poder del Antagonista, que adquiere aquí las características de un “trato” con el diablo. El “trato” constituye un agregado con respecto al modelo general, que se relaciona estrechamente con las creencias locales. Tales creencias se vinculan con el rito de la Salamanca, que consiste en una celebración cultural vigente en las comunidades riojanas, en la cual el hombre o la mujer celebran un pacto con el diablo para obtener amor, juventud o riquezas.⁶ La adición de este motivo de dimensión universal —que se adecua aquí a las características del rito local— da lugar además, en la versión segunda, a una expansión explicativa:

[...] que tiene mucho poder, el diablu, y que le da nomáh de toodu al que se lo piide [...].

Este y otros agregados confirman la tendencia diacrónica a la adición de elementos relativos al contexto, efectuada bajo la forma de expansiones episódicas o cláusulas explicativas que “corrigen” y resemantizan la matriz general, y la transforman en vehículo de expresión de la identidad particular del grupo que la actualiza. Ello se advierte también en la macrosecuencia siguiente de las tareas imposibles impuestas al héroe, que responde al modelo descrito en el Índice de Aarne-Thompson⁷ (“The ogre assigns the hero impossible tasks”). Tales “tareas” se refieren en el relato a las “pruebas” impuestas al joven héroe, que tienen una íntima relación con los “pasos” rituales de la Salamanca. En este rito, donde confluyen creencias del universo hispanocatólico con otras del sustrato aborigen, ocurren diversas transformaciones zoomorfas del demonio y sus acólitos, que guardan una estrecha semejanza con las pruebas del relato. Una de ellas es, precisamente, la de domar unas mulas que constituyen la configuración zoomorfa del demonio y su familia. En la primera versión, esta “tarea” aparece narrada de una manera escueta:

[...] la mula machu... qu’ er’ el diablu... ha comenzadu a bellaquiar [...] y a ella... y a la mul’ hembra... qu’ era la mujer del diablu... l’ ha metíu ‘n otro corraal...

La relación de las mulas con lo demoníaco está expresada aquí por medio de proposiciones adjetivas con un valor explicativo, dependientes de un núcleo que

⁶ Para una caracterización más detallada del culto de la Salamanca celebrado en la actualidad en la provincia de La Rioja, véase nuestro artículo “La Salamanca en una situación particular de entrevista”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 7, 1992, 52-62.

⁷ ANTTI AARNE y STITH THOMPSON, *op. cit.* nota 4.

constituye el eje temático de la acción narrada. En la versión segunda, se reitera la tendencia a la corrección aditiva y la explicación adquiere así desarrollo independiente, que genera a su vez un desplazamiento de las unidades que componen la secuencia. El episodio de las mulas aparece entonces de manera desdoblada, enmarcando las demás “tareas”, que son las de sembrar semillas de manzana y durazno por la mañana, y cosechar su fruto por la tarde. En la primera versión, las tres tareas se narran en un orden sucesivo, sin reiteración ni desdoblamiento alguno, como sí ocurre en esta segunda:

[...] Si ha levantáu, el diablu, y le dice al [...] joven si sabe amansar muulah [...] y li ha dau ‘nah semillah de manzaana [...] y qui anteh [...] le dice que lu iban mandar amansar muulah [...] qu’ eran elloh /el diablo y la diabla/ lah muulah [...] y que li ha dau ‘nah semillah, y le dice: —¡Ahora, me vah llevar una canahta de durahnoh!— [...] y ‘l joven se l’ha dau al diablo, nomaáh [...] y al otro día [...] el diablu [...] li había dau ‘n trabajo muy difícil [...] amansar muulah [...] y qu’ él [...] l’ h’ amansáu a paaloh [...] a la mula [...] qu’ eh’ era [...] el diablu; y [...] l’ hembra grande [...] era la diabla, y también la tenía pillaada....

Observamos en efecto la expansión aditiva de elementos relativos a la doma de las mulas, vinculados en las creencias locales con representaciones zoomorfas de lo demoníaco, en la segunda versión. Advertimos asimismo, en la confrontación de versiones, un desplazamiento del eje de interés narrativo, que se focaliza en el último relato en este episodio, restándose importancia y extensión a las otras tareas, con la consecuente amplificación reiterada de la última. Esta *amplificatio* se relaciona con la incorporación textual de aspectos de un rito en el que se expresan las creencias del contexto. Tal incorporación genera modificaciones en la matriz general, que se acentúan en el curso diacrónico y se presentan bajo la forma de adiciones, supresiones y desplazamientos con respecto a realizaciones anteriores del relato.

La secuencia siguiente desarrolla el motivo de la fuga mágica, clasificada en el Índice de Aarne-Thompson, dentro del tipo narrativo que nos ocupa, el N° 313, como la parte III, subtitulada “The flight”. Esta unidad refiere la huida del héroe, acompañado por Blancaflor, del “cañal del diablo”. Encontramos también aquí alusiones a la metamorfosis de seres humanos en animales y de estos en vegetales, que se vinculan con el contexto de creencias animistas y de prácticas rituales como la Salamanca. Así, por ejemplo, en la versión primera, se narra de una manera concisa la transformación zoomorfa del héroe y de Blancaflor en un picaflor y una planta de azahar, y la del caballo en un naranjo:

... ‘l caballo si ha formáu n’ naranjo; la chica, ‘l azahar, y ‘l joven si ha formáu ‘n picaflor....

En la versión segunda, el narrador introduce una “corrección” que consiste en la dramatización dialógica de la secuencia, lo cual genera a su vez el agregado de alusiones al entorno paisajístico local y a la vegetación autóctona, así como también la adición de una nueva unidad episódica, referida al ataque del héroe-picaflor al diablo:

[...] la Blancaflor [...] dice: —[...] ¡El caballo, lo vamo' formar un naranjo, y yo vuá formar 'l azahar, y voh te va' formar un picafloor!— [...] y [...] 'l diablu [...] dice: —¡Tantoh añoh di andar en el campu, y que venga salir ahora esa planta de naraanjah, entremediu 'e loh yuuyoh!— Y ha veniu 'l picafloor y lu ha picáu 'n el oju [...] —¡Qué picafloor hijo de puuta, que lo reparió!— qui ha dicho 'l diablo.

La inclusión del diálogo es de por sí una operación aditiva, cuya conexión con el contexto se hace evidente en el uso de giros coloquiales del habla local, entre los que se cuentan los insultos. Las alusiones explícitas e implicadas al paisaje y las creencias del grupo funcionan también como recursos de anclaje referencial que dan mayor verosimilitud al relato. El episodio aparece así en la versión segunda como una expresión viva de la voz comunitaria, incorporada por medio del diálogo.

El relato se cierra con la restauración del orden, expresada en una fórmula final. En ella se resume la secuencia de las bodas, que está precedida en ambas versiones por los episodios del olvido momentáneo y posterior reconocimiento de la amada —clasificados en el tipo general como “The forgotten fiancée. Waking from magic forgetfulness. The old bride chosen”—. También en esta fórmula final se advierte la tendencia a la expansión aditiva del vínculo con el contexto en el curso diacrónico. El anclaje contextual en las cláusulas de cierre es un estereotipo del relato folklórico, expresado en la versión primera por medio del deíctico “acá”, con una referencia espacial subrayada por el uso del verbo “venir”, que tiene como eje de referencia el “yo” del enunciador primario : “Y (...) yo m' he *veníu* par' *acá*”. En la segunda versión, se amplifica dicho vínculo con el contexto por medio de la contraposición deíctica allá/acá, reforzada por el contrapunto verbal quedar/venir y por la antítesis pronominal yo/ellos:

[...] y [...] el joven si ha casaú con la Blancafloor [...] y *elloh* si *han quedáu* [...] *allá*, y yo mi *he veníu* par' *acá*.

La confrontación de dos versiones de un relato, referidas por el mismo narrador en dos instancias temporales diferentes, nos ha permitido observar ciertas características de la génesis constructiva de la narración folklórica. Verificamos así la presencia de “correcciones”, análogas a las “reescrituras” estudiadas por la crítica en el análisis de manuscritos. Ellas toman la forma de adiciones,

supresiones, sustituciones y desplazamientos vinculados con la contextualización de una matriz narrativa general en un ámbito cultural específico. Tal contextualización funciona en el texto a la vez como recurso de actualización de un estereotipo general —que sirve como pre-texto generador del relato— y como estrategia argumentativa para persuadir al auditorio de la verosimilitud del enunciado. Advertimos además en la comparación de versiones una tendencia diacrónica a la incorporación progresiva del contexto en la génesis del relato. Esta tendencia refleja una tensión dinámica entre el ajuste a tipos generales de organización narrativa y la introducción de cambios vinculados con la especificidad del entorno, bajo la forma de “correcciones” o “variantes”. La permeabilidad a la inserción de “correcciones” y “variantes” contextuales en la matriz constructiva, verificada en el proceso de génesis textual, convierte al relato folklórico en vehículo de expresión de la identidad del grupo particular que lo produce.

“LA HIERBA MÁGICA”: LA GÉNESIS DE DISTINTAS VERSIONES
EN UNA MISMA OCURRENCIA NARRATIVA

Otro enfoque de aproximación a la génesis del relato folklórico es el estudio de las distintas versiones que surgen en una misma ocurrencia narrativa. Analizaremos aquí un conjunto de narraciones generadas en el seno del coloquio, recogidas en la provincia de Neuquén. Ello nos permitirá observar la construcción dialógica de la narración folklórica a partir de determinados tópicos conversacionales. En este caso, el tópico que dio lugar a una serie de relatos fue el de las enfermedades y curaciones. Tales relatos surgieron como ejemplificaciones argumentativas, en apoyo de una afirmación referida a la eficacia curativa de algunas hierbas: —Hay muchah *hihtooriah*, así, de hierbah que curan—. Esta observación, realizada por la informante Mónica E. Sánchez, contiene ya en germen una matriz narrativa. Dicha matriz se vincula con el conjunto de relatos referidos a hierbas curativas que circulan entre los miembros de un grupo. Su clasificación como “hihtooriah” los relaciona con el dominio de lo real. Tal clasificación constituye una reflexión metapragmática sobre las características mismas del acto de comunicación narrativa, que pone de manifiesto la intención de producir un efecto de realidad y lograr una recepción del enunciado en términos de creencia. La observación funciona además como resorte generador de una secuencia de versiones, y adquiere entonces el valor de una fórmula de comienzo. Es así como, en el turno conversacional siguiente, la informante Lorena Sánchez recoge la propuesta de la participante anterior y desarrolla una narración a la que presenta como un relato particular de una serie general. Tal pertenencia a un universo de saberes compartidos se manifiesta a través de la contraposición “muuchah” / “una”, reforzada además por el

contrapunto temporal entre presente y pasado (MES- Hay *muuchah...*/ LS- Había *una...*).⁸ Esta narración corresponde al tipo N° 610 de Aarne-Thompson, "The healing fruit", con algunas supresiones que son advertidas por el auditorio. Tales supresiones dan lugar a correcciones de otros participantes, que modifican la génesis del relato. El modelo general menciona a tres hermanos que van en busca de un remedio mágico para su padre enfermo. La narradora suprime esta referencia, agregada luego por Mónica Sánchez en una corrección aditiva que otorga a la narración un carácter polifónico.

En la versión de Lorena Sánchez, la protagonista es "l'ehposa del cacique", que sale a buscar una hierba curativa para su marido enfermo, secundada por "una maachi... una bruja". Esta "bruja" actúa como Aduyante, y le indica dónde se encuentra la hierba-Objeto de Deseo y qué peligros deberá sortear para obtenerla. Entre estos peligros, se encuentra el enfrentamiento con el Antagonista, que es un águila encargada de custodiar la hierba. El águila es también entonces el Destinador del Objeto, lo cual supone un sincretismo de categorías actanciales. En el esquema de actantes, notamos diversas modificaciones categoriales con respecto al modelo general. Advertimos en efecto la sustitución del protagonista masculino por uno femenino vinculado estrechamente con la organización social de las comunidades aborígenes ("L'ehposa del cacique"). También el Antagonista y el Destinador del tipo general son reemplazados, en una operación sustitutiva, por un único personaje, "el águila". En el contexto cultural de las comunidades neuquinas, existe una creencia animista, vinculada con el sustrato mapuche, en el poder de ciertos animales para custodiar riquezas ocultas en las alturas de los Andes. Entre estos animales se cuenta el águila, protagonista de numerosas leyendas de tesoros escondidos.⁹ Observamos asimismo la adición de la categoría de Aduyante, representada aquí por "la machi" —lexema de origen mapuche— que no se encuentra en el modelo general. En el contexto cultural de las comunidades de ascendencia indígena, se le atribuyen a la "machi" dotes sobrenaturales como la videncia y el poder de curación. La génesis misma del relato parte de esta referencia contextual, efectuada por Mónica Sánchez en el mismo turno conversacional anterior: "(...) mi papá, cuando ehtamoh enfeermah, va a ver a la machi, para que noh receti alguna [hierba curativa]". La narración surge así como una amplificación argumentativa en defensa de la validez de un contexto

⁸ El uso del pretérito imperfecto apunta asimismo a crear un efecto desrealizante, que sitúa al relato en un *illo tempore* impreciso, semejante al de la fórmula estereotipada de comienzo "Había una vez". Para una referencia específica al problema del valor de los tiempos verbales, véase HARALD WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1984.

⁹ Para un estudio específico del folklore y las tradiciones neuquinas, véase GREGORIO ÁLVAREZ, *El tronco de oro. Folklore del Neuquén*, Neuquén, Siringa, 1981.

de creencias, relacionadas en este caso con el poder sobrenatural de “la machi” para efectuar curaciones. Todas estas modificaciones con respecto al esquema general, introducidas como adiciones, sustituciones o supresiones guardan entonces, como hemos visto, una íntima vinculación con la incidencia del contexto en la articulación del mundo narrado.

La gravitación del contexto en la génesis constructiva del relato se evidencia también en la articulación secuencial. Notamos así la presencia frecuente de adiciones explicativas referidas al universo cultural del grupo. Ello ocurre, por ejemplo, en el episodio inicial de “ruptura del orden”,¹⁰ donde se alude a la organización social de la comunidad indígena de la región. Se menciona entonces el desconcierto de “la tribu” ante la enfermedad del “cacique (...) porque loh gobernaba bien”. La proposición causal constituye efectivamente una expansión aditiva de la matriz del relato, que se convierte de tal modo en vehículo de expresión del entorno contextual.

El episodio siguiente desarrolla el motivo de la partida de la protagonista en busca del Objeto Mágico, y agrega también una referencia a la particularidad del contexto, al ubicar el lugar donde se encuentra dicho Objeto (en la cima de “l volcán Lanín”), lo cual otorga una verosimilitud mayor al enunciado narrativo. Este episodio está seguido por el del enfrentamiento con el Antagonista-águila. Encontramos aquí una variante con respecto al modelo general, que consiste en la condición impuesta por el águila para la entrega del Objeto. Dicha variante, introducida también bajo la forma de una corrección aditiva, se refiere a la exigencia requerida a la protagonista de entregar “su corazón, o sea, su viida”, a cambio de la hierba mágica. Tal exigencia lleva implicada la mención a los sacrificios humanos, que no está presente en el modelo general y que remite al sustrato de la cultura mapuche. En su estudio sobre el folklore de la zona neuquina donde fue recogido nuestro relato, Gregorio S. Álvarez afirma la existencia de la práctica ritual de sacrificios al dios ‘Nguenechén, con un sentido propiciatorio, y aclara que tales sacrificios se reducen en la actualidad a matanzas de animales tales como la oveja. Dichos sacrificios aparecen en esta versión como una referencia implicada. El conflicto narrado consiste así precisamente en el desequilibrio del orden comunitario de la tribu —que tiene su expresión metafórica en la enfermedad del cacique— cuya restauración requiere una víctima propiciatoria. Acciones y personajes adquieren de tal modo el valor de representaciones simbólicas de un contexto comunitario, cuya integridad se intenta restituir por medio de la acción narrativa.

¹⁰ Utilizamos aquí, solo con un criterio instrumental, la terminología del modelo actancial de Greimas descrito en sus *Estudios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1976. Para una revisión crítica de los modelos actanciales en el relato folklórico, véase nuestra tesis de doctorado, *La dinámica de la variación en el relato oral tradicional* dirigida por la Dra. Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1991.

La identificación metafórica del corazón con un principio vital, expresada en el texto a través de una relación de equivalencia discursiva (su corazón, *o sea*, su viida”) se vincula también con una creencia ritual, según la cual la ofrenda del corazón de la víctima es una condensación simbólica de la vida de la comunidad. En términos de la crítica genética, todos estos aspectos constituyen “correcciones aditivas” con respecto al modelo general, que se resemantiza a la luz de las creencias del grupo. La “restauración del orden” se produce en la secuencia siguiente, y tiene como correlato la muerte de la protagonista. Tal correlación constituye un procedimiento aditivo con respecto al estereotipo general, que se vincula con la ya mencionada creencia en la necesidad de víctimas propiciatorias, característica del contexto grupal. La modalidad constructiva de la secuencia gira en torno a una contraposición antitética entre la vida y la muerte, dada a través de un juego metonímico por medio del cual se presentan aspectos fragmentarios de una totalidad en relación con la presencia y ausencia gradual de principios vitales:

[...] el maridu [...] puedi hablar, y a ella se le va la vooz... El marido ve, y ella se vuelve cieega [...] hahta que [...] termina muerta...

Dicha modalidad constructiva guarda una estrecha conexión con la cosmovisión mapuche, que sostiene la identificación animista de los diversos elementos con las partes de un todo regido por fuerzas antagónicas de generación y destrucción. La pertinencia semántica del compromiso con el águila está subrayada, en el turno conversacional siguiente, por otra participante del coloquio: /ACS/ —Er’ una promesa que tenía que cumplir. Esta intervención introduce un desplazamiento de eje de interés del relato hacia la unidad agregada, relativa al contexto, y pone de manifiesto entonces la relevancia de las “correcciones” que transforman la matriz general. Estas “correcciones”, análogas a las “tachaduras”, “reescrituras” y “borrones” estudiados en los manuscritos por la crítica genética, presentan en la narración folklórica características propias. En efecto, mientras que en los textos fijados por la escritura tales “tachaduras” y “borrones” son accesibles solo a la crítica erudita luego de un prolijo y minucioso trabajo de rastreo, en la enunciación oral, la corrección es un proceso dinámico realizado en copresencia viva del auditorio, que participa de estos mecanismos de ajuste inherentes al desarrollo del coloquio. Lo ya dicho, sin embargo, nunca se anula por completo y, una vez emitido, deja de ser patrimonio de quien lo enuncia y pasa a formar parte de la memoria de los receptores, que son también futuros emisores potenciales. Así, la “corrección” y el error están siempre presentes en el discurso oral como resortes generadores de mecanismos de selección a cargo del auditorio, de donde surgen transformaciones futuras de la matriz narrativa.

Podemos identificar, en el texto, distintas clases de correcciones. Una de

ellas está constituida por las vacilaciones en el discurso, que tienen como marca segmental diversas interjecciones o repeticiones, y como marca suprasegmental pausas, interrupciones o alargamientos de la cantidad vocálica o consonántica. Esta clase de correcciones tiene por lo general un valor cohesivo, que contribuye a la ilación secuencial del relato y que da lugar a ratificaciones en el discurso. Las rectificaciones tienen que ver a veces con aspectos morfológicos tales como la concordancia en género y número, que inciden también en el plano semántico, como observamos en el siguiente ejemplo, donde encontramos también repeticiones, pausas y alargamientos que indican la presencia de vacilaciones en la enunciación:

[...] l' ehposa di un cacique... eeh... El cacique [...] ella le dice que suu... que su ehposo el caciiique [...] vuelve aal... a la tribu [...] y le dijeron... eeh... le dijo [...]

Otra clase de correcciones es la que se vincula con operaciones modalizadoras. La inclusión de modalizadores, realizada por lo general como una corrección aditiva, da lugar a la incorporación de subjetividad del emisor, que introduce modificaciones en el estereotipo general y lo transforma en expresión de su individualidad discursiva: “(...) se li apareci un aave... un águila, *creo* qu'era (...)” La corrección, producida aquí por medio de un operador de modalidad dubitativa, se relaciona en este caso con una determinación específica con respecto al conjunto general de las aves, y remite directamente a un elemento del contexto. En las comunidades neuquinas de sustrato aborigen, el águila constituye, como vimos, la representación simbólica de la virtud de vigilancia de un patrimonio material y cultural. Testimonian esto las diversas leyendas mapuches sobre tesoros escondidos custodiados por un águila, que se introducen como un intertexto implicado a partir de esta corrección. Ello evidencia, una vez más, el valor de las correcciones como operaciones de resemantización contextual de estereotipos generales. Ya se trate de vacilaciones o ratificaciones, o de rectificaciones, reiteraciones enfáticas o modalizaciones, los procesos de corrección adquieren una relevancia especial en el relato folklórico. Su presencia pone de manifiesto la articulación dialógica en la inmediatez del coloquio y su proceso constructivo, que se origina en la tensión entre el ajuste a estereotipos fijados en el curso diacrónico de la tradición oral y su transformación sincrónica en los distintos contextos particulares de actuación.

En el turno conversacional siguiente, se registra una nueva clase de corrección, caracterizada por su índole polifónica. Se trata de una corrección aditiva, que remarca la omisión de una secuencia por parte de la narradora anterior. Dicha omisión se refiere al tipo de los tres hermanos que van en busca de una hierba mágica, el N° 467 del Índice General de Aarne-Thompson, “The quest for the wonderful flower”:

M.E.S.- Peru a la Lore (...) se li ha olvidad' una parte... Qu' era qu' el cacique y l'ehposa tenían tre' hijoh (...) y loh mand' a loh treh hijoh (...) para buhcar esa hierba... y que loh doh máh grandeh lo quierin hacer ir al máh chicu (...) Y qu' entonceh el ave loh ataca, y le' sac' el corazoón.

La nueva participante considera así como una supresión la omisión del episodio, y la atribuye a un desliz de la memoria. La referencia implicada al problema de la memoria apunta a una dimensión metapragmática, en la medida en que alude a las condiciones mismas de producción del relato folklórico, surgido a partir de la fijación memorística de determinados patrones narrativos. Este episodio incluye una nueva mención a la práctica de sacrificios humanos característica del sustrato cultural mapuche, y establece a la vez una vinculación intertextual con modelos narrativos generales. Comprobamos nuevamente así la fluctuación dinámica entre el ajuste a estereotipos generales y la introducción de variaciones contextuales, por medio de un mecanismo de corrección aditiva que responde al mismo tiempo al proceso constructivo de coordinación de núcleos sémicos diversos, considerado por Mukarovsky como principio compositivo de toda obra folklórica.¹¹

En el turno conversacional siguiente se introduce también una corrección que da lugar a la génesis de un nuevo relato, originado a través de conexiones asociativas con los precedentes. Tales conexiones se basan en similitudes y diferencias, como aclara la misma informante en una reflexión metapragmática acerca de los mecanismos de composición narrativa:

Y había uno qu' era [...] muy parecidu... igual en algunah parteh, pero dihtinto, también...

Dicha reflexión describe en efecto la dinámica de construcción de todo relato folklórico, que surge de las variaciones producidas en un modelo general por la inserción del contexto. El relato se presenta así como una versión que re-crea esquemas narrativos anteriores e incorpora al mismo tiempo modificaciones y variantes a una matriz ya existente. Tal re-creación guarda un estrecho vínculo con las reescrituras de manuscritos estudiadas por la crítica genética. Como la misma informante señala, hay en dicho relato aspectos análogos y diversos con respecto a la versión anterior:

Qu' er' *uno* di un matrimonio qu' era felih, pero que tenían un [...] deseo... qu' era tener una hijja [...] y un día, la mujer ehtab' enferma, y fue al cahtillo [...] de la machi... y la machi le diju al ehposo que le saqui unoh melocotoneh... Que si no, s' iba morir.

¹¹ JAN MUKAROVSKY, *op. cit.* nota 2.

El conflicto se desencadena aquí, al igual que en el relato precedente, por la enfermedad de un miembro del matrimonio. Esta enfermedad motiva la consulta a una “machi” —personaje característico del contexto— quien recomienda la búsqueda del vegetal curativo. Hay sin embargo un desplazamiento de categorías actanciales, ya que es en este caso el “ehposo” quien desempeña el rol de Sujeto, y no su mujer, como en el relato precedente. Ella actúa como enferma y, por lo tanto, como Destinataria del Objeto curativo. Dicho Objeto genera también una sustitución, ya que se trata aquí de “unoh melocotoneh”, en lugar de “la hierba” mencionada en los relatos anteriores. La búsqueda de este Objeto da lugar a la unidad episódica siguiente:

[...] y el hombre fue... y le dijo que le diera loh melocotooneh [...] y entonceh, la bruja le dijo que sí, pero qu' en el momento que tengan una hija, que se la den.

Observamos aquí la anexión de un elemento que no estaba presente en los relatos precedentes y que tendrá una incidencia decisiva en la génesis del enunciado textual. El agregado consiste en un nuevo Objeto de Deseo, la hija, que actúa a la vez como resorte generador de otras transformaciones textuales. Una de ellas es la adición de la secuencia del contrato de entrega de un ser humano a cambio de la hierba, lo cual supone, en términos actanciales, la sustitución de un Objeto deseado por otro. El contrato remite al ya mencionado sustrato de las creencias mapuches, referido a la exigencia de víctimas propiciatorias para restaurar el orden comunitario. La operación aditiva consiste entonces en un mecanismo de introducción de variantes en la matriz narrativa, que contextualizan el conflicto en el marco de la cultura local y que producen a su vez modificaciones en el recorrido episódico, como veremos en seguida.

La unidad siguiente corresponde al nacimiento de la hija, y tiene como correlato adversativo su desaparición, provocada por la Antagonista-bruja:

[...] tuvieron una hija, pero [...] vino la bruja, y se la llevó a la hija...

Esta unidad presenta la adición episódica de un nuevo tipo narrativo, clasificado en el Índice de Aarne-Thompson con el N° 310, “The maiden in the tower”. Dicho agregado, presentado como una corrección aditiva con respecto a la versión anterior, revela la flexibilidad de la matriz del relato, que favorece la combinación de tipos y motivos diferentes, de acuerdo con el principio de conjunción de núcleos sémicos heterogéneos, para decirlo en términos del ya citado Mukarovsky. El tipo narrativo refiere la captura de la niña por parte de la bruja, que la encierra en la torre de un castillo con una única ventana, y el encuentro de esta niña con un príncipe que intenta rescatarla.¹² Tales núcleos narrativos están presentes en el relato, con algunas variantes:

[...] la bruja [...] se llevó a la hija [...] y la encerró en un cahtillo que [...] tenía una sola ventana [...] y [...] pasó un príncipe [...] y [...] la chica l' empezó hablar. Entonceh [...] el príncipe subió por la ventana [...].

Notamos en este fragmento un ajuste al estereotipo narrativo general. Dicho ajuste está quebrado sin embargo por la supresión de un motivo que modifica el recorrido del relato. Se trata del motivo de “la trenza”, cuya omisión da lugar a lo que Mukarovsky denomina “un salto semántico”.¹³ Dicha omisión es advertida por el auditorio y genera entonces un proceso dialógico de corrección:

A.S. -Entonceh, la vio la bruja y de cahtigo, le cortó el pelo a la chiica [...] y ahí, nomáh, se quedó.

L.S. -Peru ehtaba también lo de la trenza.

La mención del corte de pelo de la joven no tiene correspondencia alguna con el cotexto anterior. Esta incongruencia narrativa sin solución aparente lleva a la narradora a proponer una interrupción de su relato por medio de una cláusula de cierre (“... y ahí nomáh, se quedó”). Tal propuesta nos permite un acercamiento a los procesos de génesis textual del relato folklórico. Vemos así que la organización secuencial a partir de una matriz abierta da margen al mismo tiempo para la adición de nuevos motivos —como el de la princesa cautiva en la torre— y para la supresión de elementos para los cuales el narrador no encuentra una inserción adecuada en la economía narrativa —como ocurre aquí con el motivo de “la trenza”—. Adiciones y supresiones son entonces operaciones compositivas fundamentales de la narración folklórica. Ellas se vinculan con una dinámica genética de variación con respecto a modelos estereotipados, que se modifican en cada nuevo contexto de actuación narrativa. La intervención polifónica de un miembro del auditorio revela la índole dialógica del relato folklórico, surgido de la convergencia plural de voces diferentes. Tal intervención pone de manifiesto aquí la supresión del motivo de “la trenza” y evoca en la memoria de la narradora anterior el episodio omitido, que ella misma incorpora luego a la línea secuencial como una corrección aditiva:

¹² La descripción dada por Aarne y Thompson (*op. cit.* nota 4) del tipo N° 310 es la siguiente: “To appease a witch whom he has offended, a man promises her his child when it is born. The girl is imprisoned in a (...) tower which the witch enters by climbing on her hair as a ladder. The king's son watches and does likewise. When the witch discovers the deceit, she cuts off the girl's hair [...] When the prince comes, he saves himself by jumping from the tower, and is blinded. Finally his wife's tears falling on his eyes heal them”.

¹³ JAN MUKAROVSKY, *op. cit.* en nota 2.

A.C.S. -¡Sii! ¡Ya mi acueerdo! Qu' el príncipe [...] le diju a la chica que tiresu trenza por la ventana [...] y [...] que teja com' una sogá, con su pelo, y así podía salir ella de ahí. Y [...] la vio la bruj', y s' enojó [...] y le cortó el pelu, a la chica.

Tal corrección propuesta por otra participante es aceptada por la narradora como una contribución cooperativa al desarrollo del coloquio. Ello le da ocasión además para hacer una referencia a los mecanismos cognitivos de fijación en la memoria de la matriz del relato contenida de modo implicado en la expresión “¡Ya mi acueerdo!”. Se trata nuevamente de una reflexión metapragmática, que alude a un universo de saberes narrativos integrado por un conjunto de unidades y reglas combinatorias, y compartido por los distintos miembros de un grupo. Este patrimonio narrativo común es almacenado en la memoria, según aclara la narradora, como un inventario disponible capaz de ser actualizado en nuevos hechos comunicativos. Luego de esta reflexión, la narradora agrega un nuevo episodio al relato, que se refiere al intento de huida de la niña desde la torre, usando su cabellera como instrumento para salir de prisión.¹⁴ La referencia de “la trenza” genera también otra unidad episódica, referida a la ceguera del Aduvante-príncipe y constituye así un recurso cohesivo que conecta esta nueva secuencia con la anterior:

Y [...] [la bruja] ató la trenz' a la ventana, para qu' el rey se crea que la chica ehtab' ahí. Entonceh, cuando fue a subir [el príncipe] se vinu abajo la reja, con la trenza, y se cayó en unah ehpinah [...] y quedó ciego.

La génesis constructiva de este episodio gira en torno a un juego de mutilaciones corporales. La trenza constituye así un significant fragmentario, que remite a una parte de la totalidad corporal de la protagonista. El príncipe confunde esa parte con el todo, lo cual le provoca la mutilación de la ceguera. Es oportuno

¹⁴ Este motivo es el mismo que aparece en el romance hispanomedieval “Del enamorado y la muerte”, en el que se hace referencia también al recurso de la trenza del cabello usada como una sogá por la joven para reunirse con su amado desde el cautiverio de una torre (“Te echaré cordón de seda/ para que subas arriba/y si el hilo no alcanzare/mis trenzas añadiría”). El sentido de la inclusión del motivo en el romance es el de advertir acerca del carácter inexorable del plazo asignado por un orden sobrenatural a todo destino humano, lo cual responde a una cosmovisión católica. El motivo funciona así como un “enxemplo” en defensa de una afirmación doctrinal, expresada en el discurso directo de la Muerte (“Se cortó el cordón de seda/la Muerte que ahí venía/- Vamos, el enamorado/que la hora ya es cumplida”). En la versión que nos ocupa, el mismo motivo adquiere un sentido diferente, vinculado con el contexto particular en el que se actualiza. El encierro de la princesa es presentado aquí como consecuencia de un “trato” con una “machi” celebrado para obtener un remedio de poderes curativos mágicos, capaz de restituir el orden comunitario de la tribu. El motivo posee entonces un nuevo valor semántico de acuerdo con las creencias del contexto, despojado de las connotaciones doctrinales del romance hispánico.

recordar aquí las consideraciones de Eliseo Verón acerca del cuerpo como “capa metonímica de producción del sentido”, expresadas en su artículo “El cuerpo reencontrado”.¹⁵ En él, se refiere precisamente al cuerpo como eje generador de una red de desplazamientos semánticos que dan lugar a fragmentaciones como la que ahora nos ocupa. El corte de la trenza y la ceguera constituyen así lesiones parciales, que afectan a una totalidad significativa que aparece aquí amenazada como una “ruptura del orden”. Las mutilaciones corporales remiten asimismo al contexto de la cultura local, que sostiene la creencia en los “daños” provocados por una “machi”, experta en artes de hechicería. Gregorio Álvarez, en su estudio sobre el folklore neuquino (1981: 161) se ocupa de la creencia en los “daños” físicos, tales como la pérdida de “una pierna, un ojo o una oreja”, producidos por una bruja. Resulta evidente entonces la conexión de este episodio —agregado a la línea secuencial como una corrección aditiva— con el universo cultural del contexto.

La unidad episódica siguiente corresponde, en términos de Greimas, a la “restauración del orden”, que se logra con la huida de la princesa de la torre y la curación de la ceguera del príncipe:

[...] el príncipe [...] ehtaba cieego [...] Entonce', la princesa salió por la ventan', y cayó en loh brazoh d' él. Y ella se pusu a llorar, y lu abrazó, y ahí volvió a ver, con lah lágrimah [...].

Notamos nuevamente aquí la ya mencionada importancia del “detalle” en la génesis textual de la obra folklórica. Ciertamente, la referencia a la caída de “la reja”, presente en la unidad anterior como un elemento aparentemente irrelevante, adquiere aquí un valor decisivo para el desarrollo de la acción, ya que la ausencia de este elemento de clausura hace posible la salida de la princesa hacia el mundo exterior. Al igual que “la trenza” de las secuencias precedentes, “la reja” pertenece también al conjunto de “detalles” que funcionan como núcleos germinales de matrices narrativas, disponibles para el narrador como opciones combinatorias para la articulación de mundos posibles. Es así como, a partir de un inventario múltiple, cada enunciador realiza un proceso de selección por medio del cual agrega, suprime, sustituye o desplaza determinados “detalles”, en una re-creación libre y espontánea de un código estereotipado de modelos narrativos. Tales modelos sirven como pre-textos para su transformación dinámica, de acuerdo con las características de cada contexto particular de actuación. La presencia viva de dicho contexto se advierte en la referencia al poder curativo de las lágrimas de la protagonista, que logran

¹⁵ ELISEO VERÓN, “El cuerpo reencontrado”, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, 140-155.

devolver al príncipe su capacidad de visión. Esta referencia remite al tópico conversacional de las enfermedades y curaciones que funciona, en el cotexto del coloquio, como núcleo generador de la secuencia de relatos. Observamos de este modo la dinámica genética de inserción de las narraciones en la interacción conversacional de donde surgen y hacia la cual convergen. El relato da lugar así a consideraciones de los distintos participantes acerca del poder curativo del agua, que posee un valor simbólico en el universo de creencias del grupo. Tales creencias se reflejan con nitidez en la articulación semántica del relato, en el cual el agua actúa como un significante metafórico que condensa significaciones relacionadas a la vez con el restablecimiento físico y con la salud espiritual. El contacto con las lágrimas de la princesa de la matriz general se resemantiza así a la luz de este contexto de creencias y adquiere entonces el valor de un rito de purificación con connotaciones sobrenaturales, tal como se evidencia en los comentarios que suceden al relato, intercalados en el recorrido del coloquio:

M.E.S. -[...] Qui a vecch, el agua cura.. En l' iglesia.. le dan agu' a loh enfeermoh, pa' que se cuuren...

A.C.S. - Sii, qui una señora.. con el agua bendita.. se curó.¹⁶

Estas intervenciones surgidas en el seno del coloquio evidencian la transformación del modelo general en vehículo de expresión de las creencias particulares del grupo y ponen de manifiesto al mismo tiempo el proceso de génesis textual del relato folklórico, basado en la re-creación de matrices básicas que actúan como pre-textos para su contextualización narrativa. La derrota de las fuerzas del mal con el auxilio del agua benéfica adquiere así el valor de un orden cosmovisional restablecido. El mundo posible del relato es presentado de este modo como un análogo ficcional de un universo particular de creencias del grupo, re-creado por medio de un proceso genético de actualización de modelos generales. La restauración del orden confirma entonces la validez de este universo de creencias, que sirve como soporte de referencia en situaciones de conflicto.

El relato se cierra con una coda final, en la que se reafirma dicho restablecimiento del orden con la unión matrimonial de la joven y el príncipe,

¹⁶ Para la fijación textual del relato, hemos adoptado una grafía dialectal, intermedia entre la notación fonética y la convención ortográfica. Esta grafía nos permite registrar algunos rasgos fonostilísticos tales como los alargamientos vocálicos, diptongaciones, elisiones y aspiraciones, sin dificultar en exceso la lectura. Registramos también las pausas y vacilaciones en el habla, por medio del uso de puntos suspensivos. Distinguimos esta notación de la que corresponde a los cortes efectuados por nosotros en la transcripción del texto, marcados también con puntos suspensivos, pero encerrados entre corchetes. Para una exposición más detallada de los criterios de establecimiento del texto, véanse nuestros *Estudios de narrativa folklórica*, Buenos Aires, Filofalsía, 1990, 45-50.

expresado en una fórmula de cierre: “Y dehpuéh [...] se casaron, y vivieron feliceh [...]”. Esta cláusula de cierre retoma elementos de la situación inicial, modificada a lo largo del relato por una serie de operaciones genéticas de adición, supresión, sustitución y desplazamiento. Tales operaciones dan como resultado el nuevo orden que aquí se enuncia.

El estudio de este *corpus* de narrativa neuquina nos ha permitido aproximarnos a los procesos de construcción dialógica del relato folklórico, a partir de una matriz general que da lugar a continuas operaciones de corrección en el seno del coloquio. Tales correcciones favorecen la incorporación del contexto en la estructura textual del enunciado que sirve como vehículo de expresión de la identidad de la comunidad que lo genera.¹⁷

CONSIDERACIONES FINALES

El análisis contrastivo de dos versiones del mismo relato narradas en situaciones enunciativas diferentes y de distintas versiones relatadas en un mismo acto de comunicación nos ha permitido advertir la presencia de variaciones en torno a una matriz narrativa. Tales variaciones se advierten tanto en el plano diacrónico de la distancia temporal entre dos ocurrencias, como en el nivel sincrónico, en la intervención polifónica de distintos participantes que introducen diversas modificaciones en el desarrollo momentáneo del relato. Dichas modificaciones presentan una evidente analogía con las “re-escrituras” y “correcciones” de los manuscritos estudiadas por la crítica genética¹⁸. Dichas “correcciones” dan

¹⁷ Por las características y extensión de este artículo, hemos limitado nuestro análisis a la confrontación de dos versiones de un mismo relato narradas por un mismo informante en distintas situaciones comunicativas, y al examen de versiones diferentes dadas por informantes también diferentes en un mismo acto de comunicación. Actualmente, estamos trabajando en el estudio comparativo de distintas versiones narradas por distintos informantes, en situaciones narrativas diferentes. Nuestro nuevo *corpus* está compuesto por versiones de La Rioja, Jujuy y Capital Federal, que desarrollan el mismo tipo narrativo N° 610, aquí analizado. Tales versiones llevan por título “La flor del Lirolay”, “La flor del Virular”, “La flor del alhell” y “L’hihtoria de la quena” - en las provincias de La Rioja y Jujuy, respectivamente - y “La’ flores de Bach”, en las historias referidas a curaciones logradas con terapias florales, recogidas en la Capital Federal. Resulta sumamente interesante examinar las analogías y diferencias entre versiones reunidas en contextos distintos y recogidas de boca de distintos narradores, desde una perspectiva genética. Tal perspectiva nos permite advertir las adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones que dan lugar a la actualización de tipos narrativos generales en los ámbitos culturales más diversos. El modelo de la flor mágica sirve de base así tanto para el surgimiento de relatos sobre una flor de valor emblemático -como la flor del Lirolay-, para la narración de leyendas etiológicas tales como la del origen de la quena, o para la relación de casos de curaciones logradas mediante terapias florales, en un contexto urbano. Esta línea de análisis revela una vez más la riqueza de los aportes de la genética textual al campo de la narrativa folklórica, en la medida en que facilita el examen de las técnicas de actualización y transformación de matrices generales.

¹⁸ Como aclaramos en el desarrollo del trabajo, esta propuesta de estudio genético del relato

cuenta del proceso mismo de génesis textual del relato folklórico, surgido a partir de transformaciones con respecto a un modelo estereotipado. Estas transformaciones adquieren así forma de “adiciones”, “supresiones”, “sustituciones” y “desplazamientos” similares a los que identifica Lebrave en el análisis de las “variantes” de un manuscrito y tienen que ver, en el caso específico del relato folklórico, con operaciones de inserción del contexto en el enunciado textual. A diferencia de la narración literaria, el acto narrativo folklórico es un hecho vivo que se produce en la interacción oral del coloquio, en donde está ausente toda posibilidad de corrección reflexiva dada por el código de la escritura con su fijación en el papel. Las “correcciones” se generan entonces a partir de la re-creación espontánea de matrices generales que sirven como modelos para su actualización dinámica en diferentes contextos enunciativos. Como hemos visto en nuestro análisis, la flexibilidad de tales matrices generales permite la incorporación de las ya mencionadas “variantes” que convierten el relato folklórico en expresión de la identidad particular del grupo que lo narra.

La genética textual proporciona entonces instrumentos valiosos para una aproximación a los procesos constructivos del relato folklórico, en la medida en que permite profundizar el estudio de las “correcciones” y “variantes” relacionadas con el contexto, generadas en modelos constructivos cristalizados por la tradición oral.

MARIA INÉS PALLEIRO

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

folklórico ha surgido a partir de una reflexión acerca de la posibilidad de aplicar los criterios utilizados por la crítica genética en el análisis de las variantes de manuscritos a la narrativa oral. Los artículos fundamentales que han servido como base específica para dicha propuesta son “Les manuscrits littéraires: le texte dans tous ses états” de Almuth Grésillon y “Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse” de Jean-Louis Lebrave, incluidos en Almuth Grésillon *et al.*, *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Charente, Du Lérot, 1990, 15-42 y 141-162.

LA VARIACIÓN EN LA POÉTICA DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI¹

A Manuel Porriá

Algunos de los postulados de la crítica genética y algunas de sus formas de abordar el proceso de constitución textual pueden ser utilizados para pensar la definición de la poética de Leónidas Lamborghini. De los postulados, recortamos la definición del objeto de estudio como escritura, como práctica que nos habla de la génesis del texto y de lo inacabado como valor, como sistema que posee una lógica propia;² mientras que de las formas de abordaje del objeto, retomamos el análisis de las transformaciones a partir de la idea de variación: supresiones, sustituciones, expansiones, etc.³

Lo interesante en esta relación es ver cómo Lamborghini pone en escena ciertos criterios de la crítica genética como praxis poética.⁴ Esta lectura interna es posible porque su producción posee una lógica común que la organiza y tiene su explicación última en una concepción sobre el origen y las modalidades de la escritura. Esta lógica es la que nos permite pensar todos los textos de Lamborghini a partir de una *matriz poética de transformación*, cuya operación central es la *variación*.⁵

¹ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral en desarrollo, que bajo la dirección de la Prof. Beatriz Sarlo, será presentada en la Universidad Nacional de Buenos Aires. La tesis se ocupa también de la producción poética de Juan Gelman.

² Sobre la noción de escritura ver RAYMONDE DEBRAY-GENETTE, en tanto la cuestión del objeto inacabado está presente en CLAUDE DUCHET y JEAN LEVAILLANT.

³ Raymonde Debray-Genette es uno de los autores que habla del estudio de las variaciones dentro de la línea de crítica genética.

⁴ Esto significa que nosotros no retomamos la metodología de trabajo de la crítica genética, ni su objeto pensado como manuscrito, borrador, bosquejo, etc. Sin embargo, sí se pueden rastrear marcas de este objeto en los textos de Lamborghini y formas de abordaje del mismo, tal como veremos más adelante.

⁵ La noción de variación está tomada de la música, tal como la define por ejemplo JOAQUÍN ZAMACOIS, 136: "La Variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema -que, casi siempre, se expone en el principio de la obra, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente." Sobre la variación musical ver también, Ulrich Michels, Gunter Schuller y Graham Wade.

La variación se ejerce en los textos de Lamborghini sobre la palabra ajena⁶ por un lado y sobre lo que podríamos denominar, pensando en una contraparte de la propuesta bajtiniana, la palabra propia.

En el primero de los casos,⁷ nos encontramos con géneros, o sub-géneros literarios, tales como la poesía gauchesca, el tango y diversas escrituras que se relacionan directamente con la formación de una identidad nacional (la Marcha Peronista, *La razón de mi vida* de Eva Duarte, el Himno Nacional Argentino); o bien con discursos sociales de mayor circulación, como las consignas o las frases hechas provenientes del sentido común. En el segundo, con las *variaciones* a partir de una frase matriz.

Leer la producción de Lamborghini que varía la palabra ajena, significa necesariamente, la tarea de reestablecimiento de un “modelo” inicial. Así, el gesto de la lectura es un gesto hacia el presente del nuevo texto y hacia el pasado, el origen del mismo.

El origen de los textos de Lamborghini nos interesa, no para armar un itinerario de los manuscritos previos al texto, tal como lo hace cierto sector de la crítica genética, sino para reconstruir efectivamente un proceso genético de escritura: cuáles son, como decíamos, los materiales que incluye esta *matriz* y cuáles las operaciones que se ejercen sobre ellos.

1. LA VARIACIÓN COMO DISTORSIÓN

En *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, el material retomado es el tango, no como tradición,⁸ sino como escritura.

Uno de los textos del libro, “Zarpa”, compuesto de nueve poemas, varía una y otra vez el tango “Anclao en París” de Cadícamo.

“Anclao en París” puede ser resuelto en una frase o tema: la evocación de la ciudad de Buenos Aires, desde París; la evocación nostálgica del exiliado.⁹ “Zarpa” de Lamborghini, en cambio, no puede leerse a partir de un solo tema,

⁶ La noción de “palabra ajena” está tomada de Michael Bajtin.

⁷ Se enuncian aquí todas las configuraciones de la palabra ajena en los textos de Lamborghini, pero el trabajo retomará sólo algunos ejemplos por razones de espacio.

⁸ El tango como tradición que proporciona un imaginario, está presente en “Payada”, texto en el que la *variación* se encuadra en la modalidad del comentario, ya que lo que se propone es un deslizamiento de la figura del amurado hacia el plano público, político. Cronológicamente, este es el primer gesto de la producción de Lamborghini hacia el tango como material.

“Payada” se publica en forma autónoma en el año 1966 en edición mimeografiada y en el año 1971 (Buenos Aires, Corregidor). Con anterioridad aparece incluido en los dos primeros libros de la serie que concluirá en *El Solicitante Descolocado*.

⁹ Transcribimos aquí la letra del tango, para los cotejos posteriores que sean necesarios: Tirao por la vida de errante bohemio/ estoy, Buenos Aires, anclao en París;/ curtido de males, bandedo de apremios,/ te evoco desde este lejano país./ Contemplo la nieve que cae blandamente/ sobre mi ventana

que se despliega de distintas formas, al modo de la *variación ornamental*, sino que está construido como una *variación amplificativa o libre*.¹⁰

En principio, si bien la mayor parte de los términos de “Zarpa” están tomados del tango de Cadícamo, el reconocimiento de este texto como texto previo, como origen, es muy difícil debido al uso del corte que desarticula la sintaxis de “Anclao en París”.

El *tema* del tango retomado, aparece a través de un significante que es el que le da título a todo el poema y lo relaciona con su original: *zarpa*. Zarpas, es un fragmento del tema del tango, ya que para que estuviese el tema completo faltan aquellos sentidos que implica otro de los significantes del tango: *anclao*. Además *zarpa* como significante retomado en el primer poema de la serie, varía la lógica del término en el tango, ya que no se asocia al recuerdo, sino a la imposibilidad del mismo: “el lejano: una zarpa/ del recuerdo/ en una calle que no/ recuerda/ que no ve.” (61). Esta variación de la lógica del tango se logra alterando los sujetos. El que zarpa ya no es el personaje del tango, sino el recuerdo.

El significante *anclao* será el que cierre la serie y la lógica que lo articula en el tango está presente en una de las *variaciones* internas: “el ancla anclada/ en la nieve que no cae: que/ está en el que está/ varado/ sin saber si/ quién sabe.” (71).

Los poemas restantes, también están construidos a partir de la recuperación de significantes del tango a modo de detalles:¹¹ ventana, nieve, puñal, volver,

que da al bulevar;/ las luces rojizas con tonos murientes/ parecen pupilas de extraño mirar.// Lejano Buenos Aires/ qué lindo que has de estar./ ya va para diez años/ que me viste zarpa./ Aquí, en este Montmartre./ faubourg sentimental./ yo siento que el recuerdo/ me clava su puñal.// Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes./ Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal.../ Alguien me ha contado que estás floreciente/ y un juego de calles se da en diagonal./ No sabés las ganas que tengo de verte/ y aquí estoy varado sin plata y sin fe:/ quién sabe una noche me encana la muerte/ y, chau, Buenos Aires, no te vuelvo a ver.

¹⁰ JOAQUÍN ZAMACOIS, 139: “El tema no necesita aparecer completo para acreditar su presencia. Puede bastar un fragmento suyo, un simple detalle de los que le han dado la personalidad al ser expuesto. En tal caso, el tema se convierte en cantera de la cual se extraen elementos que necesitan de otros complementarios para llegar a constituir estados musicales nuevos, pero que no por eso dejan de ser hijos de aquél. El compositor, pues, al componer una *Variación amplificativa*, toma “algo” (poco o mucho) del tema —ya de su línea de sonidos, ya de su ritmo o de su armonía— y, considerando ese “algo” como célula generadora, crea sobre su base una nueva idea musical, que pasa a ser protagonista de una de las variaciones, pero que en la siguiente cede el puesto a otra.”

¹¹ Omar Calabrese, analiza detalle y fragmento como dos técnicas que producen texturas similares. El detalle (detail=cortar de) supone un término precedente reconocible, mientras que este en el fragmento (frangere=romper) está *in absentia*. En tanto en el detalle aparecen las marcas del sujeto que corta el objeto, estas se borran en el fragmento que tendrá por esta razón límites indefinidos; mientras que los del detalle serán definidos. El detalle transforma en excepcional el objeto cortado. Detalle y fragmento, pueden ser entendidos en términos teóricos también, a partir de la noción de hipograma de Riffaterre desplazándola fuera del cerco de la literatura, como aquella palabra o frase a la que remite el texto.

noche, curtir, ancla, cambiado, etc. La agrupación de estos significantes convertidos en “células generadoras”, produce nuevos textos que se mueven dentro de la lógica del *tema* de “Anclao en París”, o la desplazan, como ya vimos con respecto al poema inicial.

Si en el tango estos significantes dependían necesariamente del tema central: la evocación desde un lugar lejano, porque su función era la construcción del relato, ahora, en el texto de Lamborghini adquieren en cierta forma autonomía, tienen su propio desarrollo.

Estas microestructuras cuasi independientes son las que nos hacen pensar en una escritura *minimalista* del tema propuesto por Cadícamo en “Anclao en París”. Cada significante es separado de la totalidad. La totalidad desaparece, se desgrana, no sólo porque desaparece el relato, como decíamos con anterioridad, sino por la forma de segmentación de la frase inicial: “la ventana. los tonos./ las pupilas./ la que contempla: la/ ventana.” (62). Cada significante aislado, entonces, y puesto en el mismo nivel que los otros; cada significante puesto en escena como un *detalle* de un discurso mayor que a su vez será rodeado de otros significados a partir de mutaciones mínimas: “lo que la ventana/ contempla: lo/ muriente.” (62).

Los antiguos circunstanciales —“sobre mi ventana”—, se transforman en sujetos; los antiguos calificativos —“tonos murientes”—, en objetos del texto, simplemente cortando la frase original y alterando la sintaxis.

Este tipo de escritura podría caracterizarse como *minimalista*, porque además ensaya combinaciones a partir de una extrema economía de medios y del uso de pequeñas células de sentido, que al repetirse dan una textura monótona al poema, a pesar del movimiento continuo.¹²

En los poemas que componen “Zarpa”, Lamborghini está refutando una forma de escritura: elimina de distintas maneras sus relatos más cristalizados, construye otras lógicas para el mismo *tema*, borra al sujeto del tango y se distancia de sus tonos; elimina la trama que permite reconocer al género. La *variación* del tango se encuadra entonces en la modalidad de la *distorsión*.¹³

¹² Estas son algunas de las marcas de la música *minimalista*, destacadas por Dominique y Jean-Ives Bosseur, 172-176. En relación a la textura de la música *minimalista* y estableciendo una analogía con el *Op Art*, dice Herman Sabbe: “...while the technique of repetition and multiplication of similar short cells, linked in a continuous, gradually variegated progression and transition of one motive to another related motive, produces a static, though incessantly moving, acoustic texture, that seems to be an aural analogy to the visual experience of observing an *Op Art* painting...”. Citado por Wim Mertens, 15. Este tipo de técnicas fueron utilizadas por Leónidas Lamborghini en ciertos poemas anteriores, como “en el camino su (una epopeya de la identidad)”, en *El Riseñor*.

¹³ No hay una relación necesaria entre los tipos de *variación*, *ornamental*, *contrapuntística* o *amplificativa* y las modalidades que nosotros establecemos de la misma: *comentario* y *distorsión*.

Este gesto, esta nueva postura ante la *variación* del tango, se lee con mayor claridad en los tres poemas del mismo libro que varían “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo: “La distorsión llama a la hache”, “La distorsión cambia la hache” y “La distorsión borra la hache”. La *variación libre* asume cabalmente en estos textos la forma de la *distorsión*. El primer gesto de la distorsión está en los títulos que son en realidad una variación desde el plano estrictamente fónico del título del tango. El final de los tres títulos (a/ la/ hache) mantiene las resonancias del original. Pero además de este trabajo de segmentación, la *distorsión*, que es el núcleo ideológico fundamental del tango retomado, aparece trasladada estrictamente al plano ortográfico: “La distorsión llama a la h. febril. vamo’. el/ llamado o llama-hado. el llama-hola. es/ igual. vamo’. febril. el llama - hola?. igual es.”(37); o bien en el poema número 6: “La distorsión borra la h:/ a abido borra a ha habido. Erida borra a/ herida. Onrao borra a honrao.” (39).

El núcleo ideológico del tango, la distorsión del mundo y de la moral y dos de sus núcleos semánticos: *es lo mismo* y *mezcaldos* son retomados en los poemas de Lamborghini y sometidos a un fuerte proceso de traducción. Ambos están dichos por el juego ortográfico, pero también están cuestionados por este mismo juego. La distorsión, planteada antes en términos de moral, planteada temáticamente, se traslada ahora a la escritura y más precisamente a la indefinición ortográfica. La distorsión se descontextualiza: desaparecen los elementos descriptivos y desaparece el sujeto que sentencia. La *distorsión* pierde su tensión hacia el exterior y se vuelve sobre sí misma, pasa de ser un núcleo ideológico a ser un núcleo formal-semántico. Sólo queda en escena la escritura como una forma de la *distorsión*.

El tango, en estos casos, no es utilizado como texto paralelo para decir otras cosas, sino que está escamoteado. El proceso de reconstrucción del modelo que el lector debe hacer en estos casos, es mucho más complejo. Se trata de leer restos, resonancias. Se trata de trabajar en contra de la desaparición de ese primer texto para poder cotejarlos y ver las operaciones de refutación ejercidas sobre él, ya que la *distorsión* establece una polémica con los sentidos del material retomado.¹⁴

¹⁴ Esto es muy claro en ciertos textos de Lamborghini que trabajan sobre el discurso político del peronismo tales como “en el camino su (una epopeya de la identidad)”, “Plegarias” o “Eva Perón en la hoguera”, estos dos últimos en *Partitas*. En el primero de estos poemas se retoma la Marcha peronista a partir de algunos de sus significantes, que aparecerán con más de un sentido e inclusive con sentidos contradictorios a los propuestos en el original. Aquí la *variación* puede leerse en términos de corrección, alteración y expansión. Los mismos términos pueden detectarse en el segundo de los textos mencionados, donde se retoma un enunciado de Juan Domingo Perón para parodiario mediante un contrapunto de voces. En “Eva Perón en la hoguera” en cambio, el ejercicio de supresión de algunos de los núcleos ideológicos contenidos en *La razón de mi vida*, permite la expansión de otros y la radicalización del discurso de Eva Duarte.

Revisar la génesis de estos poemas nos lleva necesariamente al plano de la re-escritura. Aquí es donde, tal como lo explica Debray-Genette (32), la genética debe apoyarse en una poética de la intertextualidad.

Si bien el texto inicial son las letras del tango, es en el texto final, en los poemas de Lamborghini, en donde pueden leerse las instancias de una lectura¹⁵ realizada sobre la base de supresiones, expansiones, reducciones, sustituciones e inclusive en base a correcciones de palabras¹⁶ del material retomado.

2. LA VARIACIÓN COMO COMENTARIO

El *comentario*, como gesto de interpretación, supone cierto grado de integridad del material retomado. La traducción se relacionará entonces, o bien con la posibilidad de detectar fácilmente los materiales variados, lo que supone un nuevo texto que conserva a pesar de la operación de transformación puntos salientes del texto, enunciado o género original;¹⁷ o bien el despliegue de una frase matriz a partir de su alteración, sin hacer prevalecer ninguna de las *variantes*.

Este último, es el caso específico de los poemas de *La canción de Buenos Aires*, de *Circus* y de algunos de los de *Episodios*.¹⁸ Todos los textos de estos libros se abren de manera idéntica: con una construcción comparativa, *como el que*, que a su vez se repite en el inicio de cada estrofa.

Es interesante destacar el uso de esta construcción, ya que la comparación es una técnica desjerarquizada en la vanguardia. En estos libros, la comparación

¹⁵ Las marcas características de la escritura de estos poemas de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, son también las marcas de una lectura efectuada sobre el tango como material.

¹⁶ Este es justamente uno de los campos posibles de análisis de la genética textual en el “antes del texto”, tal como lo enuncia Henri Mitterand, 193-225. Estas nociones, así como más adelante la de *borrador*, serán retomadas en nuestro trabajo siempre bajo la idea de *variación*. *Corrección*, *alteración*, *expansión o reducción* serán entonces formas de manifestación de esta operación central. Deslizamos así el uso de estos términos, desde el plano estrictamente arqueológico, al plano de los procedimientos que hacen a la constitución de los significados.

¹⁷ Este es el caso de “Payada” con respecto al tango, tal como ya dijimos y también de “Villas” (*Partitas*) y *Las patas en las fuentes*, con respecto al discurso político. En el segundo de estos poemas, lo *variado* es la voz de Franz Fanon, que se expande y se actualiza por la nueva contextualización que posibilita el significante que da título al texto. En *Las patas en las fuentes*, por el contrario no aparece una sola voz, sino varias provenientes de distintos sectores del campo político que mediante el montaje, se postulan como discurso peculiar para el peronismo.

¹⁸ En este trabajo vamos a analizar solamente poemas incluidos en *Circus*.

adquiere el valor que tenía para invencionistas¹⁹ y surrealistas argentinos, la imagen. Sin embargo, el uso que Lamborghini hace de este recurso, no es tampoco el tradicional, en primera instancia porque no se relaciona con la metáfora y en segundo lugar porque nunca está presente el primer término de la comparación.²⁰

Estos rasgos hacen que la construcción comparativa funcione en una primera lectura de los textos como un elemento rítmico. Sin embargo, hay otras formas de entender su uso. La comparación, como decíamos, parte de un vacío, de una zona en blanco: “Como el que/ come.// Como el que/ traga.// Como el que/ come/ como tiene/ que tragarse” (48). La relación *in absentia*, el blanco, es el del primer elemento dennotativo o literal de la comparación. Este gesto nos haría pensar más en la metáfora que en la comparación, sin embargo también hay un proceso de *distorsión* de esta, ya que la comparación en estos casos, no intenta agregar significados nuevos mediante la construcción de una analogía cuyo segundo término connota al primero. El segundo término, que es en realidad la totalidad del poema, es el que transforma los propios significados. La transformación de los significados, sin embargo, tampoco responde, como en la metáfora, al establecimiento de una relación de identificación, de sustitución.

El poema en estos casos, entonces, se abre con una construcción comparativa que no responde a los usos de la comparación, pero tampoco a los de la metáfora; se abre con una comparación de referencia abierta, posibilitada por el cruce entre este procedimiento y la elipsis. La construcción comparativa, por lo tanto, además de ser un elemento rítmico, es el artificio que permite las operaciones de *variación ornamental*.²¹

En la primera estrofa de cada poema se presenta el *tema*, o frase principal y en el resto, se varía este tema de distintas formas. En algunos casos, la *variación* se produce por la rotación de los mismos significantes a lo largo de

¹⁹ Es necesario aclarar que Lamborghini perteneció al grupo Invencionista; tal es así que su segundo libro, *Al Público* (1957) fue editado por el sello Poesía Buenos Aires. Además de esta diferencia en la construcción del sistema retórico, la discrepancia fundamental de Lamborghini con las vanguardias argentinas del '50, tiene que ver con la elección de materiales novedosos, compartida con los integrantes de lo que el sentido común de la crítica denomina como “generación del '60”.

²⁰ Sobre la comparación, la metáfora y sus relaciones, ver Luiz Costa Lima y Catherine Kerbrat-Orecchioni.

²¹ JOAQUÍN ZAMACOIS, 137, define la variación ornamental: “La melodía de un tema admite ser modificada —ya en su ritmo, ya en su línea de sonidos— sin que por ello el tema quede desfigurado hasta el punto de no permitir la identificación. Todo estriba en que se acierte a conservar los puntos básicos de su contexto y de la armonía acompañante. Por eso, el compositor, en la Variación ornamental, enriquece a voluntad el tema —añadiéndole arabescos, figuraciones, escalas, arpegios, etc— o, por el contrario, elimina del mismo notas accesorias y giros superfluos, establece nuevos ritmos, cambia el compás, la modalidad, el movimiento; pero mantiene lo fundamental de la melodía, de la armonización y de la estructura de los periodos y subdivisiones.”

todo el texto: “Como el que/ sin voz/ estudia/ canto.// Como el que/ en el Canto/ estudia/ esa otra voz.// Como el que/ sin voz/ canta/ en la voz// de esa otra voz”.²²

El simple movimiento de los términos en la frase produce los nuevos significados. La *variación* se da en la sintaxis: los objetos se transforman en circunstanciales y viceversa. No hay alteración de los sujetos, como en los poemas de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, porque en realidad el sujeto es siempre el término ausente.

En otros poemas, los nuevos significados aparecen a partir de un ejercicio de sustitución mínima: Como el que/ se esconde/ en sí mismo.// Como el que/ se esconde/ de sí mismo./ Como el que/ se esconde/ a sí mismo.// Como el que/ no sé/ y se esconde/ así.²³

Otras veces es un juego de palabras lo que permite la *variación*, como en “Clown”: “Como el que/ en la gota/ de una lágrima/ destila/ la mirada/ de lo cómico.// Como el que/ estila/ estas piruetas.// Como el que/ en la mirada/ de lo cómico/ destila la gota/ de una lágrima.” (11).²⁴ Acá la relación entre los segundos términos se da desde un plano fónico.

En todos estos ejemplos podría leerse una puesta en escena del ejercicio de escritura como corrección, pensando inclusive el texto como borrador.²⁵ Cada estrofa corrige de algún modo, altera desde lo sintáctico o desde lo fónico, la significación del enunciado anterior. Si en los poemas de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* la corrección es un gesto de lectura que significa el cotejo con el texto original, en *Circus* el cotejo es interno y explícito.²⁶ Por esta misma razón podríamos pensar en un borramiento de los límites entre borrador y texto final y por lo tanto en una superposición de sus lógicas.²⁷

²² LEÓNIDAS LAMBORGHINI. “El cantor”, en *Circus*, 13.

²³ LEÓNIDAS LAMBORGHINI. “Ocultaciones”, *Circus*, 33.

²⁴ Este es el caso también de “El mendigo”, en *Episodios*, 29. Lo relacionado aquí son los sustantivos “temor” y “temblor”.

²⁵ El borrador es uno de los objetos en los que la crítica genética lee los procesos de transformación. Claude Duchet dice al respecto: “Lire un brouillon, c’est tenter de s’y reconnaître entre lo refusé et le différé, l’avorté et le réservé, l’inachevable et l’inachevé.” (249). En los poemas de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* habría que leer lo negado, lo diferido, lo abortado y lo conservado, con respecto al texto original. En los poemas de *Circus* en cambio, estamos ante todas las opciones, sin que alguna de ellas esté privilegiada sobre las otras.

²⁶ Este mismo proceso de reescritura interna puede verse en un poema ya mencionado, “en el camino su (una epopeya de la identidad)”. Aquí el movimiento de corrección es doble, hacia el exterior del texto de la Marcha Peronista y hacia el interior, ya que cada significante va *variando* sus significados.

²⁷ Jean Levaillant delinea lógicas diferentes para el borrador y el texto. Sin embargo, reconoce que estas lógicas pueden cruzarse. La puesta en escena del modo de construcción de un texto y por lo tanto la ocupación del primer plano por parte del procedimiento, es uno de los rasgos vanguardistas de la poética de Lamborghini. Al respecto véase, Noé JIRUK. 1975, 65-82 y 1984, 167-192.

3. CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA MATRIZ POÉTICA DE TRANSFORMACIÓN

La *variación*, tal como lo venimos analizando, es la operación central de la *matriz poética* lamborghiniiana, la que le da su carácter transformador y la que por otra parte, nos permite leer los textos de Lamborghini como un fenómeno de “expansión” y “conversión”. Ambos procedimientos son, según Riffaterre los que generan la significancia del texto, entendiendo a esta última como la oblicuidad, la agramaticalidad del lenguaje poético.²⁸

Ninguno de estos dos procedimientos, se relaciona necesariamente con el uso de los tropos. La función del primero de ellos, es transformar los constituyentes de la frase matriz en formas más complejas; mientras que la del segundo es sintetizar estos constituyentes en un signo colectivo.²⁹ El texto, pensado a partir de estas dos instancias, se construye como un movimiento entre las *variantes* y las *invariantes* respectivamente.

En la producción de Lamborghini, aquello que Riffaterre analiza a partir de los recursos retóricos (metáfora, paráfrasis, metonimia, anáfora, etc), se postula como operaciones. Operaciones sobre otros textos y sobre el propio texto. Variantes e invariantes externas e internas, según los casos.

Así, la “expansión” funciona en los textos que se construyen por derivación de palabras,³⁰ como los poemas de *Circus*. Sin embargo, en Lamborghini no siempre la expansión significa conservar el sentido o los sentidos de los constituyentes de la frase matriz. También se puede leer un proceso de expansión, cuando se reproducen algunos sentidos del tango perifrásicamente, como en ciertos poemas de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*.

La “conversión”, por su parte, funciona con claridad en los tres textos del mismo libro que reescriben el tango “Cambalache”, ya que una pluralidad de elementos se transforman en un solo signo encerrado en el significante *distorsión*, cuestionando además significados propios del texto original.

²⁸ Véase al respecto MICHAEL RIFFATERRE. “La signification du poème”, 11-37. Nosotros proponemos, desplazar en cierta forma la noción de oblicuidad o agramaticalidad de Riffaterre, hacia otras zonas. En el caso específico de los textos de Lamborghini, la agramaticalidad puede ser pensada no en términos retóricos, en oposición al lenguaje corriente, sino fundamentalmente en relación a un texto original, que se *varia* de distintas formas. En el caso de los poemas de *Circus*, o de aquellos que se construyen de la misma manera se puede plantear la agramaticalidad con respecto al enunciado principal, ya que se trata de una *variación* de la palabra propia y no de la palabra ajena.

²⁹ Véase MICHAEL RIFFATERRE, “La production du texte” (67-106).

³⁰ Dice Riffaterre (Ibid., 71): “Dans la plupart des cas, l’expansion implique plus qu’une simple répétition; elle comporte également des changements dans la nature grammaticale des constituans de la phrase modele: les pronoms deviennent des noms, par exemple, les noms des syntagmes, les adjectifs des propositions relatives et ainsi de suite.”

Sin embargo, estas dos operaciones no se presentan en estado puro en los poemas de Lamborghini. Expansión y conversión, aparecen cruzadas permanentemente en el espacio del texto. Así, en “Zarpa” se produce un fenómeno de conversión similar al de los poemas que reescriben “Cambalache”, al que se suma un proceso de expansión de este significante que está dicho de maneras muy diversas a las que aparecen en el original.

La producción de Leónidas Lamborghini, pensada como una forma de *variación*, que no significa una mera repetición sino un proceso de traducción peculiar que se define por medio de variantes e invariantes, puede leerse como un espacio donde se pone a prueba la resistencia de los materiales retomados. Estos, en algunos casos conservarán su integridad y en otros serán desnaturalizados, segmentados, deconstruidos. Algunas veces, entonces, conservarán sus antiguos significados y otras, ellos serán refutados y hasta aparecerán significados nuevos. Los materiales aparecen de esta forma, como una textura maleable, dúctil y no como un elemento externo que entra directamente al poema, imponiendo su sistema al del sistema poético.

La *matriz poética de transformación* entonces, no se constituye como un modelo externo, previo, a rellenar, sino que se genera a partir de los mismos textos. Aquí está la diferencia fundamental con una matriz industrial y consiste en la inversión del proceso de producción. Si bien la *repetición*, tal como lo analiza Calabrese (44 y ss.), es propia de esta tipo de matriz y permite la aparición de la serie, en los textos de Lamborghini deslizará su función hacia el polo opuesto ya que al unirse a la técnica de corte, produce justamente textos que rompen con esta noción. La matriz no homologa, sino que genera y es generada por la discrepancia en una doble articulación: discrepancia con el texto original y discrepancia interna.

Esta matriz entonces, más que constituirse como un molde único, se constituye como una red con múltiples entradas, una red a la que ingresan materiales muy diversos y en la que dichos materiales rotan. La red podría pensarse como un espacio en el que los materiales ensayan casi todas sus posibilidades, desde “Payada” a los textos de *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo* o de *El Riseñor* por ejemplo. Lo invariante en el primero de los casos y el grado mayor de variación en el otro. De este modo, la cristalización de los sentidos que traen los materiales como memoria se ve impedida. La *variación* se dará en el juego entre antiguos y nuevos significados.

Las condiciones de producción de esos materiales se desdibujan en el texto de Lamborghini, de tal modo que se rompe el pacto de identificación con el lector y se establece uno más complejo que rodea los bordes de lo lúdico (llenar blancos, remontar el origen de los textos), pero politizando las operaciones relacionadas con el puro juego tal como se constituyó en las vanguardias clásicas. El juego será ahora una tarea de traducción para el escritor y para el

lector, en el establecimiento de nuevas interpretaciones, que reproducen y refutan las hipótesis de sentido de los materiales por variar.

Esto es posible en tanto los textos de Lamborghini tienen siempre marcas de lo que podrían considerarse como ejercicios de escritura, como ejercicios de *variación* de la palabra ajena y de la propia palabra. El procedimiento aparece como lo más importante del texto, como cuestionador de los materiales que ingresan a la red. En este sentido, la producción completa de Lamborghini puede leerse como una tematización de la escritura, como una trama abierta en la que se exploran los sentidos más diversos de un mismo término o de un mismo texto en permanente transformación. Inclusive, los poemas producen el efecto de lo inacabado, de un fragmento o un corte. El lector puede retomar, tal como lo hace Lamborghini muchas veces, un estribillo, un cliché o una frase matriz y continuar el ejercicio de las *variaciones*.

ANA PORRÚA

Universidad Nacional de Mar del Plata

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MICHAEL. 1990. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BOSSEUR, DOMINIQUE y JEAN-IVES. 1986. "La Musique contemporaine depuis 1945" en *Révolutions Musicales*. Paris, Minerve.
- CALABRESE, OMAR. 1987. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- COSTA LIMA, LUIZ. 1989. "Metáfora: do ornato ao transtorno" en *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco.
- DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE. 1979. "Génétique et poétique: le cas Flaubert" en AAVV *Essais de critique génétique*. Paris, Flammarion.
- DUCHET, CLAUDE. 1985. "Notes inachevées sur l'inachevement" en A. GRÉSILLON et M. WERNER (ed.) *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris, Lettres Modernes, Minard.
- JITRIK, NOÉ. 1975. "Arte, violencia, ruptura" en *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1984. "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano" en *Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires, Sudamericana.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. 1983. "Las connotaciones como valores asociados" en *La connotación*. Buenos Aires, Hachette.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. 1968 [1965]. *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires, Sudestada.
- . 1968. *La canción de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones Ciudad.
- . 1972. *Partitas*. Buenos Aires, Corregidor.
- . 1975. *El Riseñor*. Buenos Aires, Ediciones Marano-Barramedi.

- . 1980. *Episodios*. Buenos Aires, Tierra Baldía.
- . 1986. *Circus*. Buenos Aires, Tierra Firme.
- . 1988. *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- LEVAILLANT, JEAN. 1985. "D'une logique l'autre" en A. GRÉSILLON et M. WERNER (ed.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris, Minard, XV-XXIV.
- MERTENS, WIM. 1988. "Minimal Music" en *American Minimal Music*. Londres, Kahn and Averill.
- MICHELS, ULRICH. 1982. "Géneros y formas. Variación" en *Atlas de música I*. Madrid, Alianza.
- MITTERAND, HENRI. 1979. "Programme et préconstruit génétiques: le dossier de L'Assommoir" en AAVV, *Essais de critique génétique*. Paris, Flammarion, 193-226.
- RIFFATERRE, MICHAEL. 1983. *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil.
- SCHULLER, GUNTHER. 1973. "La improvisación" en *El jazz: sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires, Víctor Lerú.
- WADE, GRAHEM. 1982. "Tema y variaciones" en *La música y sus formas*. Madrid, Atalena.
- ZAMACOIS, JOAQUÍN. 1982. "III. La Variación" en *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor.



UNA POÉTICA DE LA AUTOGÉNESIS. DARÍO CANTÓN Y EL POEMA DEL CUENTO DEL POEMA

En mayo de 1975, varios centenares de personas, inocentes partícipes de un *mailing* formado por redes de relaciones —amigos y amigos de amigos del remitente— recibieron por correo un extraño presente: el número uno de *Asemal*, “Tentempié de Poesía”, dirigido por Darío Cantón. La dirección, en este caso, no podía formar un bloque más sólido con el cuerpo de redactores, ya que *Asemal* era, en rigor, un periódico unipersonal que combinaba las propiedades de un género, un medio y un canal de circulación: poesía, prensa, correspondencia.

La especie no era inédita en la Argentina: hacía recordar otros unipersonales del siglo diecinueve, desde los de Francisco de Paula Castañeda hasta los de Luis Pérez e Hilario Ascasubi. Pero si en esos lejanos antecedentes la empresa estaba ligada al panfleto e incluso a la invectiva —siempre a la polémica—, *Asemal* se proponía difundir una producción poética individual, acortando con notoria impaciencia “la distancia temporal entre escritura y lectura”. Así lo declaraba la carta de presentación, un insert blanco entre las cuatro páginas de papel madera bellamente impresas por Juan Andralis. Y aun una relación más con aquellos desmesurados pasquines: uno de los viejos títulos, que fundaba la noción y el espacio de lo gauchipolítico, proclamaba paródica intención “teofilantrópica”, eco y falsete sudamericano de los ensayos ideológicos de la revolución francesa. “El Tentempié de Poesía”, por su lado, actuaba su vocación de “aser mal” desde el vamos, a partir de la ortografía.

Cantón había empezado a publicar poesía, bajo la convencional forma libro, en 1964, con *La saga del peronismo*, inicio de una serie de equívocos cuyo caso típico fue el impiadoso comentario de Enrique Pezzoni desde las páginas de *Sur*. Pero, como en tantas otras situaciones, había margen para el equívoco. Ajeno a toda estética populista y a toda intención apologética, Cantón no pudo evitar, sin embargo, una contaminación con la materia de su objeto poético, o más bien con los tonos y los mitos vinculados con ella. Sin pretensión de escándalo, había tocado un tabú nacional en el año del llamado “Operativo Retorno”. El equívoco, habría que agregar, estaba en la propia realidad.

A esa primera obra siguieron *Corrupción de la naranja* (Ediciones del Mediodía, 1968), *Poamorio* (1969, en la misma editorial) y *La mesa* (Siglo XXI Argentina, 1972). Después, en el período de aparición de *Asemal*, *Poemas familiares* (Ediciones Crisis, 1975) y *Abecedario Médico Canton* (Archivo Gráfico, 1977).

Si tuviera que definir esta propuesta poética, podría decir que, independientemente de la textualidad de Francis Ponge, Canton también toma, a su manera, el partido de las cosas. No a partir de una mirada objetivista, sino más bien desde una hibridación de sensualismo e intelectualismo. Canton no se deja ganar por la vertiente coloquial que por esos años impregna (bien o mal) tanta poesía. Tampoco la evita: saquea de allí lo que necesita para precisar las cosas, quitarles el residuo gravoso de la “expresión correcta” y escribir, acaso por primera vez entre nosotros y en poesía, las palabras del cuerpo y del goce, sin provocación pero sin temerle al fantasma de la obscenidad. Se accede a los objetos, al propio cuerpo, a los otros, por un léxico ingenuo y brutal y por una concisión determinada por la decisión de nombrar, como si fuera posible, sin mediaciones.

Darío Cantón es, además, sociólogo.¹ Si las ciencias sociales y la poesía parecieran formar como dos cursos paralelos e independientes de su biografía, un puente —la actitud de indagación— se tiende y modela la producción poética de Canton de dos maneras visibles: como parte de una apuesta de escritor; como movimiento reflexivo que acompaña siempre su poesía y cristaliza especialmente en *Asemal*.

Corrupción de la naranja ilustra con audacia esta actitud: allí lo poético está, contra la noción aceptada y condensada en la célebre fórmula de Jakobson, *antes* de las palabras, y se definiría, por eso mismo, por su traductibilidad universal. Lo poético es lo experimental que se sustrae del uso cotidiano e instrumental de los objetos para proceder a su observación “científica”, gratuita, perversa, como si exacerbara intencionalmente el estigma occidental que el doctor Suzuki definió y condenó (estimulando una corriente de orientalismo vulgar) en la rosa de un poema de Tennyson.² El poema es el registro de una

¹ Ha investigado en el Instituto Di Tella y en el CICSO. Sus aportes bibliográficos incluyen, entre otros, *El parlamento argentino en épocas de cambio: 1890, 1916 y 1946* (1966), *La política de los militares argentinos: 1900-1971* (1971), *La experiencia radical (1916-1930)* (en colaboración con José L. Moreno, 1972), *Elecciones y partidos políticos en la Argentina* (Siglo XXI Argentina, 1973), *El pueblo legislador. Las lecciones de 1983* (CEAL-CICSO, 1986).

² SUZUKI, D. T. y Erich FROMM, *Budismo zen y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964. El poema de Tennyson es el que comienza: “Flower in the crannied wall...”, al que Suzuki opone un haiku de Basho, poeta japonés del siglo XVII. Basho, se nos dice, contempla y admira, no cuestiona. Tennyson arranca y analiza. “Basho acepta, Tennyson resiste”, inculpa Suzuki y administra sin titubeos un paradigma polar Oriente-Occidente. Escándalo de la resistencia, la naranja de Canton, arrancada y analizada, no da simiente ni alimenta: es presa experimental de poema.

experiencia previa, exterior, y es, a la vez, la experiencia misma que se instaura en su deliberado carácter antipoético.

Poamorio reúne la preocupación por decir los afectos, el cuerpo y el itinerario ambiguo de lo masculino a lo femenino, con cierta circunstancial evitación de lo pronominal, de lo reflejo y cuasirreflejo. El mecanismo se explicita (y por eso condesciende a nombrarse, contra-diciéndose) en el poema 1, “La verdad”:

Quien se acuesta contigo
y te abraza
y te besa
y llega hasta el final
no soy yo.

Las razones de este apartamiento del sujeto son, desde ya, múltiples, pero en parte configura una recurrencia en la poesía de Cantón. Se trata de la dinámica por la cual, por un lado, los términos de la intersubjetividad se invierten, cambian de signo (yo-tú, masculino-femenino, padre-hijo, madre-hijo); y por otro, lo individual se entiende (o se realiza) en su disolución en la especie o en lo universal. La formulación más acabada de este paso de la ontogénesis a la filogénesis se encuentra en el número 16 de *Asemal*, en el poema “Recuerdos”, perteneciente a la sección que, con fidelidad autorreferencial, se denomina “Corrupción de la naranja”:

El pelo que acaricias
cuando a solas
no es el tuyo;

o si lo es
no es tu mano

Poamorio participa de un rasgo de época que podríamos llamar cortazariano, no por su autoría sino por su mostración más evidente en el tablero de *Rayuela* y en la encuadernación, propiciatoria de *collages*, de *Último round*: el cuestionamiento formal del objeto libro. (Menos espectacular que en *Poamorio*, esa puesta en cuestión se haría nueva práctica en *Asemal*.) El volumen presenta en tapa el poema 29, que inicia una serie que llega hasta el 61, seguido por el índice, ubicado en el centro del tomo, y el colofón, a partir del cual van la portadilla, la portada, que es el poema 62 (como *Modelo para armar*), resuelto de una manera visual descendente que recuerda el grafismo del *Espantapájaros* de Gironde; y de ahí en adelante, el poema 1 y siguientes hasta el 28, en contratapa.

Mientras *Poemas familiares* insiste en la subversión de las filiaciones y en la disolución de lo particular en lo universal (“tus ojos al llorar / ... / El mismo movimiento / ... / enjugando / en el ojo del mundo / su llanto”; o: “la siesta de esta tarde / ... / la vida entera siesta”), *La Mesa. Tratado poéti-lógico*, insiste en el juego, no ya con el libro, sino con la edición y con los géneros: “extraordinaria parodia del pensamiento universitario”, como lo definió Josefina Ludmer, “convoca a la totalidad del ‘saber’ para construir un tipo de ciencia materna que es poesía, negando específicamente la escisión que practica la sociedad burguesa entre lo poético y lo prosaico, lo culto y lo popular, lo divertido y lo instructivo”.³

La mesa es poesía y es tratado; ensaya una entonación catedrática pero omite el nombre del autor; siendo primera edición, tiene marcas de la reedición de un clásico: la numeración correlativa de los versos, ordenadora y propiciatoria de la cita canónica; incurre en la erudición, la filología y la etimología; se cierra con un índice de nombres, otro de temas y una bibliografía.

El humor, que atravesaba incluso los momentos de intensidad erótica de *Poamorio*, preside la concepción de *La mesa* y de los juegos vertiginosos del significante en *Abecedario Médico Cantón. Vademedicumnemotecnicusabreviatus*, donde los nombres de las especialidades medicinales se dejan deconstruir y reconstruir a partir de la falsa etimología, el vesre lunfardo, la relación con otras lenguas y la asociación con un universo semántico múltiple y heterogéneo.

EL JUEGO DE LAS VERSIONES

Los veinte números de *Asemal* publicados durante cuatro años se estabilizaron en una tirada de ochocientos ejemplares, lo que debe pensarse en términos de un pacto de suscripción gratuita y de relación epistolar, por momentos copiosa. El Tentempié de Poesía incluía secciones fijas, como “Vida cotidiana” (siempre en tapa y en formato mínimo, epigramático, determinado —y esto conduce a su soporte material y a su canal— por la necesidad de dejar lugar al cabezal de tapa y a la consignación de destinatario, remitente y textos legales), “Taller” (siempre en contratapa), “Ayeres”, “Poeta restante”, otras que citan los títulos de sus libros anteriores (salvo el primero), “PrOblEMAS”, remedo poético de los entretenimientos de ingenio en diarios y revistas con soluciones (siempre sólo “posibles”) en la siguiente entrega.

A partir del número 18 comenzó a aparecer “El Cuento del Poema. Suplemento Natural de *Asemal*”, una hoja central plegada en cuatro páginas. La idea era contar cada vez el proceso de elaboración y corrección de un poema ya

³ Respuesta a una encuesta de Jorge Lafforgue, “Literatura y crítica: una encrucijada”, Primera parte, en *Latinoamericana*, año I, N° 2, junio de 1973, pág. 13.

publicado en el mismo medio. Lo de “natural” habla de una relación fluida entre la producción poética y la producción de saber sobre ella, y se ríe, al mismo tiempo, de la vocación “cultural” de tantos otros suplementos. “El Cuento del Poema” sólo llegó hasta el número 3, insertado en el vigésimo y último de *Asemal*, con una carta de balance y despedida fechada en abril de 1979.

El suplemento puso en descubierto, digamos, la infraestructura logística que lo hacía posible: el autor conservaba los originales de buena parte de sus textos, desde el primer borrador y las copias siguientes, con sus tachaduras y sobreescritos, hasta la versión dada a la imprenta.

Los comentarios de Cantón incurrieron a veces en la declaración de intenciones, pero de hecho ponían el centro en la tarea productiva, los detalles de una práctica interior, los ejercicios de introspección a propósito de la elección de las palabras, las estrategias hacia el lector. También revelaban los límites de la perspectiva genética, así se ejerza desde el propio autor: la imposibilidad de la versión cero, el magma verbal y no verbal que precede a la primera redacción.

Desde luego, la tesitura del contador del cuento del poema es evolutiva: la última versión cierra el proceso. En el camino, no obstante, se abre el juego de las opciones, y su espectáculo, prescindiendo del comentario-guía que lo remata, constituye una experiencia de lectura diferente, irreductible a la historia de la escritura del texto y a su versión “oficial”. Varios indicios hablan de la conciencia de Cantón sobre el valor de este experimento, y aquí la conciencia interesa en la medida en que se manifiesta como técnica.

En el número 3 del Tentempié, en la sección “Algunas letras del alfabeto”, sin título, se transcribe un poema de siete versos (“De pronto es noche /y despierto”) y en seguida tres posibles re combinaciones de esos mismos versos, con ligeras diferencias. La descripción que acabo de hacer es, claro, cuestionable. El poema, puede alegarse, es el todo, el despliegue, cuatro estrofas producto de la re combinación de sus componentes, o bien de otra que no está en ninguna parte o que podría ser el resultado de la continuación, a cargo del lector, de la propuesta, como en el caso de los PROBLEMAS. Una sensación similar produce la exposición consecutiva de las versiones en el Suplemento Natural.⁴

El número 2 de “El Cuento del Poema” (*Asemal*, N° 19, III trimestre de 1978) se dedica a “Copla coja”, texto de tapa de la entrega anterior de *Asemal*, sección “Vida cotidiana”:

El día que nací yo
a punto de ser

⁴ Una etapa de la producción de Leónidas Lamborghini (algún poema de *El riseñor*, 1975, buena parte de *Episodios*, 1980, y todo *Circus*, 1986) trabaja, desde otra poética, el mismo efecto: los poemas se construyen como temas con variaciones, a veces mínimas, a partir de un núcleo casi aforístico. Las variaciones —podría postularse— van corrigiendo el núcleo inicial, y el poema es el desarrollo de la transformación de ese núcleo en su última variación, que deviene nuevo tema.

mi padre
 al ver que ella no llegaba
 debió salirme de madre

Al discernir las funciones del erudito y del crítico, George Steiner marca: “Por más que se valga de la autoridad del erudito en lo que toca al significado primario y a la integridad de la obra, el crítico debe elegir”.⁵ En un sentido no muy diferente, también el poeta elige, y el cuento de la “Copla coja”, a la vez que revela sagacidad crítica, expone el proceso de elección y descarte, los hallazgos que depara el azar (los hallazgos que una actitud alerta *produce* a partir del azar), la comprensión del poema y su simultáneo crecimiento en nuevas connotaciones.

Hay un núcleo duro en el poema, un hueso elemental e insoportable: la ausencia de la madre en el parto. El origen de la idea —como suele decirse, “contra natura”— se explica apelando a lo autobiográfico en el Suplemento Natural de *Asema* (otro juego con las filiaciones), pero también se exponen allí las versiones alternativas, evaluadas en función de arrinconar al lector en el callejón sin salida de aquel núcleo: nada que permita ambiguarlo, “enriquecerlo” con otras interpretaciones.

La asimetría de la situación, la quiebra del triángulo familiar, se corresponde, en la estructura formal, con las del propio poema, que había comenzado con tres versos (para una copla, *faltaba algo*) y terminó con otro desequilibrio: un exceso, un quinto verso (gráfico, no sonoro) que altera el paso de la composición, haciendo de ella una cop(u)la coja, con todas las resonancias rioplatenses del adjetivo. Todo esto está presente en el comentario de Canton, así como la textualización del exceso en la locución “salirse de madre”, y el subrayado de la doble lectura (aquí sí) del verso central, según se encabalgue o no con el precedente, determinando una nueva idea derivada, la autogeneración, tal como el arsenal de la lengua, sometido a fuerza, puede expresarla: de manera compleja y distorsionada, monstruosa y bella. Frente al paso cojo de la copla, *Asema* parece echar un irónico socorro desde el subtítulo desafiante: Tentempié, si puedes. Por último, el arranque folclórico del primer verso desgaja el “caso” del acontecer social común o lo devuelve, ya brulote, a esa fuente.

ANIMAL CONTAGIOSO

Al promediar la aparición de *Asema*, la revista *Hispanamérica* (año IV, N° 16, 1977) publicó en la sección “Taller” el artículo de Canton “Con las manos en la mesa”, resultado de las mismas preocupaciones que motivaron la aparición

⁵ STEINER, GEORGE, “La cultura y lo humano”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990.

de “El Cuento del Poema”. Canton reproduce allí, dieciséis años después de formulado, un “Credo poético” personal que fecha originariamente en 1961 y al que agrega, a manera de ejemplo, el “cuento” de dos poemas.

El principio rector del credo es la economía como fuerza inicial (artículos 1 a 3), asistida por la vigilancia (y aquí el carácter poético de la corrección —algo que ya veníamos sabiendo y que en los noventa se inscribiría en una suerte de polémica local de estéticas—): sobre el adjetivo —no al epíteto—, sobre el sustantivo —no al previsible en una frase hecha—, sobre el verbo —no al futuro, rechazo que funciona como afirmación programática de un idiolecto— (artículos 4 al 6). Luego, distintas pruebas de lectura: al revés; literal; en otro sentido, como lectura “mala”, autosatírica, forma de probar la resistencia material del poema (otra vez 6, 7). Apología de la bruma (8 y 9). Más pruebas: la traducción a otra lengua; la disposición “a dos columnas” de los poemas largos, verificando incluso qué ocurre con la nueva, casual, reunión de dos versos en una línea horizontal (10). Por último, su proyección “macro”: el despliegue, en tierra, de los poemas de un libro, como un gran todo plano (11).

Pero la reproducción en 1977 del credo de 1961 se historiza, se anota en perspectiva erudito-genética cuando Canton apunta, entre paréntesis, que el artículo 10 es un agregado de 1967 y el 11 de 1976. La pulsión documentalista, que permitía acumular las bases para contar el cuento del poema, posibilita también, en amenaza de infinito, contar el cuento del cuento del poema, refirmando su carácter de estrategia constructiva.

Hacia el final de la nota, un ejemplo de la progresión de las sucesivas versiones del poema “A los usuarios” registra la “evolución” de una forma presente (“no les pasa nada”) a una futura (“no sufrirán”). No se trata sólo de una saludable contravención del credo (decálogo frustrado primero por defecto, luego por exceso, como la “Copla coja”), sino de otra cosa, que combina las cualidades de lo narrativo con las insinuaciones de lo siniestro. Ocurre que quien habla en “A los usuarios” es —último verso, legible ya como firma, ya como objeto, según se privilegie lo oral o lo visual— “La Compañía”. Aquí se ha elidido “de Gas” por superfluo, pero esa referencia y el carácter institucional del lenguaje del poema remiten, en mayo de 1976, al Estado, a la dictadura militar (algo que Canton no señala en su comentario). Entonces, puede colegirse que el credo se vinculaba con ciertas normas para la voz del sujeto poético “único”, mientras que el futuro, que para esa voz se reprimía, tipifica ahora la voz amenazante y represora del poder, con lo que irrumpe, en lo poético como género, la propiedad narrativa y la “construcción de personaje”.⁶ Lo del

⁶ De este orden, aunque de más vastos alcances, sería el fenómeno de novelización de los otros géneros, incluyendo la poesía, observado por Mijaíl Bajtín en “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

“cuento del poema” se entiende. así, desde otra perspectiva: la de aquello que el poema cuenta.

En cuanto al principio de economía que proclamaba el credo, su desobediencia no está en la sincronía de los poemas, sino en la diacronía de su cuento, que obliga, en la sucesión de versiones, a la repetición.

En la carta de despedida de *Asemal*, el poeta-editor discurre por primera vez sobre el nombre del Tentempié. Entre otras observaciones, lo lee como revés, letra por letra, del título de su libro *La mesa*. En *La mesa* se ensayaba la posibilidad de interpretar el mundo de lo humano bajo la especie universal de ese mueble esencial; en la mesa de la tapa del volumen yacen tres naranjas, quizá en el inicio del proceso de corrupción; el título de la nota sobre el taller, en *Hispanamérica*, desplazaba la “masa” de un lugar común por la mesa base de todo trabajo —también el del poeta— y, en la otra punta, objeto de ese mismo trabajo.

En el tercer Suplemento Natural, que acompaña el último número de *Asemal* (Nº 20, I cuatrimestre de 1979), se hace el cuento de “Canción-poema”, publicado en la edición anterior. En la primera versión se transcriben así los que al final serán, modificados, los dos últimos versos:

La muerte es un~~a~~ mal
contagioso

Así, con la *a* tachada. ¿Cuál es la causa de esta transcripción? El cuento del poema lo explica: al principio, Canton iba a escribir “una enfermedad”, pero después de poner el artículo y antes de anotar “enfermedad” sobreviene el arrepentimiento; entonces, tachadura y “mal”. Pero debajo seguía, como fondo de palimpsesto, vibrando la *a*, que luchaba por su estatuto de legibilidad: “la muerte es una mal contagioso”. Entre “una” y “mal” (y hasta en la *y* que ahora viene a unirlos) late, una de tantas opciones sintácticas y léxicas, *ni*, que Canton, en el cuento, pone entre paréntesis, igual que la *a*: “un(a)(ni)mal contagioso”. De paso, se verifica acá, de manera viva, una regla del credo: no al sustantivo obvio (lo eran “mal” y “enfermedad” ante la persistencia del adjetivo; si lo que persistía era uno de los dos sustantivos, la obviedad quedaba del lado del adjetivo). *Ni*: copulación negativa o negación copulativa, en este caso en ausencia. El poeta como crítico (en el sentido de Steiner) elige, y zanja el debate interior entre “enfermedad” y “mal” con dictamen salomónico, en beneficio de una tercera opción, que no estaba antes; *ni* enfermedad *ni* mal.

“Un animal contagioso.” La versión definitiva instituye una necesidad o su ilusión: *debió ser* así, puesto que *es* así. El cuento del poema repone el azar, que surge de una corrección, que nace de un arrepentimiento, que crea un vacío, que llena una negación, que deriva en una nueva ocurrencia léxica: *animal*.

Y si *Asemal*, cuyo isotipo es un animal (un buho que mira al lector en la

derecha del cabezal del tentempié), había invertido, letra por letra, *La mesa*, “animal”, que colma una falta originada en el descarte doble del *ni*, invierte, letra por letra, “la mina”: otra falta que ya denunciaba “Copla coja” y en ocasiones, y con otros sentidos, *Poamorio*.

El cuento del poema cuenta el tránsito de lo aleatorio a lo necesario, en un mecanismo autogenerador que es la base de una poética y de su crítica interna.

Que era, como “sostiene” un poema de *Corrupción de la naranja* —ejercicio argumentativo y sonrisa escéptica, límites de la voluntad de saber—,

precisamente
lo que queríamos demostrar.

JULIO SCHVARTZMAN

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

CÉSAR VALLEJO: LAS REPERCUSIONES DEL CAMBIO

La edición crítica de la *Obra poética* de César Vallejo en el volumen 4 de la Colección Archivos auspiciada por la UNESCO desatiende una dimensión fundamental que el propósito filológico del libro no exigía pero que consideramos hubiera debido insertarse para justificar el axioma del que parte el coordinador Américo Ferrari: “comparar para establecer”. La comparación queda allí limitada a la presentación en hojas enfrentadas de la primera versión y la definitiva de un mismo poema, o bien relegada a notas al pie cuya función es restituir la puntuación o la ortografía que figuran en las sucesivas ediciones.

No es nuestra intención evaluar las consecuencias que acarrea la ausencia de lo que juzgamos un punto de partida válido en la fijación de los textos definitivos, sino trabajar sobre esa carencia, confrontando los poemas más allá de paralelismos evidentes o de convenciones gráficas para señalar las modificaciones, y conformando a partir de esa confrontación un sistema en el que los cambios adquieran una explicación más satisfactoria que la del arbitrio y más fundamentada que la que brinda la estadística sobre tales variaciones.

Este trabajo estará centrado en los dos poemarios iniciales de Vallejo: *Los heraldos negros* (*LHN*) y *Trilce* (*T*)—de cuyas ediciones en el volumen referido son responsables respectivamente José Miguel Oviedo en colaboración con Américo Ferrari, y Américo Ferrari—, por ser ellos los que mayor cantidad de modificaciones incluyen y a la vez por destacarse en los mismos las más significativas de ellas. Para sostener ciertas hipótesis se recurrirá en ocasiones a textos ajenos a estos libros, lo que al tiempo que permite establecer una línea de variación en la obra del peruano ofrece una aproximación a las supuestas “etapas” en que tuvieron lugar los cambios de las ediciones príncipes, relativizando el valor de los datos biográficos para ese propósito.

Nuestro primer interés apunta a aquellos poemas que registran dos versiones, cuya agrupación se puede realizar de acuerdo con criterios no siempre uniformes, ya que mientras algunos responden a coincidencias de orden estilístico, otros quedan fijados en correspondencias temáticas y una tercera serie se resuelve en ampliaciones de los originales. En *LHN*, el primer grupo está conformado por “Los heraldos negros”, “Avestruz”, “Nochebuena” / “Noctur-

no”, “La copa negra”, la primera parte de “Terceto autóctono” / “De ‘Fiestas aldeanas””, “Retablo” / “Simbolista” y “Encaje de fiebre”. El segundo grupo incluye “El poeta a su amada”, “El pan nuestro”, “Pagana”, “Los dados eternos” y “Amor”. El último núcleo, el más reducido en cuanto a la cantidad de poemas, reúne “Yeso” / “Estrella vespertina”, “Hojas de ébano” / “Noche en el campo” y la segunda parte de “Terceto autóctono” / “De ‘Fiestas aldeanas””. Un poema con que no ingresa en ninguna de esas agrupaciones es “A mi hermano Miguel”, ya que su presunta versión inicial se encuentra en los que Ferrari llama *Poemas juveniles*, y las modificaciones que comporta, si bien son predominantemente de orden estilístico, no desdeñan los cambios temáticos.

“Los heraldos negros”, el poema inicial que da su nombre a todo el conjunto, abandona en su edición definitiva las marcas típicamente baudelairianas que figuraban en el texto original, lo que ocurre a partir de la tercera estrofa mientras las anteriores son respetadas (solo se quita una mayúscula, pasando de “bárbaros Atilas” a “bárbaros atilas”) y las siguientes solo registran la supresión de un cuantificador (“charco de culpa” reemplaza a “un charco de culpa”). Esos versos que se asocian con *Las flores del Mal* revelan una elección por el “malditismo” que parece provenir directamente de la influencia que la lectura de Rubén Darío ejerció sobre Vallejo— y que sirve como filtro del conocimiento de Baudelaire— y que otros poemas destacan.

En este caso, lo maligno se impone desde su propia enunciación para borrarse en la versión definitiva que atenúa lo infernal del primer texto en un “horno” más acorde con la línea de reminiscencias de la infancia que se irá imponiendo en *LHN* y llegará hasta *T* (siguiendo el orden de la edición manejada, del lado izquierdo se coloca la versión definitiva y del derecho la original):

<p>Son las caídas hondas de los Cristos del alma,] de alguna fe adorable que el Destino blasfema.] Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.]</p>	<p>Son las caídas hondas de los Cristos del alma] de alguna fe adorable que traiciona el Destino.] Son esos rudos golpes las explosiones súbitas de alguna almohada de oro que funde un sol maligno.]</p>
---	---

Un poema vinculado con el anterior por la veta baudelairiana es “Avestruz”, de la sección *Plafones Ágiles*, que toma los elementos del mal con la mediación de la mujer e introduce un aspecto negro ya desde la etimología de la palabra “melancolía”. Las variaciones entre el texto primigenio y el definitivo son pocas, pero mientras en el primero era mucho más obvia la correlación entre lo femenino y la traición, en el último esta es más forzada, ya que el cambio de

la palabra “pecho” por la palabra “pico” modifica la coherencia con el verso final “y desnuda tu labio de mujer...!”.

La relación de la mujer con el mal persiste en “La copa negra”, de la sección *Buzos*, aunque un cambio en la escansión de los versos, que se corresponde con una alteración del orden de los mismos, modifica el énfasis que recae en la figura femenina. Mientras la primera versión se cerraba con la relación —estrechamente vinculada con la “melancolía” de “Avestruz”— entre la mujer y la sombra (la oscuridad, lo negro), la versión final separa a la mujer de la sombra y deposita la negrura en un “cáliz” que ya anticipa el carácter siniestro que acompañará a este emblema en *España, aparta de mí este cáliz*, la última colección de poemas de Vallejo. La transcripción de los versos de “La copa negra” que permite tales afirmaciones exige la numeración correspondiente para evitar que naufrague el rigor de la confrontación:

11. Ascuá astral... He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer.
Ah, mujer! Por ti existe
la carne hecha de instinto. Ah mujer!
Por eso ¡oh negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

11. Ascuá astral...
He sentido secos roces de arcilla
sobre mi carne muerta caer... caer... caer.
Oye tú, mujerzuela: ¿cómo si ya fugaste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?
¡Oh mujer! Por ti existe
la carne hecha de sombra... Ah, mujer!

En *Plafones Ágiles* se encuentra “Nochebuena”, cuya primera versión se titulaba “Nocturno” y cuyo cambio se justifica en una supresión de los elementos modernistas exhibidos en un principio y de obvia filiación rubendariana —lo que demuestra que el poeta nicaragüense aparece en forma directa y no solo como mediador de Baudelaire— hasta el punto de que podría afirmarse que “Nocturno” es una “revisión” de “Era un aire suave...”. En “Nochebuena”, ese modernismo inicial queda atenuado mediante el reemplazo del repositorio de Rubén Darío por la ritualidad cristiana del Nacimiento, si bien esta modificación tiene lugar exclusivamente en el terceto final de un soneto que no registra otras variaciones:

Balarán mis versos en tu predio entonces,
canturreando en todos sus místicos bronces
en la gracia rosa del templo de Amor.

Repicando en tu alma mis versos entonces,
como alegre diana de gloriosos bronces
en la gracia rosa del templo de Amor.

La sección *Nostalgias imperiales* atenúa desde su título la melancolía y, en consecuencia, se aparta de la influencia de Baudelaire mediatizado por Darío para centrarse directamente en este, aunque en la primera parte de “Terceto

autóctono” (versión definitiva de la primera parte de un poema extraído de un grupo titulado “Fiestas aldeanas”) el modernismo tiende a desaparecer bajo los aspectos costumbristas que convivían con él en el texto primero.

Esto queda señalado en la supresión de las mayúsculas (“Dios-Sol” pasa a ser “dios-sol”) y en la “naturalización” de las elecciones léxicas, por ejemplo cuando el “trono” sustituye al “ara” aunque sin ser su equivalente exacto. *Truenos* es la sección donde se ubica “Retablo”, que otorga desde su título un carácter pictórico al original “Simbolista” en el que la adhesión a una poética se evidenciaba en la cita de nombres que se suprimirá en “Retablo” (exceptuando el de Darío, que sufre la operación inversa: la duplicación), al tiempo que el cambio del verbo “llora” por el verbo “pasa” marca la huella de la influencia allí donde en un principio se instalaba la reverencia. La reiteración de Darío acota el “Parnaso” inicial y trueca el simbolismo cosmopolita en un modernismo americanista que, si todavía se conserva, es porque un borramiento completo de todas las referencias de “Simbolista” hubiera resultado demasiado brusco en el marco de moderación de las variaciones que guarda *LHN*:

- | | |
|--|--|
| 3. Altas sombras acuden | 3. Altas sombras acuden: Jammes,
Sammain, Maeterlinck] |
| y Darío que pasa con su lira enlutada | y Darío que llora con su lira enlutada |
| 8. en tanto sueña el mirlo de la vida en su
mano diste esta nave] | 8. mientras sueña la vida, como un mirlo, en su
mano hiciste esta nave] |
| 11. Darío de las Américas celestes! Tal
ellos se parecen] | 11. Dios mío, eres tristeza, porque ellos se
parecen] |
| 14. aquellos arciprestes vagos del corazón. | 14. Aquellos simbolistas cantores del
Dolor.] |

El último poema de este grupo, “Encaje de fiebre”, pertenece a la sección *Canciones de hogar* que subraya los elementos de la nostalgia infantil en el poemario. Este texto invierte el uso de la mayusculización que se podía observar hasta aquí, ya que en vez de suprimir las mayúsculas del original, estas se fijan en la versión definitiva sin que existieran previamente. Tal variación radical con respecto al sistema de los cambios de grafía —que perderán prácticamente toda posibilidad de sistematización en *Trilce*— conduce hacia uno de los versos del último poema de *LHN*, que bajo el título de “Espergesia” declara “el paso meridiano de las lindes a las Lindes”.

En “Encaje de fiebre”, ese verso parece funcionar como un imperativo tácito, correlativo de otro cambio igualmente imprevisible que es el que suprime una de las dimensiones modernistas (la musical) para reemplazarla por otra de la misma procedencia (la exótica), lo que delata un reacomodamiento de elementos que repercute en los versos finales del poema en los que se pierden

definitivo con respecto al original, determina el agregado de un verso y otorga un énfasis diferencial al padecimiento por esa miseria anticipada en el título, confiando más en la separación de frases que en el signo suprasegmental para destacar ese sentimiento:

5. nos brindará blasones
por haber padecido...
Ya nos hemos sentado
con la amargura de un niño

5. nos prenderá blasones
por haber padecido!
Ya nos hemos sentado
con la tristeza de un niño

La modificación en la medida de los versos se va extendiendo hasta determinar un cambio en la medida de las estrofas y un consecuente cierre de ambas versiones con diferente cantidad de versos, correlato de una diferencia semántica entre el “Quién será?” primitivo que instala a la identidad como cuestionamiento y acarrea la amenaza de la confusión y el “hasta cuándo la cena durará!” del texto definitivo, donde sobresale la temporalidad que utiliza una forma indirecta de la pregunta retórica para señalar la eternidad.

En la misma sección, que nuclea a la mayoría de los poemas cuyas modificaciones corresponden a cuestiones temáticas, “Pagana” invierte la constante observada en la sección anterior con respecto al modernismo para destacarlo en la versión definitiva:

Y rubricar los cuneiformes de la áurea
alfombra]
con la pluma del ruiseñor y la tinta azul del
dolor.]

Ir cantando y llorando y rubricar la alfombra
con un polvo de carne que tamiza el dolor!

A estos versos sigue la supresión de una estrofa del texto original, lo que crea una disimetría entre los versos respectivos y su numeración en la confrontación de las dos versiones, por la cual la definitiva reduce la cantidad de versos y aprovecha esa diferencia estructural para realizar una retrospectión y una resemantización con respecto al tiempo verbal de la primera y a cierta selección léxica, en correlación con la pérdida del énfasis mediante el borramiento de los signos que lo marcan:

6. infiel, falsa Judith
verla desde la herida
incrustando un capricho
Mosto de Babilonia
yo colgué
12. sesgó su cuerpo hostial
14. mientras las venas siembran
polvo

10. infiel como Judith
verla desde la vida
cual se incrusta un capricho
Tal soy de Babilonia
yo cuelo
16. quebró su cuerpo hostial
18. mientras lloran las venas
Polvo

Si “Pagana” ya refiere un conflicto con la religión —que no obstante no vacila en recurrir a personajes bíblicos como Judith, apuntalando el poema con el relato— que desafía la eternidad prometida resolviendo todo en el polvo, “Los dados eternos” lleva al extremo este aspecto, ya que la posibilidad de lo eterno queda depositada precisamente en el azar. Las dos versiones del texto están dedicadas a Manuel González Prada, “el gran maestro”, como si la mayor cercanía con los representantes del modernismo acentuara los aspectos de duda frente a las garantías omniscientes de la religión. El azar depositado en los dados es una trasposición del destino del hombre, de la *Tuxé*. Mientras en la primera versión el destino es la tierra (los “haces” de lodo y la sepultura), en la definitiva el destino —trocado en azar y explotando el parónimo— solo puede ser funesto (“ases fúnebres”).

El azar y el destino equivalentes convocan a “Pienso de mi ausencia en mi camino...” de los *Poemas juveniles*, que corresponden a publicaciones de Vallejo en periódicos en la misma época en que escribió *LHN*. En ese texto hay una afirmación que, leída desde lo religioso, niega la predestinación: “variable es el destino”. Dicha negación es correlativa de la antropomorfización de la muerte en el texto base, lo que la asocia a la alegoría medieval, cambiada en la versión final por una muerte que solo puede exhibir las huellas de un tiempo que ha sido ingrato. Ese cambio invierte el que el primer verso establecía entre una versión y otra como el pasaje de la causa (“porque”) al ser:

- | | |
|---|---|
| <p>1. Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
17. surgirán las ojeras de la Muerte
como dos ases fúnebres de todo
20. la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.</p> | <p>1. ¡Dios mío! ¡Estoy llorando porque vivo!
17. surgirán los dos ojos de la Muerte
como dos haces fúnebres de lodo
20.la Tierra
a fuerza de rodar, así tan dura
es un dado roído y ya redondo
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.</p> |
|---|---|

Esta agrupación de poemas que centraliza las modificaciones temáticas aunque las mismas se exaltan en la correlación con otros órdenes, se cierra con “Amor”. Aquí se produce una inversión de la constante de los textos del primer nucleamiento, ya que en vez de suprimirse lo modernista en la versión definitiva resulta, por el contrario, exacerbado, estilizando la fatalidad sobresaliente en el original ya desde el epígrafe de Benavente: “Amor, un dulce deseo de llorar!”. Esta inversión motiva además la reunión de dos elementos que permanecían separados exceptuando algunos versos ocasionales ya revisados: lo religioso y lo baudelairiano (lo carnal asociado a la tentación femenina) coinciden, pero en la versión final eso se mitiga hasta el punto de que ambos elementos pueden

separarse estrictamente como las zonas del pecado y de la salvación respectivamente. Un verso del inicio y los versos finales dan cuenta de estas observaciones:

- | | |
|--|--|
| <p>4. tus hostias de otoño y vinos de aurora.
 11. o en frágil y chata facción de mujer.
 Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;
 y que yo, a manera de Dios sea el hombre
 que ama y engendra sin sensual placer!</p> | <p>4. tus mártires hostias y vinos de aurora
 11. en frágil y chata facción de mujer...
 Amor! Vuelve! Vuelve! Como eres: sangrante;
 que mientras te envase la carne inconstante
 no vayas a mi alma jamás a volver...!</p> |
|--|--|

En este segundo nucleamiento no solo las variantes temáticas entre las diferentes versiones de un mismo poema son destacables, sino también las coincidencias que existen entre los temas elegidos para diversas composiciones, que a veces ingresan en una relación de contraposición como la que existe entre “Heces” y “Ágape”, que arrastran respectivamente el pesimismo y el optimismo mediante la alusión a procesos orgánicos, o la que se advierte en “Los pasos lejanos”, donde la amargura es definitiva de la propia identidad frente a la dulzura que caracteriza al padre (“si hay algo en él de amargo seré yo”). A veces un mismo tema desde el cual se parte se va modificando en los distintos poemas: un ejemplo lo ofrece “Comunión”, cuyo verso inicial comienza “¡Linda Regia!”, lo mismo que —con la mínima variación de suprimir el signo de apertura— ocurre en uno de los *Poemas juveniles*, titulado precisamente “Linda Regia”.

El tercer grupo de composiciones no solo registra variaciones estilísticas entre la versión original y la definitiva, sino que se resuelve en ampliaciones o reducciones donde los aspectos temáticos son revisados. Siguiendo el orden interno de *LHN*, el primer poema que revela modificaciones en tal sentido es “Yeso”, versión final de “Estrella vespertina”, donde el salto temático se evidencia ya desde el título, que cambia un *cliché* poético en un vocablo absolutamente pedestre. Otro *cliché*, más temático que estilístico, se suprime en la primera estrofa del texto definitivo con respecto al texto base y esa ausencia responde a un cambio anterior:

- | | |
|--|---|
| <p>3. aquí se está llorando a mil pupilas:
 6. [...] y arde apenas,
 como un mal kerosene esta pasión.</p> | <p>3. Aquí se está llorando ya el cadáver!
 6. [...] y arde apenas,
 como una cera tísica, el amor!</p> |
|--|---|

Estos versos iniciales anticipan las restantes alteraciones al marcar un cambio de tono definido en parte por el uso de los deícticos de primera persona. El tono tiene cada vez una mayor vinculación con el de “El poeta a su amada”, solo que hay una inversión con respecto a la versión primera y la definitiva: en

“El poeta a su amada” la profecía corresponde a esta última, mientras el imperativo se encuentra en la primera (véase *supra*); en “Yeso” / “Estrella vespertina” es exactamente al revés:

11. ¡Forja allí tu perdón para el poeta,
que ha de dolerme aún,
como clavo que cierra un ataúd!

9. y habrá un perdón para el poeta ausente,
como el clavo que cierra un ataúd!

Sin embargo, a continuación de estos versos se agrega en “Yeso” una estrofa completa en la que el uso del futuro también adhiere a la profecía que se instalaba en la primera versión, lo que permite de allí en adelante el reencuentro de los versos siguientes hasta alterar la línea seguida hasta aquí por “Yeso” para extremar los elementos que en “Estrella vespertina” todavía eran introducidos mediante una modalización:

20. y que se aja por mí por la vez última,
y que muere sangriento de amar mucho,
como un croquis pagano de Jesús.

13. por mí preguntará por la vez última;
y al recitar los versos que te hice,
tal vez se plegará, triste y sangriento.
como un pequeño y místico Jesús!

Los versos finales, mediante la invocación a la amada, recuperan el parentesco con “El poeta a su amada”, solo que en “Yeso” se acentúa el elemento femenino que, en relación con el mal (véase *supra*) se suprimía en las versiones definitivas. El verso final, con la referencia a la “enlutada catedral” recalca la coherencia con una de las líneas iniciales que se repite casi idéntica —si se exceptúa la diversa puntuación— en ambas versiones: “ya tras del cementerio se fue el sol”.

En “Hojas de ébano” / “Noche en el campo” se invierte la operación de “Yeso” / “Estrella vespertina”, puesto que el texto definitivo reduce la cantidad de versos del original, como si ya la mención del “ébano” en el título convocara al ataúd que en la versión final se suprime para no concederle un énfasis excesivo a la sepultura que temáticamente inunda *LHN*. Desde la estrofa inicial se suceden los cambios: las “chispas melancólicas” pasan a ser “pólvoras” pero este énfasis adicional se limita a ese verso, ya que en los siguientes las elecciones léxicas tienden a atenuar lo que en “Noche en el campo” se señalaba con mayor fuerza. De este modo, “guiño” reemplaza a “exiguo relámpago” (lo que podría pensarse, en última instancia, como una sinonimia), “entona” es la forma suavizada de “arrastra” y “el tamarindo” le resta nostalgia a lo que originariamente se presentaba como “el ocre triste”.

La segunda estrofa registra ante todo una alteración del orden; la tercera, en cambio, se unirá con la cuarta de la versión inicial en la definitiva, donde para

reunir ambos grupos se añade un verso en el que se impone un fatalismo que justifica la posterior supresión de las estrofas más lúgubres del original: “coágulos de sombra oliendo a olvido”. El respeto por el resto de los versos recién se altera al llegar el final de esta estrofa extensa en el texto definitivo; al cambio de palabras se suma la extinción del énfasis primero:

21. Que en toda fibra existe,
para el ojo que ama, una dormida
novia perla, una lágrima escondida.

20. ¡que en toda fibra existe
latente y comprimida,
el alma de una lágrima escondida!

Las modificaciones que se suceden desde allí son mucho más notables que las previas. Es entonces donde la reducción de versos con respecto al texto primigenio va marcando una serie de diferencias que hasta entonces se habían limitado a los cambios léxicos; ahora, estos repercuten en el ánimo (“gozoso” se convierte en “ansioso”) o en el ambiente general, más descriptivo—como era de prever por el título— en “Noche en el campo” y con cierta intervención dialogada en “Hojas de ébano”. Ese diálogo restituye parte de la descripción que en la primera versión se realizaba recurriendo a la figura del viajero por cuyos ojos se desliza todo el paisaje.

Los aspectos musicales del texto original son mitigados en el definitivo, del mismo modo que todos los sentimientos que aparecían exacerbados en la estrofa final se resuelven en una combinación de olores fúnebres más cercana a la alquimia de la muerte que a los efectos de otro orden que puede provocar:

38. Lluve... lluve... Sustancia el aguacero,
reduciéndolo a fúnebres olores,
el humor de los viejos alcanfores
que velan *tahuashando* en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.

50. La senda, un ataúd donde palpita
la noche, con un tétrico delirio,
y en donde el alma enferma se acrisola,
vagando como un lloro de antarita,
eternamente sola,
en la sangre de aurora del martirio!

La segunda parte de “Terceto autóctono” / “De ‘Fiestas aldeanas’” también ingresa en este tercer nucleamiento que hemos establecido. En la versión original, dos partes constituyen todo el poema; en la definitiva se agrega una tercera coherente con el título, en la que una nueva situación se desarrolla, ajena a las otras pero a la vez con un innegable parentesco costumbrista, como también se anunciaba desde el título (en cualquiera de sus versiones).

El primer cambio que se observa es el que convierte la primera parte del verso inicial en letra redonda a partir de la bastardilla del original (tal como apareció en el periódico *La Reforma*). Esa reducción del énfasis va acompañada por el borramiento del signo de exclamación al final del verso. En el cierre de

esta estrofa y en la siguiente, las modificaciones léxicas no saltan ninguna línea y al tiempo que quitan el carácter religioso del original también desisten de la tradición indígena y truecan la denuncia inicial (acorde con la novelística de Vallejo, en especial con la tendencia social de *El tungsteno*) en una imagen poética que se detiene en el clima de lo autóctono peruano:

3. El ojo del crepúsculo desiste
de ver quemado vivo el caserío.
La pastora de lana y llanque viste,
con pliegues de candor en su atavío;
y en su humildad de lana heroica y triste,
copo es su blanco corazón bravío.

3. Y el salmo del crepúsculo reviste,
de martirios, de sangre el caserío.
La pastora de humilde lana viste,
y hay pliegues de candor en su atavío;
pues la incaica humildad aún existe
en su oprimido corazón bravío!

Acaso el silencio sobre los aspectos sociales reclama el sonido en el terceto siguiente de este soneto, con lo que se impone lo auditivo allí donde la primera versión explotaba lo visual; el terceto final, en consecuencia, revela mayor coherencia con todo el poema en el original que en el texto definitivo:

9. Entre músicas, fuegos de bengala,
solfea un acordeón! Algún tendero
da su reclame al viento: "Nadie iguala!"

9. Soñando en el azul de los espacios,
cierte sus ascuas de iris cada fuego,
en un bello derroche de topacios...

Las chispas al flotar lindas, graciosas,
son trigos de oro audaz que el chacarero
siembra en los cielos y en las nebulosas.

Las chispas al subir graciosamente
fingen trigos de oro que el labriego
sembrara en las regiones del Poniente...!

El último poema que integra este tercer grupo es "A mi hermano Miguel", que aunque carece de versión original tal como se presenta en *LHN* puede ponerse en relación con "A mi hermano muerto" de los *Poemas juveniles* no recogidos en libro. El tono infantil, lúdico, que caracteriza al texto de *LHN* (y que es absolutamente acorde con el tono general de *Canciones de hogar*, la sección del poemario en que se ubica) entra en colisión con el tono fatalista que tiene en la versión de *La Cultura Infantil* (pese a este contexto de publicación) de agosto de 1917. La confrontación de algunos versos escogidos (versos libres en *LHN*, versos alejandrinos conformando un soneto en *Poemas juveniles*) destaca estas diferencias:

1. Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
5. Ahora yo me escondo,

5. En la enlutada casa paterna aún perdura
un mundo de memorias de ti, que has
muerto!... ¡Ay!]

la subjetividad, el acortamiento de los versos y la evacuación del adjetivo “alegre” referido a la figura del poeta son las más destacables. A ellos se suma, sin embargo, una renovación gráfica en el verso final, que explota los espacios que median entre las palabras de esa línea para subrayar los extremos (mientras el texto original prefiere detenerse en el medio, en la “mitad”) a los que el insistente pesimismo reduce a “sombra”:

2. tantas noches, ahora me he sentado	2. tantas noches, Otilia, ahora me he sentado
7. donde a tu lado, leí una noche,	7. leí una noche, alegre entre tus tiernos puntos,
entre tus tiernos puntos,	14. ¡Son dos puertas abriéndose,
16. Son dos puertas abriéndose cerrándose,	cerrándose, al huir]
dos puertas que al viento van y vienen	Sombra a sombra en mitad de este tramonto.
sombra a sombra	

El poema XVI no registra variantes de una versión a otra, salvo que en la primera se titula “Requisitoria del individuo” y en la definitiva la individualidad es expulsada —como forma de la subjetividad, tal como se observa en los poemas citados previamente—, por lo cual es necesario quitar todos los términos de esa identificación y reemplazarla por un simple número que crea la ilusión del sistema en un poemario absolutamente resistente a la uniformidad.

De allí hasta el poema XXXII no hay modificaciones, pero acaso por eso mismo cuando surge este texto los cambios estallan, no solo de una versión a otra sino también en la conformación de cada una de ellas, en lo que acaso sea el punto más revulsivo de todo el libro. El juego gráfico con los números que se instala en la versión definitiva obliga a alterar la cantidad que se inscribía en el original, que extrañamente comienza por el verso 27, como si se tratara de un desprendimiento de otro texto cuya restitución no se alcanza. La transcripción de las onomatopeyas varía de una versión a otra, extremándose el uso de las consonantes vibratorias en el texto final (en el que, contrariamente a esto, el ulular del original se reduce a la mención de la letra u). Nuevamente, la supresión de la subordinada de la primera versión niega toda posibilidad de sucesión coherente y convierte a los versos en una yuxtaposición de cifras y sonidos con acortamiento de versos:

1. 999 calorías	27. Novecientas noventa calorías.
Rumbbbb... Trrraprrrr rrach... chaz	Brumbbbb!... Trprachazzzaf.
Serpentínica u del bizcochero	UUuuu... final y serrana de un dulcero
enjirafada al tímpano.	que se enjirafa al tímpano más alto
Quién como los hielos	y a quien nadie tal vez le compra nada.
7. 1000 calorías	¡Ah, quién como los hielos!
	35. Mil calorías

En las líneas siguientes se trata de ocultar la combinación de palabras que en la primera versión se exhibía mediante un guión y se establece una correlación entre la alteración fónica y la de la puntuación en el texto definitivo, que se cierra con una exasperación fónica y semántica que tiende a volver correlativos también estos planos:

13. Remeda al cuco: Roooooooooeeeis...

tierno autocarril, móvil de sed,

que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!

Si al menos el calor (-Mejor
no digo nada.

21. Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías.

39. Remeda al coco: Rrooo...

Un tierno auto-carril muerto de sed

que corre hasta la playa.

¡Oh! ¡Aire! ¡Aire! ¡Hielo!

Si al menos el calor nos acabara,
de liquar en sudor, ya de una vez.

47. ¡Tres millones y trece calorías!

El poema XXXVII tiene una primera versión titulada "Escena", con respecto a la cual ha sufrido una operación que podría caracterizarse como de "moderación", ya que se suprimen las aclaraciones del original en el texto definitivo y al mismo tiempo se reducen los énfasis mediante los cambios léxicos, excepto cuando las referencias están centradas en la primera persona, donde la modificación se produce precisamente en el sentido inverso. La medida alterada de los versos, ya frecuente en *T*, determina más líneas en la versión final que en la inicial, aunque tal variación es mínima en este caso:

1. He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado "tú no vas a volver".

5. Como en cierto negocio me iba
admirablemente,]
me rodeaban de un aire de dinasta florido.

10. Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

1. He conocido a una pobre muchacha a quien
conduje hasta la escena de un noviazgo sabido.
La madre, sus hermanas qué buenas y también
aquél su infortunado corazón dolorido.

5. Como en cierto negocio que tuve me iba bien,

me rodeaban de un aire de príncipe florido.

9. Me gustaba su tímida marinera de humildes
adornos al dar vueltas en enguince y huida,
y cómo su pañuelo trazaba puntos, tildes
al graficado mélico de su bailar sin goce.

También en el poema XLV hay una supresión de énfasis, aunque esta
recién acude en el verso final y se limita al borramiento de los signos de
exclamación y no a variaciones léxicas. Pocas son las modificaciones entre una

El último poema de *T* que registra dos versiones es el LXI, que en su forma original se titula “La espera”. La diferencia en la medida de un verso entre una versión y otra en la segunda estrofa es un anticipo de lo que mucho más marcadamente ocurrirá en la tercera, donde la línea final agrega un énfasis que en el primer texto faltaba, alterando la regularidad del uso de los énfasis hasta aquí, porque si bien esa marcación léxica subraya lo que previamente no estaba remarcado, paradójicamente en la primera parte de esa estrofa quedan suprimidos los signos de exclamación, acaso para que en el texto definitivo adquiera una mayor coherencia la duda que sostiene Dios contra la seguridad que era esperable de la divinidad:

12. Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,
orejea a viva oreja.

12. ¡Dios en la paz foránea! Estornuda,
cual llamando también, el bruto; husmea,
golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha y orejea.

Toda la operación de *T* está determinada de antemano por imponer un nuevo tono para la poesía, que no solo queda declarada sino también enfatizada en uno de los versos del poema I, donde las mayúsculas se ocupan de destacar “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”, lo que reúne la nota gráfica con la musical en la inauguración de un propósito que tiende a una revolución en el lenguaje poético, confirmada en IV, donde la alteración ortográfica denuncia el origen arbitrario de la convención para dar cuenta de la fonología, mediante el verso “qué la bamos a hhazer”. Esto es el correlato del planteo problemático sobre la definición que se efectúa en II, en relación con la tautología indeclinable por la cual “Lomismo” equivale a “nombre... nombre”, sostenido por la repetición y la alteración de la puntuación en tanto formas de hacer peligrar lo semántico.

La repetición se especifica como duplicación en V, donde se pasa de “Grupo dicotiledón” en el primer verso (con una reminiscencia de la lección de botánica que se registra en “Transpiración vegetal” de los *Poemas juveniles*) a su desdoblamiento en “¡Grupo de los dos cotiledones!” y a una nueva intervención de lo doble en “Ah grupo bicardiaco”.

En el poema siguiente, en cambio, se retoma la línea de la soberbia instalada al comenzar el libro, pero ahora se convierte en un desafío firme, también mayusculizado y enfatizado en el verso “¡CÓMO NO VA A PODER!”: es el desafío de reparar el “caos” que la frase final admite (“azular y planchar todos los caos”) y la inicial recorta en la ruptura con la lógica temporal (“el traje que vestí mañana”).

Sin embargo, esta fijación en los estratos de la lengua no implica que queden desatendidos ciertos aspectos del primer libro, especialmente los

referidos a la infancia y a la relación con la familia. El poema III, en tal sentido, es una integración de todos los hermanos a lo que en “A mi hermano Miguel” y “A mi hermano muerto” se presenta como un recuerdo detenido exclusivamente en el ausente.

Aquí, en cambio, todos quedan igualados por el hecho de ser adultos, que equivale a estar ausentes de la presencia tranquilizadora de una infancia definitivamente abandonada. Las notas de abandono van a proliferar en tal sentido, asociando los aspectos temáticos a otras dimensiones a partir de las cuales queda subrayado.

En VIII, por ejemplo, la hipérbole temporal (en un planteo distinto al de VI) deriva en la supresión del transcurrir, pasando de “Mañana es otro día” a “Mañana algún día” y finalmente a “un mañana sin mañana”. Esos versos, estrechamente emparentados con los del poema VII, revelan el resultado de la operación allí contenida bajo la forma de “trasmañanar” que sigue a la declaración “fui pasado”. En el poema IX, a su vez, esta insistencia temática queda fijada en una alteración ortográfica absolutamente resistente a la posibilidad de establecer un sistema, ya que por momentos va hacia la invención total y por momentos se retrotrae a estadios arcaicos de la lengua: “Vusco volvvver” / “todo avía verdad” / “Busco volvver” / “Fallo bolver” / “desque la mujer esta”. Sin embargo, podría proponerse una explicación de la presencia obsesiva de la v como rasgo femenino recalcado semánticamente en los dos versos finales: “Y hembra es el alma de la ausente / Y hembra es el alma mía”.

En XVIII, el abandono se instala mediante el reclamo de la madre que, sin renunciar al código numérico que cada vez tendrá mayor peso en el poemario, simplifica “las cuatro paredes de la celda” en “seríamos contigo, los dos, más dos que nunca”. En una sucesión de simplificaciones, el dos que persiste en “las dos largas [paredes] que tienen esta noche” se reduce en “la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo”. Este pasaje de cifras se resuelve en la supresión absoluta, donde el número cero queda señalado por el prefijo privativo *in-* en el verso final: “esta mayoría inválida de hombre”.

La relación con la madre ausente es una de las constantes del libro, que va atravesando amplias zonas de algunos poemas, generalmente en relación con la situación de extrema soledad generada por la cárcel y con la desprotección que siente el adulto frente al mundo, lo que lo lleva a retrotraerse a una infancia donde los niños recibían las caricias que ahora se han perdido definitivamente. De este núcleo parte el poema LII, cuya pérdida se verifica en LXIV, convirtiéndose en invocación con un consecuente lamento que adquiere la forma del oxímoron en LXV:

LII

1. Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror

nos despierte con cantora
y linda cólera materna.

LXIV

11. Oh valle sin altura madre, donde todo duerme
horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas
de amor.

LXV

1. Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojar me en tu bendición y en tu llanto.
21. Así, muerta inmortal. Así.
26. Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

En XXIII, el abandono aparece como nostalgia por la infancia en que se recibía el alimento con una naturalidad ignorante del pago que se exige de los adultos para conseguirlo. Cinco poemas más adelante el imperativo materno de la comida queda reducido a la tumba y se contrapone a la oferta amistosa del almuerzo resuelta en la alegría del reencuentro de una familia que no es la propia, lo que no puede sino provocar dolor y angustia.

Estos dos sentimientos, que hegemonizan el libro, tienen algunos puntos de aparición privilegiados, como ocurre en X, que desde el inicio se propone como un poema de extremos: “Pristina y última piedra de infundada / ventura, acaba de morir”. Los extremos se verifican como contrarios (“Cómo detrás desahucian juntas / de contrarios”) y entre ellos se debate la concepción del destino como reunión de religión (determinación) y poesía (creación): “Cómo el destino / mitrado monodáctilo, ríe”.

En XIX, la escena gozosa se reconoce como mito hiriente (“Mas si se ha de sufrir de mito a mito”); la religión debe ser evacuada como consuelo en vistas de una ubicuidad no de la divinidad sino del sufrimiento que se prolonga hasta uno de los versos de XX: “Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro”. El poema XXIV también se centra en lo religioso pero reduciendo la cuota de dolor que arrastra, especialmente en el pasaje de la primera a la tercera estrofa:

1. Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.

9. Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos marías cantando.

Lo que parece subyacer a este despliegue de lo religioso con un signo cada vez más negativo es el planteo por el origen de la vida con una marca que podría

Este significado parece imponerse sobre el otro cuando el verso “fallidas callandas cruzadas” permite relacionar ese cruce con el sentido oblicuo del recorrido del alfil sobre el tablero. Se trata de una fijación particular en la organización de la lengua tanto más si se recuerda que la imagen de Ferdinand de Saussure para indicar las alteraciones de valor de los elementos lingüísticos es precisamente el juego de ajedrez.

En XXVI los cruces se amplían; ya no se trata de una referencia contenida en un verso sino de una travesía etimológica en la que el oro se destaca mediante la correspondencia de lenguas (“aurigan” remitiendo a la raíz latina *aur-*; “orimientos” en la alterada forma española) y de culturas (“moribundas alejandrías” que centralizan la cultura letrada; “cuzcos moribundos” que marcan la centralidad desde el significado del vocablo indígena). La presencia del ajedrez ahora es más recatada pero persiste, estableciendo un vínculo directo con XXV de modo de pasar de “alfan alfiles” a “apeona ardiente avestruz coja”.

Una forma diferente de abordar la lengua para convertirla en un lenguaje poético revulsivo es la que aparece en XXII, donde la reiteración fónica de la *j* evita sin embargo la palabra “jueces” en torno a la cual se organiza toda la estrofa inicial reemplazándola por “magistrados”:

1. Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro.
¡Cuatro humanidades justas juntas!
Don Juan Jacobo está en hacero,
y las burlas le tiran de su soledad,
como a un tonto. Bien hecho.

La última de las notas sobresalientes de *T* en la que nos interesa detenernos es la proliferación de las cifras, que plantea una reunión del código lingüístico con el numérico en el que es posible observar varios rasgos. Uno de ellos es el paso de los números inscriptos como tales a su “traducción” en letras, que a veces coinciden en una misma composición, como ocurre en XXI, donde el cambio de año permite definir el mes de diciembre a partir de las dos cifras que lo identifican: la de su posición dentro del conjunto de los meses y la de la cantidad de días que dura:

2. torna diciembre qué cambiado,
con su oro en desgracia. Quién le viera:
diciembre con su 31 pieles rotas,
el pobre diablo.

11. Cómo no voy a recordarle
al magro señor Doce.

En XVII, la operación señalada en el verso inicial repercute en el verso 17, donde al 2 inicial se le agrega un 1 que determina la presencia de junio como llegada del invierno peruano:

1. Destílese este 2 en una sola tanda.

14. Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mi metro y mis bolsillos
en tus 21 uñas de estación.

En XXXVI, la numerología es trasladada al cuerpo, donde lo que escapa a la paridad aparece como sobra, como exceso, sin que la simetría (entendida como forma extrema de la paridad) sea una garantía de justo medio.

Sin embargo, lo impar reviste un significado mucho más negativo; a partir de ello se marca la orfandad bajo la convicción de que lo par es lo previo, lo originario, frente a lo cual lo impar se alza como una mutilación.

13. Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos

20. Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.

34. ¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

Un verso de LXXII vuelve a plantear la imparidad, ahora con un signo positivo: "Amor / contó en sonido impar". Sin embargo, dos poemas después de XXXVI se insiste en la caracterización de lo impar como mutilación operada sobre un cuerpo, como en la referencia a la boca "sin dientes. No desdentada". Lo positivo y lo negativo se subrayan con la mención de los signos aritméticos que los identifican, los que parecen duplicar en cierta medida las categorías sintácticas que se despliegan en la segunda estrofa y remitir a lo que Ana M. Barrenechea ha llamado palabras descriptivas ocasionales "orientadas por circunstancias objetivas" (cfr.: "El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas", en *Filología* VIII, 1-2, 1962, 241-272):

8. y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.

18. y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más.

En LXXVI vuelve a evidenciarse esta convergencia de los códigos lingüístico y numérico, esta vez a partir de la dispersión en la página de elementos correspondientes a ambos, al principio todavía fijados en distintas estrofas (la primera de las cuales se detiene en lo alfabético y permite establecer ciertos vínculos con uno de los poemas de *En la masmédula* de Oliverio Girondo, que aparecerá treinta años más tarde y en el que se delata la lectura de Vallejo como renovador de lo que los formalistas rusos llamaban la “lengua poética”) y hacia el final reunidos:

1. De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis.

3. En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2.

13. Remates, esposados en naturaleza,
de dos días que no se juntan,
que no se alcanzan jamás.

Acaso el poema que muestre mejor esta convergencia de códigos sea el LV, el primer texto de *T* que podría caracterizarse como poema en prosa y a partir del cual surgirán solo dos más en todo el libro. Ese cambio de estilo, declarado en los primeros versos mediante la comparación Samain / Vallejo, también permite dar cuenta del cambio que representa la inserción de los elementos numéricos en el poema. La convivencia pacífica de ambos se resuelve en las últimas líneas mediante una redistribución espacial que funciona como ejemplo de esa unidad en la que uno de los códigos aporta las palabras y el otro la dimensión en que estas se sitúan:

1. Samain diría el aire es quieto y de una con-
tenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada
lindero a cada hebra de cabello perdido, [...]
allá.....
enfrente.

19. Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsue-
lo empatrullado,
y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
de la cama que está desocupada tanto tiempo.

De este modo, *T* se confirma como un libro donde la variedad de temas es correlativa de los cambios radicales en un estilo que en *LHN* todavía podía

encontrar cierta caracterización y que en el texto posterior ha perdido toda posibilidad de sistematizarse, más allá del rastreo de algunas insistencias que de ninguna manera funcionan como determinantes de la operación poética sino apenas como intereses privilegiados de la misma.

Lo que hemos tratado de ofrecer en este artículo es una revisión detallada de los poemas que nos permiten reconocer en Vallejo a uno de los renovadores de la poesía en lengua castellana, de modo de reponer a la dimensión filológica de restitución en una dimensión crítica que no se detuviera simplemente en las modificaciones que se pueden rastrear en los textos sino que intentara dar cuenta de las repercusiones que responden a esos cambios, los que de otra manera quedarían reducidos al capricho de un poeta que, no obstante, no hace más que demostrar en su obra la absoluta conciencia que tiene de su trabajo con la lengua española.

MARCELA CROCE

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas"

OPERACIÓN MASACRE: EL RELATO QUE SIGUE

A principios de 1985 comencé a elaborar un trabajo crítico sobre *Operación Masacre*.¹ Encarar esta tarea y considerar el problema de la fijación del texto fue casi el único gesto posible desde el inicio. Algunas consideraciones de Horacio Verbitsky² sobre las distintas ediciones me alertaron sobre la existencia de un significativo número de variantes a través de los años. A la simple curiosidad inicial, al deseo de comparar todas las lecciones posibles, sucedió la convicción de que ese camino, la consideración del texto en su recorrido diacrónico, desbordaba toda pasión filológica y acercaba a la comprensión de la crítica tanto la voluntad estilística y política del autor como el continuado éxito editorial que jalonó la historia de la obra.

La primera comprobación que arrojó la lectura de las distintas ediciones fue la imposibilidad de establecer una versión final, sobre la cual la lectura crítica podría operar. Esta especie de utopía del sentido, el *codex optimus* que en la literatura contemporánea parece objetivamente fijado por la última edición revisada por el autor, estaba de hecho allí. Pero no era el texto definitivo —aunque desde luego ningún texto lo es—,³ octava edición era solo la última versión en vida del autor de una constante operación de tacha, enmienda y puesta en discurso, una génesis continuada cuyos puntos de inflexión aludían constantemente a una doble inscripción de *Operación Masacre*: en la literatura

¹ Formaba parte del plan de ediciones de la biblioteca Crítica de la Editorial Hachette—la “Casa” para el León de Sanctis de “Nota al pie”—, a cargo de Eva Tabakian. La colección fue interrumpida más tarde y ese trabajo permanece todavía inédito.

² “El ‘Facundo’ de Rodolfo J. Walsh” por Horacio Verbitsky, en *El Periodista de Buenos Aires*, año 1, n° 2, setiembre 22 al 28, 1984, 32.

³ La crítica genética actual coincide en señalar que la inmutabilidad no constituye más que una ilusión en lo que atañe a la fijación de los textos, sean clásicos o contemporáneos. Pero no es a esta comprobación a la que apunta mi trabajo sobre *Operación Masacre* sino a la problemática que despliega frente a quien propone una edición crítica de un texto abierto que rechaza toda última versión y replantea constantemente su horizonte de lectura. El objeto estético no resulta solamente alterado por la dialéctica que establece con su contexto extraliterario sino que el contexto es recuperado en forma de variantes en el artefacto material.

argentina y en la sociedad, variantes de estilo y respuestas a los distintos contextos históricos y políticos en los que el texto se insertaba. A salvo siempre, como objetivo explícito desde 1957, el efecto perlocutorio que se modulaba en forma distinta con cada edición.

En el "Prólogo para la edición en libro", que introduce la primera edición, Walsh propone: "escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara* [...]".⁴ El estatuto particular de un texto que se plantea como palabra-acción, inaugurando entre nosotros lo que luego se llamó género testimonial, es totalmente distinto del de los textos fictivos. El contexto socio-político argentino del 57, del 64, del 69, etc., no constituye en este caso un afuera en el que el texto se inscribe mansa o polémicamente. Entre ambos se tensa un compás dialéctico que marca a la escritura en muchos sentidos y al que solo la desaparición material del autor ha podido interrumpir.

La tarea de reconstruir la historia textual de *Operación Masacre* tropieza con diversas dificultades. No contamos con la versión mecanografiada original, el autor no ha corregido galeras entre una edición y otra, ni tampoco se conservan los originales de las alteraciones introducidas. Por otra parte, los avatares políticos que la obra debió atravesar, las censuras prolongadas que sufrió tanto durante los primeros años como más tarde, durante las dictaduras militares, desde Onganía hasta Videla, han condenado a la desaparición una serie de materiales muy valiosos para la realización de una edición crítica. El panorama se completa con la modalidad de circulación del testimonio⁵ unida a la falta de valoración estética que merece en sus inicios, lo que indirectamente colabora para que los originales sean irrecuperables.

Reconstruir esa parte de la existencia de *Operación Masacre*, reponer el plan original, descansa actualmente solo en los testimonios de los allegados a Walsh durante ese período.

No obstante, las distintas ediciones se han conservado casi íntegramente así como parte del material pretextual que inicia la historia periodística de la obra. Sabemos también que algunos artículos originales fueron rechazados por los editores y es en parte la dificultad para publicar —*Mayoría* titulaba los artículos: "Un libro que no encuentra editor"—, aunada a la limitada circulación de los periódicos en los que los artículos aparecieron, lo que parece haber impulsado a Walsh a organizarlos para una edición en libro.

⁴ "Prólogo para la edición en libro", *Operación Masacre*, 1a. ed. (en adelante *O.M.*). Asiento bibliográfico completo más adelante en "Ediciones". El subrayado corresponde al original.

⁵ El texto testimonial "entra" y circula. Va de mano en mano y multiplica las cifras de publicación con las de su real circulación. A ello se suma la transmisión oral de su contenido y sus ideas, objetivo claro para el autor: "Un libro no es solamente un producto acabado que se vende a determinado precio, por lo general demasiado caro para que un obrero pueda comprarlo. Un libro es, además, el efecto que produce, los comentarios que produce." ("Rodolfo Walsh ¿Lobo estás?" en *Siete Días*, 16 de junio de 1970, 27)

Operación Masacre surge como resultado de un reportaje y posterior investigación que su autor emprende a fines de 1956. *Propósitos*, que dirigía Leónidas Barletta, accede a publicar la denuncia judicial de Livraga, que toma estado público el 23 de diciembre de 1956 con el título “Castigo a los culpables”. Le sigue una entrevista con Livraga, “Yo también fui fusilado”, que introduce una serie de artículos y reportajes publicados en el periódico *Revolución Nacional*, una “hojita gremial”⁶ según la califica Walsh para destacar su marginalidad frente a los grandes medios de prensa. La dirigía el doctor Cerruti Costa: fueron “media docena de artículos publicados entre el 15 de enero y fines de marzo de 1957”.⁷ La historia “sale sin firma, mal diagramada, con los títulos cambiados, pero sale”.⁸ La autoría solo aparece indicada por tres iniciales, R.J.W., al pie de los originales.⁹

Del 27 de mayo al 29 de julio de 1957 aparecen un total de nueve notas en *Mayoría*, revista que editan Bruno y Tulio Jacovella. El material corresponde a la Primera Parte y a la Segunda de *Operación Masacre*. Ya el orden de la investigación —que en los artículos periodísticos anteriores guardaba relación con la organización de los materiales— diverge abiertamente del montaje narrativo.

La campaña periodística continúa con “apéndices, corolarios, desmentidas y réplicas”¹⁰ hasta abril de 1958.

El 12 de diciembre de 1957 aparece la primera edición en libro; la edita Marcelo Sánchez Sorondo (Ediciones Sigla), su título era *Operación Masacre* y la tapa añadía: *un proceso que no ha sido clausurado*; incluía un “Prólogo”, una “Introducción”, un “Provisorio epílogo” y un “Obligado apéndice” (las notas posteriores al 15 de julio de 1957).

La segunda edición data de 1964, Ediciones Continental Service, *Operación Masacre y el expediente Livraga*, la tapa subtítulo: “con la prueba judicial que conmovió al país.”

Entre la primera edición y la segunda, *Operación Masacre* cambia íntegramente el “Prólogo”, elimina una “Introducción”, altera sensiblemente la “Tercera Parte” debido a que el alegato periodístico original es reemplazado por la confrontación con el expediente Livraga, la versión del caso ante la justicia. A esto deben añadirse las variaciones estilísticas y compositivas que afectan tanto macro como microestructuralmente al texto.

⁶ “Prólogo de la segunda edición”, *O.M.*, 2a. ed., 11.

⁷ “Prólogo para la edición en libro”, *O.M.*, 1a. ed.

⁸ “Prólogo de la segunda edición”, *O.M.*, 2a., 12.

⁹ *Ibíd.*, 13.

¹⁰ *Ibíd.*, 15.

En 1969 Editorial Jorge Álvarez tira una tercera edición, el título se condensa, los subtítulos se vuelven innecesarios: *Operación Masacre*. Despojada, concentrada, autorreferencial, el título adelanta un tratamiento de la materia narrativa que se reitera en las variantes internas. Un comentario de David Viñas cierra la contratapa. Nuevamente se altera el “Epílogo” y algunos puntos de la “Segunda Parte”.

Entre 1972 y 1974 Ediciones de la Flor pone en circulación siete ediciones más. Luego, diez años de silencio. Se silencia la obra, se silencia al escritor. A esta saga editorial nacional hay que añadir la aparición, en vida de Walsh, de dos ediciones cubanas: una en 1970 (Casa de las Américas), otra en 1971 (Instituto Cubano del Libro).

Con la cuarta edición se añade después del epílogo un punto titulado “Aramburu y el juicio histórico”, el régimen de actualidad de este agregado es retomado por la faja que Ediciones de la Flor coloca a la séptima edición:¹¹ “Nueva Edición con un Epílogo sobre el Caso Aramburu”. En la octava edición se incluye nuevamente una faja: “Con Textos de la Película Prohibida por la Dictadura” y el texto alcanza su versión definitiva. Así debió suponerlo Walsh al decir en el apéndice titulado “Operación en cine” y que se añade después del punto 37: “La película tiene pues un texto que no figura en el libro original. Lo incluyo en esta edición porque entiendo que completa el libro y le da su sentido último” (*O.M.*, 8a. ed., 200).

En el mes de junio de 1984 Ediciones de la Flor retoma la publicación con una décimoprimerá edición aumentada; por decisión de su editor, Daniel Divinsky, se incluye un segundo apéndice: “Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar”, también cambia la contratapa. Esta es la versión que se reproduce hasta la última reedición a la fecha, la número diecinueve en 1993. La oportuna decisión de sus editores al incluir este material, reafirma su lectura de la obra como texto abierto, en constante diálogo con su entorno social.

A un núcleo narrativo central (Primera Parte y Segunda) que mantiene su identidad a través de los años (con algunas previsible variantes microestructurales), acompañan otras zonas textuales para las que la variación constituye la norma.

Muchos cambios, sobre todo entre la primera edición y la segunda, se debieron a nuevos hallazgos en la compleja investigación que Walsh estaba realizando; pero cuando los datos materiales se estancan y ya no hay nuevas

¹¹ Ediciones de la Flor publica este agregado (identificado como punto 37) desde su primera edición, que es la cuarta en la historia de las publicaciones. En la séptima añade por primera vez la aclaración: “Cuarta edición” y se incorpora al índice el punto 37, corrigiendo una omisión de las anteriores ediciones (cuarta a séptima). Ya en la siguiente se inclina por la numeración consecutiva histórica y la denomina “Octava”. En este trabajo nos referiremos a las ediciones en el orden histórico.

voces que sumar a la denuncia, la reescritura del texto no se detiene. Por el contrario, desde el epílogo se suma cada vez un nuevo protocolo de lectura que varía la estructura total:

El caso está en pie, sigue en pie, y seguirá en pie, porque los hombres civiles lo hemos de mantener en pie todo el tiempo que sea necesario —meses o años—, [...] (39. “El caso ante la consultiva provincial”, *O.M.*, 1a. ed., 143)

Este caso ya no está en pie, es apenas un *fragmento de historia*, este caso está muerto. (37. “Epílogo”, *O.M.*, 2a. ed. 143)

Aramburu estaba obligado a fusilar y procribir del mismo modo que sus sucesores hasta hoy se vieron forzados a torturar y asesinar por el simple hecho de que representan a una minoría usurpadora que solo mediante el engaño y la violencia consigue mantenerse en el poder. (37. “Aramburu y el juicio histórico”, *O.M.*, 4a. ed., 197)

Las cursivas son nuestras.

El “caso” abierto pasará a ser historia, ensayo socio-político, interpretación de la realidad nacional, denuncia de un sistema social injusto.

Puede decirse que a través de las ediciones hay más vocablos y giros compositivos eliminados que añadidos. En general se trata de marcas estilísticas evaluativas, tanto axiológicas como afectivas, aplicadas a la caracterización de personajes, situaciones o lugares. Huellas explícitas de simpatía o rechazo del narrador que subrayan innecesariamente una actitud de valoración ya evidente a lo largo de todo el texto. Tal vez el ejemplo más ilustrativo de esta operatoria sea la eliminación en forma total del apartado 23 de la primera edición a partir de la tercera (reproducido íntegramente en el Apéndice).

La numeración a las subdivisiones de la Segunda Parte, titulada genéricamente “Los hechos”, y que presenta un subtítulo para cada punto, con excepción del punto 23. La ausencia de título coincide también con un refuerzo gráfico: el apartado está escrito en bastardilla, en contraste con la letra redonda como tipo preponderante en el resto del material. Por otra parte, el punto 22 de la primera y segunda ediciones culmina con una frase que finaliza con puntos suspensivos, la misma frase introduce especularmente el punto 24: “Ha llegado el momento...” “Ha llegado el momento.” Este recurso, que remite sin lugar a dudas a la publicación seriada, rasgo del folletín, restablece sin violencias el hilo narrativo cuando el punto es borrado totalmente. Por otra parte, un tercer dato prefigura gráficamente la suerte que correría más tarde el fragmento: todo el capítulo se incluye entre paréntesis.

Entre la primera y segunda ediciones el narrador altera la deixis personal en el apóstrofe al basural, prefiriendo una fórmula más coloquial; conserva el

tú original para referirse al basural pero lo transforma en *vos* al aplicarlo a las víctimas con un tono más cercano. De todos modos, este inflamado apóstrofe lírico contrastaba nítidamente con la escritura blanca dominante en el resto de la “Segunda Parte”. Cuando el punto es eliminado persisten algunas reliquias, imágenes que se trasladan al fragmento 22:

Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de basura. (22. “El fin del viaje”, *O.M.*, 2a. ed., 71)

(¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos insepultos, corroído de latas y chatarra, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen!”(23. *O.M.*, 2a. ed., 72)

Y en la tercera edición:

Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de escorias, el siniestro basural del José León Suárez, cortado de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas y bichos insepultos en verano, corroído de latas y chatarra. (22. “El fin del viaje”, *O.M.*, 3a. ed., 94)

Ya entre la primera y la segunda ediciones el autor había borrado algunas adjetivaciones y tachado algunas acotaciones para aligerar un tanto el texto.¹² Ahora, con la desaparición del fragmento, el punto 22 gana en expresividad aunque en la macroestructura continúa predominado la tendencia a borrar.

El procedimiento de traslación de imágenes, frases o palabras, del texto eliminado al definitivo, se verifica también a lo largo de la Tercera Parte, cuando la segunda edición cambia el alegato periodístico centrándose en el expediente Livraga.

Pese a la eliminación del apóstrofe, la invectiva como forma de argumentación polémica, así como las marcas estilísticas y retóricas de la épica clásica —presentes en particular en sus ficciones—, constituyen un contrapunto constante de los textos walshianos. Los modelos clásicos parecen caracterizar aquí a la “alta” literatura, a la cultura de la “civilización” cuyos crímenes documenta el texto. La deliberada elección de moldes vaciados por el tiempo y la tradición, produce un choque semántico insoslayable. Los personajes y las voces que traman los relatos ocupan ese espacio incomprensible —la norma literaria ajena (con una ajenidad, por supuesto, de clase)— y se articulan como una mueca que afirma la necesidad de encontrar una voz propia. El desajuste

¹² 2a. ed.: “Llaga purulenta de la tierra”.

conserva intacta la grandeza —por momentos desafinada— de los mansos personajes walshianos, desde la Casandra que todo lo sabe,¹³ hasta el Gato¹⁴ que resiste implacablemente a un autoritarismo despiadado.

El tono discordante del apóstrofe, que la escritura del 69 elige eliminar, se ajusta más tarde en la obra de Walsh como registro extranjero y modula una puesta fuera de foco desde donde se contemplan las vidas y las palabras tanto de los personajes de los relatos de irlandeses como del periodista que interpela a la barbarie institucional en la vida argentina a través de las Cartas polémicas.¹⁵

El apóstrofe al basural permite considerar también la introducción de otro motivo: la invocación clásica a las Musas que en el texto es dirigida al basural. La interpelación al basural, materialización del oponente, ligado a la violencia sin sentido, a la muerte y a la injusticia que se pretende reparar, alude a otro texto clave en la literatura nacional: el *Facundo*, que se abre con una invocación al adversario. La obra de Sarmiento y el texto de Walsh se acercan en más de un sentido: por su modalidad de publicación, por su proyecto de escritura, por la especial relación que establecen entre literatura, política y performatividad.

La “Introducción” a la primera edición hace explícita esta relación al referirse al Jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires, Desiderio Fernández Suárez:

En realidad, debo decir que no ha existido intención de atacar su persona, salvo en la medida en que constituye una de las dos caras de *Civilización y Barbarie* estudiadas hace un siglo por una gran argentino; y justamente aquella que debe desaparecer que todos debemos luchar por que desaparezca. (“Introducción”, *O.M.* 1a. ed.)

La constitución arquetípica de la figura de Fernández Suárez remeda al *Facundo*. La oposición civilización-barbarie se tensa invirtiendo los lugares: las

¹³ 1a. ed.: “Solo espectros y larvas gembundas han de habitarte, llaga purulenta de la tierra”. 2a. ed.: “...no se te nota en los ojos limpios. Pensás en tu anciana madre...”

1a. ed.: “...no se te nota en los ojos limpios, por Dios digo que no se te nota. ¿Piensas en tu anciana madre[...]”

“[...] y un día una nena nos para en la calle.

— El señor que ustedes buscan —nos dice—, está en su casa.

Les van a decir que no está, pero está.

— ¿Y vos sabés por qué venimos?

— Sí, yo sé todo.

Bueno, Casandra.” (“Prólogo de la segunda edición”, *O.M.*, 2a. ed., 14)

¹⁴ Personaje protagónico de sus relatos de irlandeses.

¹⁵ “Había elegido un estilo para esas cartas, el de la invectiva de los latinos. Por las tardes, en la última casa en que vivimos, solía oírse la voz de Rodolfo recitando, en un tono entre épico e irónico, los primeros versos de *La Eneida* y la primera invectiva de las Catilinarías. *Quousque tantum Videla abutere patientia nostra.*” En “Más allá del río, entre las casas blancas” por Lilia Ferreyra, en *El Periodista de Buenos Aires*, ya citado.

fuerzas que habrían de restaurar el orden, se aplican ordenadamente (Operación) a destruir (Masacre).

El texto sarmientino, explícito en la primera edición, aludido por la segunda, permanece como asordinado modelo de escritura en las ediciones posteriores, tanto por su común pertenencia al periodismo y a la publicación seriada, como por su exasperado eticismo. Reponer la mención del *Facundo* en un momento crucial de la elaboración del texto walshiano aporta un nuevo elemento para considerar la relación política-literatura en nuestra tradición literaria, además de situar el gesto polémico como matriz compositiva que plantea el enfrentamiento y la ocupación del lugar del otro como única posibilidad de inscribir una voz propia, la de los dominados, que solo puede pensarse a sí misma cuando advierte a que se opondrá.

A la comparación de las ediciones suman también datos valiosos los materiales paratextuales. Permiten reconstruir, por ejemplo, la postura política del autor por aquellos días, lo que impide las simplificaciones de algunos críticos que leen el texto desde la militancia política ulterior del autor.¹⁶ A partir de estos materiales¹⁷ puede también reconstruirse la historia de otro personaje del "Provisorio epílogo" de la primera edición: el teniente Estiváriz, héroe arquetípico para el universo narrativo walshiano.

El teniente Estiváriz fue un aviador naval de la Revolución Libertadora, caído en el frente sur, al que Walsh dedica dos artículos *in memoriam*, uno en diciembre de 1955 y el otro un año más tarde (octubre de 1956):

Para él, la revolución no es un juego, no es una aventura. Sabe que no puede hacerse sin violencia [...] Solo se decidirá cuando esté convencido de la absoluta justicia de su causa [...] conoce también la exacta dimensión del peligro personal. No es un impulsivo, está perfectamente centrado [...].

Estiváriz insiste en actuar como subordinado. Más tarde consentirá en impartir las órdenes por intermedio del comandante designado. Y por último la simple gravitación de los hechos —los hombres acuden instintivamente a él en busca de instrucciones— lo restituye al puesto donde se cumplirá su destino.¹⁸

Valor, subordinación, arrojo, medida, reconocimiento por parte de los otros, son predicados del héroe. Es el que encabeza pero sin perder de vista a los

¹⁶ En 1956 Walsh apoyaba la Revolución Libertadora y creía razonablemente en el poder de presión del periodismo para sacar a la luz los errores cometidos y lograr justicia. El ataque frontal al sistema es un efecto posterior de su evolución ideológica y política.

¹⁷ Los reportajes, críticas y entrevistas son bastante abundantes, sobre todo durante los tardíos 60 en que el escritor se transforma en *vedette* para los medios de comunicación masivos.

¹⁸ "2-0-12 no vuelve" en *Leoplán*, n° 516, 21 de diciembre de 1955.

demás, de Estiváriz a Troxler, a Blajaquis, al Gato, al coraje civil, a los ciudadanos interpelados por Ancla. La heroicidad no se apoya en las conductas fuera de lo normal —aunque estas también existan y el texto las documente: Troxler regresando al escenario de la masacre—, sino en la convergencia, en los que pueden encabezar, conducir y reagrupar esos “nódulos de pánico”¹⁹ tal como el relato lo hace: “me vi solo, y cuando entré a la estación de ómnibus ya fuimos de nuevo unos cuantos...” (“Prólogo”, *O.M.*, 2A. ed. 10)

La figura de Estiváriz expresa una convicción política que por entonces se encarnaba en una frase clave, “ni vencedores ni vencidos”. En 1956 esta frase resume sin violencias la posición política de Walsh.

Uno de los motivos compositivos básicos que articula la escritura es la oposición, abundante en los niveles léxico, morfo-sintáctico y compositivo. Se proyecta en los mecanismos argumentativos de la polémica, en la construcción del héroe y del adversario, y también organiza el microtexto a partir de dos recursos repetidos: la negación y las proposiciones adversativas que abren constantemente nuevas vías al relato.

Sabemos, por ejemplo que alrededor de las 21 aparece un hombre llamado Rogelio Díaz, pero no sabemos con exactitud quién lo trae ni a qué viene. Sabemos que es un suboficial (sargento sastre, dicen algunos), retirado de la marina, pero no sabemos por qué se ha —o lo han— retirado. Sabemos que vive muy cerca de allí, en Munro, pero ignoramos si es esa simple proximidad la que explica su presencia. Sabemos que está casado y tiene dos o tres chicos, pero más tarde nadie podrá indicarnos el paradero exacto de la familia.²⁰

Adversativas, disyunciones, negaciones —encrucijadas del sentido—, espectacularizan la oposición de discursos como movimiento de sostén de la polémica. Desde la oposición, apoyado en la fuerza de la negación, invirtiendo frases, situaciones, voces, el texto puede afianzar su propio espacio, jugar su cuerpo para ocupar el lugar del otro, saldar la brecha institucional entre saber y poder, canjear el silencio de las versiones oficiales por la acusación frontal de la voz propia que arroja al otro fuera del campo discursivo. El punto 31 de la cuarta edición titula: “Lo demás es silencio”. El “Prólogo de la segunda edición” propone: “Lo demás es el relato que sigue”. En este intercambio elemental se juega toda la potencia de la voz de un texto por demás inquietante: lo demás, por cierto, es literatura.

¹⁹ “A partir de ese instante el relato se fragmenta, estalla en doce o trece nódulos de pánico.” (24. “La matanza”, *O.M.*, 2a. ed., 73)

²⁰ “Díaz: Dos instantáneas”, *O.M.*, 2a. ed., 29.

APÉNDICE

(¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos muertos insepultos, corroído de latas y chatarras, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen! Ni alquitrán, ni cal viva, ni salitre que te echen encima pueden limpiarte. Ni “todos los perfumes de Arabia” ni siglos de olvido pueden borrar tu hedor. Quién aquí alzaré su casa, quién acariciará un hijo, quién plantará un árbol, quién cultivará las mansas costumbres de la vida. Llaga purulenta de la tierra.

Pero mira la carga que te traen. Mira ese chico de veinte años. ¿Qué has hecho de tu vida, Carlitos Lizaso? ¿Qué pecado tan espantoso has cometido? ¿Has matado, has robado, has preguntado? No se te nota en ademán tranquilo, no se te nota en los ojos limpios. Pensás en tu anciana madre, en tu hermanito Bocha a quien también se llevó la desgracia, en tu novia Ester, en tu dolorido padre que no tendrá corazón para sobrevivirte. Apresúrate, porque van a matarte los hombres justos. Y usted, Nicolás Carranza, dentro de poco sí que estará Entregado, y no imagina siquiera quién ha de ser su último Guardián. Piensa en Berta, en Elena, en Julia Renée...

Apúrese, porque son tantos los suyos, y van a matarlo los hombres justos. Y usted, Francisco Garibotti, también los suyos son muchos. Ferroviario: no conocé las señales y estaciones de esta línea. Apúrese, porque van a matarlo los hombres justos. Y usted, Vicente Rodríguez, ¿se acuerda acaso de los chicos que deja, se acuerda de Alicia, de Titi, de Vicente Carlos? Pronto, porque van a matarlo los hombres justos. Creía que el mundo era suyo, Vicente Rodríguez. Con qué fuerza hombrecaba bolsas en el puerto. Cómo gritaba y se llevaba el mundo por delante. Pero el mundo —ya lo ve— es de los doctores que afilan ciegas espadas ajenas. Y vos, Mario Brión, qué tarde volverás a tu casa, qué nunca volverás a tu casa. Has dejado algo por hacer en tu jardín, has dejado el diario de hoy y el de mañana, has dejado los subtes y los trenes, has dejado un disco sin escuchar, un libro a medio leer, con un lápiz adentro, una llave vertical aplaudiendo un párrafo. Has dejado todo y ya no hay tiempo. Van a matarte, Mario, van a matarte los hombres justos.

Abre las bocas de tu zanjas, siniestro basural de José León Suárez. Aguza los filos de tus latas herrumbradas. Multiplica las trampas de tus pozos. Racalcitra tu hedor y tu ignominia. No dejes escapar a nadie. No traiciones a los tuyos. Hiede, sangra. El bien, la justicia, la libertad, la democracia misteriosamente confían en ti). (“Los hechos”, *O.M.*, 2a. ed.)

BÁRBARA CRESPO

LISTADO DE EDICIONES

- Operación Masacre [un proceso que no ha sido clausurado]*. Buenos Aires, Ediciones Sigla, 1957, Colección Documentos, 164.
- RODOLFO J. WALSH, *Operación Masacre y el expediente Livraga [con la prueba judicial que conmovió al país]*, Buenos Aires, Continental Service, 2a. ed., 1964, 144 pp.
- , *Operación Masacre*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 3a. ed, 1969, 195 pp.
- , *Operación Masacre*, Buenbana, Casa de las Américas, Colección Honda, 1970, 241 pp.
- , *Operación Masacre*, BuenHabana, Instituto Cubano del Libro, Ediciones Huracán, 1971, 176 pp.
- , *Operación Masacre*, Buennos Aires, Ediciones de la Flor, 4a. ed. 1972, 198 pp.
- , *Operación Masacre*, Buennos Aires, Ediciones de la Flor, 8a. ed., 1973, 204 pp.
- , *Operación Masacre*, Buennos Aires, Ediciones de la Flor, 10a. ed., 1974, 204 pp.
- , *Operación Masacre*, Buennos Aires, Ediciones de la Flor, 11a. ed., 1984.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CRÍTICA GENÉTICA*

Esta bibliografía no pretende ser exhaustiva, sino que intenta brindar una introducción a la crítica genética seleccionando los trabajos más representativos, los más recientes y los más accesibles. Se han preferido las publicaciones de orden general y teórico a los estudios de corpus.

COLECCIONES

Textes et manuscrits. Colección dirigida por Louis Hay.

BOIE, BERNHILD y DANIEL FERRER (ed.). 1993. *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture.* Paris, Éd. du CNRS.

DEBRAY GENETTE, RAYMONDE (ed.). 1980. *Flaubert à l'oeuvre.* Paris, Flammarion.

FERRER, DANIEL y JEAN-LOUIS LEBRAVE (ed.). 1991. *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle.* Paris, Éd. du CNRS.

HAY, LOUIS (ed.). 1979. *Essais de critique génétique.* Paris, Flammarion.

_____. 1982. *La genèse du texte: les modèles linguistiques.* Paris, Éd. du CNRS. (2^a ed. 1987).

_____. 1986. *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication.* Paris, Éd. du CNRS.

_____. 1989. *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires.* Paris, Éd. du CNRS.

_____. 1990. *Carnets d'écrivains, 1: Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec.* Paris, Éd. du CNRS.

JACQUET, CLAUDE (ed.). 1985. *Genèse de Babel. Joyce et la création.* Paris, Éd. du CNRS.

Manuscrits modernes. Colección dirigida por Béatrice Didier y Jacques Neefs. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes. Se señalarán solo algunos títulos recientes.

DIDIER, BÉATRICE y JACQUES NEEFS (ed.). 1987. *Hugo. De l'écrit au livre.*

* La Dra. Almuth Grésillon nos ha proporcionado la mayor parte de esta información bibliográfica, a la que se añaden datos complementarios del área iberoamericana. Se agradece la colaboración de la Dra. María Teresa Pochat y de la Lic. Josefina Delgado en la preparación de la bibliografía referente a literatura española.

- DIDIER, BÉATRICE y JACQUES NEEFS (ed.). 1988. *Stendhal. Écritures du romantisme I*.
 _____ . 1990. *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*.
 _____ . 1991. *La fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos. Manuscrits de la Révolution I*.
 _____ . 1993. *Chantiers révolutionnaires. Manuscrits de la Révolution II*.
 _____ . 1994. *Le manuscrit surréaliste*.

SERIES, REVISTAS Y NÚMEROS MONOGRÁFICOS

- Genesis. Manuscrits-recherche-invention* (Paris, Jean-Michel Place-Archivos) 1 y 2 (1992), 3 y 4 (1993), 5 y 6 (1994), 7 (1995).
Editio. Revue internationale de l'édition critique (Tübingen, Niemeyer) anual desde 1987.
Cahier de critique génétique (Paris, L'Harmattan) 1 (1992).
Cahiers de textologie. Exercices de critique génétique (Paris, Minard) 2 (1986), *Problèmes de l'édition critique* 4 (1988), *Configuration d'archives* (1993).
Langages. Manuscrits-écriture-production linguistique (Paris, Larousse) 69 (1983).
Littérature. Genèse du texte (Paris) 28 (1977), *L'inconscient dans l'avant-texte* 52 (1983), *Carnets, cahiers* 80 (1990).
LiLi, Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft. Literarische Schreibprozesse (Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht) 68 (1988).
Manuscritica (São Paulo, Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário) 1 (1990), 2 (1991), 3 (1992), 4 (1993), 5 (1995).
TEM. Texte en main. Lis tes ratures (Grenoble) 10-11 (1991-1992).
Texte. Écriture-réécriture-genèse du texte (Toronto, Ed. Trintexte) 7 (1988).
Études françaises. Les leçons du manuscrit. Questions de génétique textuelle (Les Presses de l'Université de Montréal) 28,1 (1992).

ALGUNAS EDICIONES GENÉTICAS RECIENTES

- AMORIM, ENRIQUE. 1990. *La carreta*. Coord. de Fernando Ainsa y "Génesis" de Wilfredo Penco. París-Madrid, Colección Archivos.
 ANDRADE, MÁRIO DE. 1990. *Macunaíma*. Coord., y "Estudo filológico preliminar" de Telê Porto Ancona Lopez. París-Madrid, Colección Archivos.
 ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL. 1988. *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*. Coord. de Amos Segala. Texto y notas establecidos por Gerald Martin. París-Madrid, Colección Archivos.
 _____ . 1992. *Hombres de maíz*. Coord., ed. y "Nota filológica preliminar" de Gerald Martin. París-Madrid, Colección Archivos.
 _____ . 1993. *El árbol de la cruz*. Coord., ed. y "Nota filológica preliminar" de Aline Janquart. París-Madrid, Colección Archivos.
 AZORIN. 1994. *Judit*. Ed. de Antonio Díaz y Mariano de Paco. Murcia, Universidad de Murcia.
 AZUELA, MARIANO. 1988. *Los de abajo*. Coord., ed. y "Nota preliminar" de Jorge Rufinelli. París-Madrid, Colección Archivos.
 BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. 1991. *Rimas*. Ed. crítica de Russell P. Sebold. Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos Castellanos".

- CARDOSO, LÚCIO. 1991. *Crónica da casa assassinada*. Coord. de Mario Carelli. Ed. y "Nota filológica preliminar" de Júlio Castañón Guimarães. Paris-Madrid, Colección Archivos.
- CERNUDA, LUIS. 1994. *Prosa I en Obra completa*. Ed. de D. Harris. Madrid, Siruela, vol. II.
- CORTÁZAR, JULIO. 1991. *Rayuela*. Coord. de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Ed. y "Nota sobre el texto" de J. Ortega. Paris-Madrid, Colección Archivos.
- DIEGO, GERARDO. 1985. *Alondra de verdad. Ángeles de Compostela*. Ed., introducción y notas de Francisco Javier Díaz. Madrid, Castalia.
- ESPRIU, SALVADOR. 1986. *Poesía en Obras completas I*. Ed. de Francesc Vallverdú. Barcelona, Edicions 62.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO. 1993. *Museo de la novela de la Eterna*. Coord. de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. Ed. y "Estudio filológico preliminar" de A. M. Camblong. Paris-Madrid, Colección Archivos.
- FLAUBERT, GUSTAVE. 1988. *Carnets de travail*. Edición crítica y genética establecida por Pierre-Marc de Biasi. Paris, Balland.
- _____. 1983. *Un coeur simple. Corpus Flaubertianum I*. Edición diplomática y genética de los manuscritos establecida por Giovanni Bonaccorso et al. Paris, Les Belles Lettres.
- _____. 1991. *Hérodias. Corpus Flaubertianum II*. Edición diplomática y genética de los manuscritos, t. 1, establecida por Giovanni Bonaccorso et al. Paris, Librairie Nizet.
- GALLEGOS, RÓMULO. 1991. *Canaima*. Coord. y "Nota filológica preliminar" de Charles Minguet. Texto establecido por Efraín Subero. "Cuaderno de trabajo" transcrito por Gustavo Guerrero. Paris-Madrid, Colección Archivos.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. 1985. *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*. Ed. de Miguel García-Posada. El Ferrol. Colección Esquíu.
- _____. 1986. "Canciones" y "Primeras canciones". Ed. de Piero Menarini. Madrid, Espasa-Calpe, "Clásicos Castellanos".
- _____. 1987. *Poeta en Nueva York*. Edición crítica de María Clementa Millán. Madrid, Cátedra.
- _____. 1987. *Teatro inconcluso*. Estudio preliminar y notas de Marie Laffranque. Transcripciones de Leslie Staiton y Manuel Fernández Montesinos. Granada, Universidad de Granada.
- _____. 1988. *Diván de Tamarit. Seis poemas gallegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Poemas sueltos*. Ed. de Andrew Anderson. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____. 1991. *Mariana Pineda*. Ed. crítica de Luis Martínez Cuitiño. Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas".
- GÓIRALDES, RICARDO. 1988. *Don Segundo Sombra*. Coord. de Paul Verdevoye. Ed. y "Estudio filológico preliminar" de Élide Lois. Paris-Madrid, Colección Archivos.
- HEYM, GEORG. 1993. *Gedichte 1910-1912*. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung, hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Tübingen, Niemeyer, 2 vol.
- HOLMBERG, EDUARDO L. 1994. *Olimpio Pitango de Monalia*. Ed., introducción y notas de Gioconda Marín. Buenos Aires, Ediciones Solar.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. 1988. *Paradiso*. Coord., ed. y "Nota filológica preliminar" de Cintio Vitier. Paris-Madrid, Colección Archivos.

- NERUDA, PABLO. 1992. *La carta en el camino*. Edición al cuidado de Luis Itigo Madrigal con una reproducción a media plana del original y un apéndice sobre *Neruda en Nyon* de Luis I. Madrigal y Daniel E. Weimer. Ginebra, Misión Permanente de Chile ante las Organizaciones de la Naciones Unidas.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 1991. *Dionysos-Dithyramben*. Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften, eingeleitet und herausgegeben von Wolfram Groddeck. Berlín-Nueva York, de Gruyter, 2 Bd.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO. 1984. *El manuscrito de "Doña Perfecta" de Benito Pérez Galdós*. Transcripción del manuscrito y notas de José Ricardo Gil. Boston University.
- _____. 1984. *"Rosalia", una novela inédita de Galdós*. Transcripción del manuscrito y notas de Alan E. Smith. Madrid, Cátedra.
- PESSOA, FERNANDO. 1993. *Mensagem. Poemas esotéricos*. Coord., ed. y "Nota filológica preliminar" de José Augusto Seabra. París-Madrid, Colección Archivos.
- PROUST, MARCEL. 1982. *La matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé*. Edición establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. París, Gallimard.
- QUIROGA, HORACIO. 1993. *Todos los cuentos*. Coord. de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Ed. y "Nota filológica" de N. Baccino Ponce de León. París-Madrid, Colección Archivos.
- ROMAINS, JULES. 1985. *Les hommes de bonne volonté*. Presentación de los *dossiers* preparatorios y establecimiento del texto por Annie Angrémy. *Cahiers Jules Romains* 5 y 6, París, Flammarion.
- RULFO, JUAN. 1992. *Toda la obra*. Coord. de Claude Fell. Ed. y "Nota filológica preliminar" de Sergio López Mena. París-Madrid, Colección Archivos.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. 1990. *Facundo. Civilización y barbarie*. Ed. crítica de Roberto Yahni. Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas".
- VALÉRY, PAUL. 1987. *Cahiers 1894-1914*. Edición completa establecida, presentada y anotada por Nicole Celeyrette-Pietri y, para los vols. 1 a 3, Judith Robinson-Valéry. París, Gallimard.
- VALLEJO, CÉSAR. 1987. *Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*. Ed., introducción y notas de Francisco Martínez García. Madrid, Castalia.
- _____. 1988. *Obra poética*. Coord. y "Nota filológica preliminar" de Américo Ferrari. Texto establecido por A. Ferrari y José Miguel Oviedo. París-Madrid, Colección Archivos.
- YÁÑEZ, AGUSTÍN. 1992. *Al filo del agua*. Ed. crítica de Arturo Azuela. París-Madrid, Colección Archivos.
- ZOLA, ÉMILE. 1986. *Carnets d'enquête*. Textos establecidos y presentados por Henri Mitterand. París, Plon.
- _____. 1986. *La fabrique de "Germinal". Dossier préparatoire de l'oeuvre*. Texto establecido, presentado y anotado por Colette Becker. Lille/París, PUL/SEDES.

LIBROS Y ARTÍCULOS

- AAVV. 1991. *Trésors de l'écrit. Dix ans d'enrichissement du patrimoine écrit*. París, Ministère de la Culture, Réunion des Musées Nationaux.

- AAVV. 1993. *III Encontro de Ecdótica e crítica genética*. Joao Pessoa, Universidade Federal da Paraíba.
- AAVV. 1995. *IV Encontro de crítica genética*. São Paulo, Anna Blume.
- ALMEIDA SALLES, CECÍLIA. 1989. *II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclósio do Manuscrito*. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- _____. 1992. *Crítica genética. Uma introdução*. São Paulo, EDUC.
- ANCONA LOPES, TELÊ (ed.). 1986. *I Encontro de Crítica Textual: O manuscrito e as edições*. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- ANGRÈMY, ANNIE. "Les manuscrits modernes à la Bibliothèque nationale", *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français* 144 (1989), 14-19.
- ANIS, JACQUES y JEAN-LOUIS LEBRAVE (ed.). 1991. *Le texte et l'ordinateur: les mutations du lire-écrire*. La Garenne-Colombes, Éd. de l'Espacede européen.
- BARRENECHEA, ANA MARIA. 1983. *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____. 1994. "La evolución de los poemas de *distancias* de Susana Thénon" en AAVV (1995, 377-384).
- _____. 1995. "Acerca de 'Aux limites de la genèse: de l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène' de A. Grésillon" en *Manuscritica* 5, 25-28.
- BELLEMIN NOËL, JEAN. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris, Larousse.
- BÉTHUNE, CHRISTIAN. "Le brouillon, objet transitionnel" en *Revue d'esthétique* 3-4 (1979).
- BEUGNOT, BERNARD. "Petit lexique de critique génétique" en *Cahiers de textologie* 2 (1988). Paris, Minard, 69-79.
- _____. 1988. "La Rage de l'expression: considérations éditoriales sur le dossier de F. Ponge" en L. HAY (ed.), 1989, 195-200.
- _____. y ROBERT MELANÇON (ed.). 1993. *Les voies de l'invention aux XVI et XVII siècles. Études génétiques*. Université de Montréal, Département d'Études françaises, colección «Paragraphe».
- BEVAN, DAVID G. y PETER MICHAEL WETHERILL (ed.). 1990. *Sur la génétique textuelle*. Amsterdam, Rodopi.
- BIASI, PIERRE-MARC DE. "Flaubert et la poétique du *non finito*" en L. HAY (ed.), Col. *Textes et manuscrits*, 1986, 45-73.
- _____. "L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre" en *Encyclopaedia Universalis*, 1989, 924-937.
- _____. "La critique génétique" en D. BERGEZ, et al. (ed.). 1990. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, Bordas, 5-40.
- _____. "Pour une politique d'enrichissement du patrimoine écrit" en AAVV, 1991, 10-31.
- _____. "L'horizon génétique" en L. HAY (ed.), 1993, 238-259.
- BIENEK, HORST. 1965. *Werkstattgespräche*. Deutscher Taschenbuchverlag, München.
- BOCKELKAMP, MARIANNE y BUSTARRET, CLAIRE. 1982. *Analytische Forschungen zu Handschriften des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel der Heine-Handschriften der Bibliothèque Nationale*. Hamburg, Hauswedell.
- _____. y LOUIS HAY. 1988. "Comment décrire un manuscrit moderne?, suivi de Standard descriptif pour manuscrits modernes" en *Cahiers de textologie* 2. Paris, Minard, 39-68.

- _____ y CLAIRE BUSTARRET. 1988. "La poésie des filigranes" en *Revue de la Bibliothèque nationale*, 30. Paris, Armand Colin, 30-44.
- BOIE, BERNHILD. 1992. "Aux commencements du poème: de la prose à la poésie" en *Genesis*, 2, 27-48.
- BOIE, BERNHILD. 1993. "L'écrivain et ses manuscrits" en L. HAY (ed.) 1993, 34-54.
- BOWMAN, FRANK P. 1990. "Genetic Criticism" en *Poetics Today* 11,3. Tel Aviv, 627-646.
- BROWMLow, JEANNE P. 1993. "Epochal allegory in Galdos's *Torquemada*: The Ur-text and the episteme" en *PMLA* 108, 294-307.
- BRUN, BERNARD. 1988. "Les Incipit proustiens et la structure profonde du roman" en L. HAY (ed.), 1989 b, 291-294.
- CALLU, FLORENCE. 1980. "Les manuscrits contemporains: de Marcel Proust à nos jours" en *Bulletin de la Bibliothèque nationale*, 5,3, 125-133.
- _____. 1993. "La transmission des manuscrits" en L. HAY (ed.) 1993, 54-67.
- CERQUIGLINI, BERNARD. 1989. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Le Seuil, col. «Des Travaux».
- COLLOT, MICHEL. 1992. "Génétiq ue et thématique: *Gravitations* de Supervielle" en *Études françaises*, 28,1, Montréal, 91-107.
- CONDE, LISA P. 1990. "The adaptation of Galdos *Realidad* for the Stage: A Preliminary Manuscript Study" en *Anales Galdosianos*, 25, 95-112.
- CONTAT, MICHEL. 1991. *L'auteur et le manuscrit*. Paris, PUF.
- _____. 1993. "Du bon usage des manuscrits" en D. HOLLIER (ed.). *De la littérature française*. Paris, Bordas, 998-1004.
- CROS, EDMOND. 1987. "El texto auténtico del *Buscón*: nuevo examen de la cuestión a la luz de la genética textual" en *Dispositio* XII, 30-32, 165-178.
- CHARRAUT, DANIEL, JACQUES DUVERNOY y LOUIS HAY. 1987. "L'analyse automatique de l'écriture en *La Recherche*, 184, 49-59.
- CHIAPPINI, GAETANO. 1995. "El fondo machadiano de Burgos" en *Insula* 577, 2-32.
- DAIN, ALPHONSE. 1975. *Les manuscrits*. Paris, Les Belles Lettres (3^e édition révisada por Jean Irigoin).
- DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE. 1984. "Un coeur simple —ou comment faire un fin—: étude des manuscrit", *Gustave Flaubert* 1, en *La Revue des Lettres modernes*, 105-135.
- _____. 1988. *Métamorphoses du récit*. Paris, Le Seuil, col. «Poétique».
- _____. 1993. "Genèse d'une description: les écuries d'*Hérodias*" en L. HAY (ed.) 1993, 162-183.
- _____ y JACQUES NEEFS (ed.). 1987. *Romans d'archives*. Lille, Presses universitaires.
- DIZ, MARTA ANA. 1985. "El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel" en *MLN* 100,2, 281-297.
- DUCHET, CLAUDE. 1980. "Écriture et désécriture de l'histoire dans *Bouvard et Pécuchet*" en Raymonde Debray-Genette (ed.), Col. *Textes et manuscrits*, 1980.
- ESPAGNE, MICHEL. 1992. "Pour une épistém-analyse des études génétiques" en *Études françaises*, 28,1. Montréal, 29-48.
- _____ y MICHAEL WERNER. 1984. "Vom Passagen-Projekt zum Baudelaire. Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 58,4, 593-657.

- _____ y MICHAEL WERNER. 1990. "Ce que taisent les manuscrits: les fiches de Walter Benjamin et le mythe des *Passages*" en B. DIDIER y J. NEEFS (ed.), Col. *Manuscrits modernes*, 1990, 105-118.
- _____ y MICHAEL WERNER (ed.). 1990. *Philologiques I*. Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'homme.
- FALCONER, GRAHAM. 1993. "Genetic Criticism" en *Comparative Literature*, 45, 1, 1-21.
- FERRER, DANIEL. 1993. "Les carnets de Joyce: avant-textes limites d'une oeuvre limite" en *Genesis* 3, 45-61.
- FUCHS, CATHERINE. 1982. "Éléments pour une approche énonciative de la paraphrase dans les brouillons de manuscrits" en L. HAY (ed.), Col. *Textes et manuscrits*, 1982, 73-102.
- GIAVERI, MARÍA TERESA. 1993. "La critique génétique en Italie: Contini, Croce et «l'étude des paperasses»" en *Genesis* 3, 9-29.
- _____ y ALMUTH GRÉSILLON (ed.). 1994. *Les sentiers de la création. Traces, trajectoires, modèles*. Reggio Emilia, Diabasis.
- GOTHOT-MERSCH, CLAUDINE. 1989. "L'édition génétique: le domaine français" en L. HAY (ed.) 1989, 63-76.
- GRÉSILLON, ALMUTH. 1989. "Fonctions du langage et genèse du texte" en L. HAY (ed.) 1989, 177-192.
- _____. 1991. "Rature-silence-censure" en H. PARRET (ed.), *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris, Éd. du CNRS, 1991, 191-202.
- _____. 1992. "La critique génétique: hasards et nécessités" en *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées ofertes à Henri Mitterand*. Paris, Nathan, 1992, 123-133.
- _____. 1992. "Manuscrits en main, énonciation en acte" en *TEM* 10-11, 7-21.
- _____. 1993. "Une critique génétique sans brouillons?" en B. BEUGNOT y R. MELANÇON (ed.), 1993, 227-232.
- _____. 1993. "Méthodes de lecture" en L. HAY (ed.) 1993, 138-161.
- _____ (ed.). 1988. *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*. Tusson, Du Lerot.
- _____. 1994. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF.
- _____ y MICHAEL WERNER (ed.). 1985. *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*. Paris, Minard.
- _____, JEAN-LOUIS LEBRAVE y CATHERINE VIOLET. 1990. *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*. Tusson, Du Lerot.
- _____, JEAN-LOUIS LEBRAVE y CATHERINE FUCHS. 1991. "Ruminer Hérodiades. Du cognitif-visuel au verbal-textuel" en D. FERRER y J. L. LEBRAVE (ed.), Col. *Textes et manuscrits*, 1991, 27-109.
- GUYAUX, ANDRÉ. 1990. "Génétique et philologie" en *Mesure*, 4, Corti, 169-180.
- HAY, LOUIS. 1984. "Die dritte Dimension der Literatur" en *Poetica*, Amsterdam, 16, 3-4, 307-323.
- _____. 1985. "Le texte n'existe pas" en *Poétique*, 62, 147-158.
- _____. 1985. "Quinze siècles de manuscrits modernes" en *Hommage à Jacques Petit*. Paris, Les Belles Lettres y Besançon, *Annales littéraires de l'Université*, 925-934.

- _____. 1988 a. "Passé et avenir de l'édition génétique" en *Cahiers de textologie* 2, 5-22.
- _____. 1988 b. "Qu'est-ce qu'un manuscrit moderne?" en A.M. CHRISTIN (ed.), *Espaces de la lecture*. Paris, Éd. du Retz, BPI-Centre Pompidou, 160.
- HAY, LOUIS. 1990. "L'amont de l'écriture" en L. HAY (ed.) 1990, 7-23.
- _____. 1992. "Histoire ou genèse?". *Études françaises* 28-1, 11-27.
- _____. 1993. "L'écriture vive" en L. HAY (ed.) 1993, 10-31.
- _____. 1993. "Les manuscrits au laboratoire" en L. HAY (ed.) 1993, 122-137.
- _____. (ed.). 1989. *La naissance du texte*. Paris, Corti.
- _____. (ed.). 1993. *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Hachette-CNRS
- Éditions.
- HERSCHBERG-PIERROT, ANNE. 1985. *Répertoire des manuscrits littéraires français XIX^e et XX^e siècles*. Paris, Bibliothèque nationale.
- LAUFER, ROGER. 1972. *Introduction à la textologie*. Paris, Larousse.
- LAUFER, ROGER. (ed.). 1989. *Le texte et son inscription*. Paris, Éd. du CNRS.
- LEBRAVE, JEAN-LOUIS. 1983. "Lecture et analyse des brouillons" en *Langages* 69, 11-24.
- _____. 1990. "Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse" en A. GRÉSILLON, J. L. LEBRAVE y C. VIOLLET 1990, 143-162.
- _____. 1992. "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?" en *Genesis*, 1, 33-72.
- _____. 1992. "L'hypertexte et l'avant-texte" en *Proceedings of Electronic Publishing*. Cambridge, Cambridge University Press, 233-246.
- _____. 1993. "L'édition génétique" en L. HAY (ed.) 1993, 206-223.
- LEJEUNE, PHILIPPE. 1992. "Autogenèse. L'étude génétique des textes autobiographiques" en *Genesis*, 1, 73-87.
- LEVAILLANT, JEAN (ed.). 1982. *Écriture et génétique textuelle*. Lille, PUL.
- LOIS, ÉLIDA. 1986. "La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista" en *Filología XXI*, 2, 213-226.
- _____. 1994. "Orillas movedizas: la génesis del paratexto" en *AAVV* (1995, 555-562).
- _____. 1995. "L. Hay y la memoria de los signos: el movimiento de la escritura y las tensiones del proceso cultural" en *Manuscritica* 5, 17-24.
- LÓPEZ-BARALT, MERCEDES. 1987. "*Fortunata y Jacinta* en gestación: De la versión alpha a la versión beta del manuscrito galdosiano" en *Anales Galdosianos* 22, 11-24.
- MARTENS, GUNTER y HANS ZELLER (ed.). 1971. *Texte und Varianten*. München, Beck.
- MARTY, ERIC. 1991. "La génétique des textes. Une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires" en *Actuel 1991. Dictionnaire encyclopedique Quillet*. Paris, Éd. Quillet, 138-143.
- MELANÇON, ROBERT. 1992. "Le statut de l'oeuvre: sur une limite de la génétique" en *Études françaises* 28,1, 49-66.
- MITTERAND, HENRI. 1979. "Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'assomoir*" en L. HAY (ed.), *Col. Textes et manuscrits*, 1979, 193-226.
- MITTERAND, HENRI. 1993. "Genèse de *La faute de l'abbé Mouret*" en L. HAY (ed.) 1993, 184-203.

- NEEFS, JACQUES. 1986. "De main vive: trois versions de la transmission des textes" en *Littérature* 64, 30-46.
- _____. 1989. "Marges" en L. HAY (ed.), 1989, Col. *Textes et manuscrits*, 57-88.
- _____. 1990. "Critique génétique et histoire littéraire" en H. BÉHAR y R. FAYOLLE (ed.). 1990. *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris, Armand Colin, 23-30.
- _____. 1993. "[Les manuscrits,] Objets intellectuels" en L. HAY (ed.), 1993, 102-119.
- NICOLAS, ALAIN. 1988. *Les autographes*. Paris, Maisonneuve & Larousse.
- PETRUCCI, ARMANDO. 1985. "La scrittura del testo" en *Letteratura Italiana*, vol. 4, Einaudi, 285-349.
- PICKERING, ROBERT. 1992. "Writing and the Page: Rimbaud, Mallarmé, Valéry" en *The Modern Language Review* 87, 56-71.
- PIERROT, ROGER. 1979. "Les écrivains et leurs manuscrits" en *Bulletin de la Bibliothèque nationale* 4, 165-177.
- PIERSSENS, MICHEL. 1990. "French Genetic Criticism at Crossroads" en *Poetics Today* 11,3, 617-625.
- PONGE, FRANCIS. *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris, Hermann, Col. «L'Esprit et la main».
- PUGLIATTI, PAOLA. 1987. "The New Ulysses Between Philology, Semiotics and Textual Genetics" en *Dispositio* XII, 30-32, 113-140.
- RAMBURES, JEAN-LOUIS DE. 1978. *Comment travaillent les écrivains*. Paris, Flammarion.
- ROBINSON-VALÉRY, JUDITH. 1987. "L'intensité refoulée des manuscrits" en *Revue des sciences morales et politiques* 1, 123-143.
- ROLLIN, ANDRÉ. 1986. *Ils écrivent. Où? Quand? Comment?* Paris, Ed. Magazine/France Culture.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. 1992. *La primera versión de "La vida es sueño" de Calderón*. Liverpool, Liverpool University Press.
- SCARANO, TOMMASO. 1987. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa.
- _____. 1989. "'Calle desconocida' de Jorge Luis Borges. Análisi delle varianti" en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* a cura di B. Beriñán e F. Guazzelli. Pisa, Giardini, 575-589.
- _____. 1993. "Intertextualidad y sistema en las variantes de Borges" en *NRFH* XLI,2, 505-537.
- SCHEIBE, SIEGFRID (ed.). 1991. *Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie*. Berlin, Akademie Verlag.
- SCHNEPF, MICHAEL A. 1990. "From the *Tristana* manuscript: Background Information to Galdós's *Realidad*" en *Anales Galdosianos* 25, 91-104.
- _____. 1990. "Galdós's *La Desheredada* Manuscript: José Relimpio y Sastre" en *Hispanófila*, 34, 7-14.
- _____. 1991. "Galdós's *La Desheredada* Manuscript: A note to The Creation of Isidora Rufete" en *Romance Notes* 31,3, 245-250.
- _____. 1992. "From Galdós's *La desheredada* Manuscript: Male characters in transition" en *KRQ* 39, 53-60.
- _____. 1993. "The Manuscript of Galdós's *Napoleón en Chamartín*: An Initial Study" en *South American Review* 58, 1-15.

- STAROBINSKI, JEAN. 1989. "Approches de la génétique des textes" en L. HAY (ed.) 1989, 207-212.
- TEUBER, BERNARDO. 1993. "O *felix lapsus!* Autobiografía, crítica genética y genealogía del sujeto en *Paradiso* de Lezama Lima" en *MLN* 108, 314-330.
- VIDELA, G. 1984. "El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges" en *RchL* 23, 67-78.
- VIOLLET, CATHERINE. 1985. "Autobiographie et disparition du «je». *Kindheitsmuster* de Christa Wolf" en A. GRÉSILLON y M. WERNER (ed.) 1985, 195-206.
- WERNER, MICHAEL. 1990. "Études de genèse et mythologie de l'écriture" en J. BESSIÈRE (ed.) 1990. *Mythologies de l'écriture*. Paris, PUF.
- _____. 1985. "Genèse et histoire. Quelques remarques sur la dimension historique de la démarche génétique" en A. GRÉSILLON y M. WERNER (ed.) 1985, 277-294.
- _____. y WINFRIED WOESLER (ed.). 1987. *Edition et Manuscrits. Probleme der Prosa-Edition*. Berne, Peter Lang.
- WETHERILL, PETER MICHAEL. 1990. "Aux origines culturelles de la génétique" en D. BEVAN y P. M. WETHERILL (ed.), 1990, 19-32.
- WHISTON, JAMES. 1986. "Una versión primitiva de *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós" en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62, 255-266.
- WILLEMART, PHILIPPE. 1988. "Le temps de la pulsion et du désir dans l'écriture" en *Texte* 7, 103-114.
- _____. 1990. "La quatrième dimension dans le manuscrit" en *Texte* 10, 175-189.
- _____. 1993. *Universo da criação literaria. Crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo, Edusp.
- WILLIAM, LINDA M. 1986. "Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós" en *Anales Galdosianos* 21, 247-249.
- ZELLER, HANS. 1988. "Présentation visuelle des manuscrits et des variantes. Evolution et tendances dans l'édition allemande" en N. CATACH (ed.). 1988. *Les éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux*. Paris, Les Belles Lettres, 78-97.

RESEÑAS

SUSANA THÉNON. *distancias/distancias*, Translated with an introduction and afterword by Renata Treitel, with an Epilogue by Ana María Barrenechea. Los Ángeles, Sun and Moon Press, 1994. 118 pp.

Como es sabido, traducir discursos líricos es una tarea límite, pues se enfrenta con lo absoluto. El discurso lírico revela el Ser en cuanto Ser y la lengua organiza lo relativo. Desde Humboldt y Bergson, por lo menos, sabemos que la lengua organiza una realidad, la realidad habitual, y el discurso lírico organiza otra realidad. Lotman ha recogido esta tradición: la lengua es el modelizador primero y el arte, en nuestro caso la lírica, es modelizador segundo. Por eso el poeta viola la lengua habitual para crear otra lengua. Si el traductor traduce la lengua, fracasa, pues desbarata la función del poeta.

Esta es la posición de la mejor teoría literaria y de la mejor filosofía del lenguaje. Pero más importante para esta ocasión: es la posición de Thénon.¹

Quizá a Thénon esta perspectiva no le viene de la teoría, ni de la crítica. Le viene de la tarea de los poetas. Por lo menos desde Mallarmé, o desde Baudelaire. O desde Holderlin, según la interpretación de Heidegger. O de Shelley. O de Coleridge. O quizá desde más lejos. Desde Petrarca y Garcilaso. O desde San Juan de la Cruz: según Foucault la lengua post-Rimbaud proviene de los místicos cristianos. O desde Góngora, que según Jauss se constituye en contemporáneo de Mallarmé.

El traductor debe evitar la lengua “emputecida” (la palabra es de Thénon, aunque usada con otro sentido), la que propone una realidad “emputecida”: la proyección es mía. En este caso la lengua castellana “emputecida” y la lengua inglesa “emputecida”. Por eso Thénon, coincidiendo con Vico, habla de una “prelengua” y Ana María Barrenechea, transformando levemente la semiosis, habla también de “prelengua”. Insisto: lo que el traductor debe traducir es esta “prelengua” castellana de Thénon, no su lengua castellana, a la “prelengua” inglesa, no a la lengua inglesa.

Dicho de otra manera. No debe apoyarse, según Foucault, ni en las palabras ni en las cosas, sino en esa realidad intermedia entre las palabras y las cosas. El discurso lírico usa palabras, usa signos y por lo tanto nombra objetos, pero la semiosis lírica no pasa por ahí. De alguna manera, en su excelente introducción sobre la lírica de *distancias*, Renata Treitel se acerca a esta posición a través de una cita de Octavio Paz: “the problem of Poetry’s meaning [...] is not what the words say, but what is said between them”. Paz y Treitel y, creo, Thénon, coinciden aquí con Derrida.

A todas las paradojas y contradicciones del discurso lírico de Thénon se agrega esta paradoja de su hacer teórico. Thénon niega la teoría y muchas veces en esta postmodernidad se niega la teoría, y entre ellas la Teoría Literaria. La negación aparece

¹ Véase en este mismo número el artículo de Ana María Barrenechea.

justificada cuando la supuesta teoría usa lo que Kant llama conceptos vacíos, sin intuiciones. Pero Kant también sostiene que las intuiciones sin conceptos son ciegas. Claro que este es el problema: crear una estructura, sea o no un concepto que, como indica Bergson, forme el objeto, no lo deforme. Para poner el ejemplo de Bergson: no lo inmovilice y no lo homogeneice: que mantenga su heterogeneidad. Movilidad: su tiempo, su heterogeneidad.

El étimo de "teoría" se relaciona con *contemplar*. La teoría de Thénon es una verdadera teoría porque *contempla* adecuadamente su objeto: el discurso lírico o lo que la poesía "dice". O mejor: significa, o mejor crea, hace. Como se sabe la poesía no es un *decir* sino un *hacer*.

Como he adelantado, el texto de los poemas aparece anticipado por una excelente *Introducción*. Además de la indicación sobre la lengua poética, Treitel propone una sintética visión histórica de los discursos líricos de Thénon, especialmente de *distancias*.

Thénon pertenecía a lo que la crítica ha llamado "The New Generation": Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Blanca Varela, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Marco Antonio Montes de Oca, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco.

Al acercar a Thénon a este grupo de poetas, la traductora destaca la personalidad, la unicidad, el valor del discurso de *distancias*: "Distances is a pioneer's work. Despite inevitable similarities with writers of our time. Thénon is an authentic voice and her work is unique" (p. 12).

Pero todavía, al indicar las características de su tarea de traductora indica "an almost total lack of comparable poetic tradition in English" (p. 12).

Es interesante también la nómina de poetas que Thénon confiesa haber frecuentado. No citaré a todos. Me limitaré a enumerar los que considero más cercanos a la escritura de Thénon: T. S. Eliot, Holderlin, C. Drummond de Andrade, Góngora, Alexandre. A Drummond de Andrade pertenecen los versos que sirven de epígrafe a *distancias*, versos que podrían anticipar, creo, la poética de Thénon. Destacaré solo la primera palabra, el primer verso: "Observa".

Desde un punto de vista general, creo que las notas de Thénon sobre la poesía constituyen uno de los textos importantes acontecidos en nuestro país y pueden parangonarse con los textos decisivos de la lírica universal. ¿Habría que citar otra vez a Eliot? ¿O a Alexandre? Y puesto que según la propia confesión de Thénon, se trata de subvertir la sintaxis así como Oliverio Girondo ha subvertido las palabras, ¿a Góngora?.

O quizá, mejor, a John Agard, cuyo verso de "Listen Mr. Oxford Don" sostiene:

Dem accuse me of assault
on the Oxford dictionary

Pero no solo las palabras del diccionario. También la sintaxis, como Thénon. El primer verso dice:

Me not no an Oxford Don

En lugar de
I am not an Oxford Don

El drama del traductor es que está obligado a destruir "Oxford language". En este caso, especialmente, "Oxford Syntaxis".

Creo que este poema de Agard, explícitamente, apunta a la lírica de Thénon. Pero también mucho más. También, para poner un solo ejemplo, la llamada lírica francesa de 1970-76.

"Oncle Jean", de Jean-Paul de Dadelsen comienza así:

Avait à maints égards
avec long corps longs os long nez long nom
de noblaillon frison de longue plaine en bordure de morne mer une altogether rather endearing
form -à maints égards- de khonnerie.

Estimo sin ninguna duda que la traducción de Renata Treitel ha sido verdaderamente ajustada a la creación del discurso lírico de *distancias*. Ha trabajado cuidadosamente su texto para pasar al texto inglés la violencia que el texto castellano ejerce sobre la sintaxis habitual. En el terreno semántico ha evitado las soluciones abstractas que hubieran distorsionado los logros del original. Se puede advertir una lucha acendrada para superar las diferencias, por ejemplo, del orden de los adjetivos y de la relación sujeto predicado, tan distinta en ambos idiomas.

Considero que Renata Treitel ha logrado un trabajo utilísimo para el conocimiento de la lírica argentina y, por lo tanto, para el conocimiento de la lírica del siglo XX en general.

HUGO COWES

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

MÁRIO DE ANDRADE. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Edição crítica Telê Porto Ancona López, Coordenadora. Paris-São Paulo, Coleção Arquivos, 1988. 480 pp.

CLARICE LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes, Coordenador. Paris-São Paulo, Coleção Arquivos, 1988. 366 pp.

LÚCIO CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli Coordenador. Paris-São Paulo, Coleção Arquivos, 1991. 810 pp.

Frente a la aparición de estos textos, el primer hecho que debo subrayar es que una colección de la envergadura y la resonancia de *Archivos* haya incluido en su fondo editorial obras destacadas de la literatura brasileña, contribuyendo con esto a romper un aislamiento histórico alimentado durante siglos con razones de diverso tipo favorecidas por la barrera del idioma. El segundo hecho es la inclusión entre los textos seleccionados, de la *opera prima* de Lúcio Cardoso (1912-1968), uno de los escritores mayores de la literatura brasileña, prácticamente desconocido hasta hace poco tiempo fuera de los límites de su país. Es por ello que, si bien comentaré brevemente las ediciones

correspondientes a las obras de Mário de Andrade y Clarice Lispector —ambas con *copyright* de 1988— me ha parecido más interesante profundizar en la reseña de diversos aspectos del texto y el contexto que aparecen en esta edición crítica de *Crônica da casa assassinada*, distribuida durante 1992.

En lo que hace a su organización interna, estos tres primeros volúmenes de literatura brasileña se ajustan a los apartados generales de la colección (“Introducción”; “El texto”; “Cronología”; “Historia del texto”; “Lecturas del texto”; “Dossier de la obra”; “Bibliografía”), destinados a ser cubiertos con trabajos a cargo de reconocidos especialistas en la materia o intelectuales destacados del país.

En el caso de *Macunaíma*, la edición coordinada por la investigadora del Centro de Estudos Brasileiros de la Universidad de São Paulo, Telê Porto Ancona López —también responsable de la introducción filológica y el establecimiento del texto— ofrece un conjunto significativo de miradas originales sobre la obra (Alfredo Bosi, Silviano Santiago, Raúl Antelo, Maria Augusta Fonseca, Eneida Maria de Souza) precedidas por un vívido e interesante “Liminar” del antropólogo y ensayista Darcy Ribeiro, deliberadamente colocado en el ámbito de la reflexión personal y la sintonía con el autor: “Não será, é claro, nenhuma interpretação erudita, como as que este livro enfeixa. Será, isto sim, a meditação de outro romancista, apaixonado que nem Mário pelo Brasil e revestido, como ele, de saberes do mato virgem” (XVII).

Este volumen, valioso y cuidado, soporta airoosamente el peso de ocuparse de *Macunaíma*, tal vez la obra máxima de la literatura brasileña en el imaginario colectivo y una de las más traducidas, reeditadas, estudiadas; primera de las ediciones críticas del grupo brasileño, este trabajo logra colocarse, sin duda, a la altura de lo que se espera de la colección. No sucede en cambio lo mismo con *A paixão segundo G.H.* que, desde el punto de vista de la edición, presenta descuidos sorprendentes (el más flagrante e inexplicable: una misma carta de Lispector a Olga Borelli aparece transcrita en dos apartados diferentes: “A difícil definição”, Olga Borelli, XX y “Duas cartas a Olga Borelli”, Dossier, 304). Si bien esto no afecta el nivel crítico ni el interés de los trabajos producidos, entre otros, por Antonio Cândido, Nádía Batella Gotlib, Affonso Romano Sant’Anna, Olga de Sá, Norma Tasca, provoca necesariamente en el lector especializado una reacción de alerta hacia la confiabilidad general de la edición; especialmente cuando el coordinador es también autor de la “Introdução e nota filológica” y de la transcripción de los fragmentos del manuscrito *A Bela e a Fera ou a Ferida grande demais*.

Pasaré a ocuparme del tercer texto.

Narrador, poeta, guionista, cineasta, pintor, periodista, Lúcio Cardoso fue una figura destacada, controvertida y no pocas veces provocadora dentro del panorama cultural brasileño de su época. Desde la publicación de sus primeras obras (las novelas *Maleita*, 1934 y *Salgueiro*, 1935) despertó el interés de los críticos y comentaristas de su país, tanto en el nivel de la nota periodística como en trabajos académicos.

Crônica da casa assassinada, su obra más madura y deslumbrante, apareció en Río de Janeiro en 1959. De toda la producción de Cardoso existían, hasta 1991, solo las siguientes traducciones: *Morro de Salgueiro*, traducción al español de Benjamín Garay (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1939); *Crônica da casa assassinada*, traducción al francés de Mario Carelli (Paris, Métailié-Mazarine, 1985); e *Inácio*, traducción al francés realizada también por Mario Carelli (Paris, Editions Métailié, 1991); cfr. 793-794.

Con respecto a las repercusiones de la obra de Cardoso, en la “Bibliografía” —realizada con todo cuidado, como el resto de la edición por el coordinador Mario

Carelli—, sobre un total aproximado de trescientos trabajos, solo aparecen (entre libros, opúsculos, artículos y notas periodísticas) quince estudios sobre el autor publicados fuera del Brasil. De este listado se desprende que fue en Argentina donde más tempranamente se habló de la obra de Cardoso (un artículo periodístico de 1941 y su inclusión en un libro sobre literatura brasileña en 1946) aunque por las fechas es obvio que se trata de su producción anterior a *Crônica da casa assassinada*; luego en Italia, también en un libro sobre literatura brasileña (1972); y por último en Francia (once trabajos producidos entre 1983 y 1991, seis de ellos realizados por el propio Carelli, autor además de un artículo aparecido en Austin en 1987).

De este breve análisis surgen rápidamente dos reflexiones: a) cuánta importancia ha tenido la labor de Mario Carelli —autor de una tesis de doctorado en la Universidad de París sobre Lúcio Cardoso, defendida en 1986— en el reconocimiento extramuros de una obra tan valiosa como la de Cardoso; y b) cuánto perdura la relación de marginalidad y dependencia de nuestros países con respecto a las metrópolis culturales.

En este último aspecto, es interesante destacar que la obra de Cardoso no cumple a primera vista con lo que esperan en general los lectores, especialmente europeos, respecto de un autor latinoamericano. Cardoso (cfr. Bosi, XXI) es básicamente un gran narrador de la introspección, de las pasiones humanas, de la búsqueda de la trascendencia, totalmente alejado de la exuberancia tropical de un Brasil ideologizado, no pocas veces, a través de su propia literatura (en la línea de lo que indica Bosi, me vienen inmediatamente a la memoria dos casos contrapuestos: el Borges —rioplatense atípico a los ojos europeos— redescubierto en los años 60 por la crítica francesa; y las novelas de Jorge Amado, el autor —maestro del *color local*— más traducido y exitoso fuera del Brasil).

Cardoso tiene como referentes admirados a Dostoievski y Emily Brontë; entre los escritores más recientes, se inserta en la misma corriente que Leon Bloy, Julien Green, Mauriac y Bernanos que, en la literatura brasileña, produjo narradores “espiritualistas” y católicos como Octávio de Faria, Cornélio Penna y Adonias Filho, y dejó sus mejores frutos en la obra de un crítico y ensayista de la envergadura de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Atayde) cuyo pensamiento renovador marcó la vida cultural brasileña a lo largo del siglo xx. En lo que hace a la fuerte tendencia a la introspección, la obra de Cardoso muestra también ciertas semejanzas con la de Clarice Lispector, su contemporánea y amiga; sin embargo, por la fuerza angustiosa de sus personajes y las complejas relaciones que establecen entre ellos, parecería que Cardoso presenta un registro más amplio y dilacerado, más abismal, que lo separaría de Lispector.

Después de *Maleita* y *Salgueiro*, entre 1936 y 1961 Cardoso publica las siguientes obras: *A luz no subsolo* (novela, 1936); *Mãos vagas* (novela, 1938); *Histórias de Lagoa Grande* (cuentos infantiles, 1939); *O desconhecido* (novela, 1940); *Poesías* (1941); *Dias perdidos* (novela, 1943); *Inácio* (novela, 1944); *Novas poesías* (1944); *A Professora Hilda* (novela, 1946); *Anfiteatro* (novela, 1946); *O filho pródigo* (teatro, 1947); *A corda de prata* (teatro, 1947); *O coração delator* (teatro, 1949); *Almas adversas* (guión cinematográfico, 1949); *A Mulher de longe* (guión cinematográfico, 1949); *Angélica* (teatro, 1950); *O enfeitado* (novela, 1954); *Crônica da casa assassinada* (1959); *Diário I* (1961). En 1962 una hemiplejía le impide continuar escribiendo y comienza a expresarse a través de la pintura hasta el momento de su muerte, en 1968 (la ilustración de tapa de esta edición de *Archivos* reproduce uno de sus trabajos).

Si bien Cardoso incursionó en la poesía, el teatro, el guión cinematográfico y el diario íntimo, es como narrador donde se producen sus mayores hallazgos; y, según coinciden los estudios críticos que acompañan al texto, *Crônica da casa assassinada* es sin duda su mejor obra, anunciada en cierta forma por las novelas anteriores.

Con respecto a la participación de *Crônica* en la colección *Archivos*, el coordinador de la edición (Cfr. "O resgate de um escritor maldito") agrega al valor literario de la obra una consideración de genética textual: "Se no estado final do texto, após várias versões e numerosas emendas, subsistem repetições e meandros barrocos na prosa labirintica da Crônica, não se trata de fraqueza do autor. O texto cardosiano não pára de crescer num fluxo verbal encantatório e trasbordante, pois sua opção estética é o excesso" (XXVI).

Pero no solo —como señala Carelli— el texto definitivo de la obra se halla signado por el exceso; también parecen estarlo sus variantes. La lectura del aparato crítico muestra un trabajo fecundo y constante de reescritura, de inserción y sustitución de capítulos, fragmentos, párrafos y variantes menores. La riqueza y envergadura de estos materiales es tal, que es evidente que Cardoso, apasionado por el tema y por la búsqueda más subjetiva que objetiva de una perfección que lo expresase, necesitó escribir varias versiones fragmentarias, paralelas, a veces intercambiables dada su eficacia literaria semejante.

Otro dato que hace aún más interesante el estudio de la genética del texto definitivo, es que no se ha conservado una versión completa de la novela: los originales, compuestos por manuscritos y dactiloscritos redactados a lo largo de varios años, se distribuyen en centenares de folios, agrupados en cuadernos, bloques y hojas sueltas del más variado tipo, con notas y comentarios manuscritos del autor (cfr. Castañon Guimarães, autor de los trabajos filológicos y de la edición crítica; XXV y ss.).

Además de las anotaciones correspondientes a los distintos manuscritos y dactiloscritos que aparecen en el texto base, en el "Apéndice" se transcriben diecisiete variantes de gran extensión: algunos capítulos que se corresponden con los del texto base, otros que fueron finalmente desechados por el autor y varios fragmentos y notas de diversa índole (cfr. especialmente las anotaciones "refazer este capítulo completamente", 606, II; "este pedaço não", 609, IV; "Fim possível", 612, VI con sus textos correspondientes). La gran mayoría de las variantes de *Crônica* no son puntuales sino reposiciones más o menos extensas del texto con la parte invariante muy reducida (XXXIV).

Del análisis de los originales de *Crônica*, Castañon Guimarães concluye que la labor de producción de Cardoso se caracteriza por una tensión evidente "entre um persistente trabalho de reescrita e um projeto textual de elevada definição" (655).

La estructura fragmentaria de *Crônica da casa assassinada*, también hizo que el autor intentase varias posibilidades de organización hasta llegar a la versión definitiva. Dada su elección de una línea de relato basada en la ruptura cronológica, Cardoso dudó entre varios encadenamientos y secuencias de los segmentos narrativos, compuestos por cartas, diarios, testimonios, confesiones, y relatos que reflejan el punto de vista de los personajes sobre acontecimientos ya pasados en el tiempo de composición de *Crônica*.

El fragmento con que Cardoso opta por iniciar su novela me parece un ejemplo característico tanto del modo de ordenamiento fragmentario como del tipo de variantes.

Se trata del segmento “Diário de André (conclusão)”, en el que el hijo de Nina, la protagonista, relata sus sentimientos ante la muerte inminente de su madre a quien lo une una pasión incestuosa.

El agregado “conclusão” instala al lector desde el inicio en la ruptura narrativa; la fecha del diario es dejada en la ambigüedad “18 de... de 19...” y el relato mismo comienza con un paréntesis —que se cerrará recién varios párrafos después— seguido de puntos suspensivos y minúscula: “(...meu Deus, que é a morte? Até quando,...”, 5. En lo que hace al trabajo constante de reescritura, creo que el siguiente párrafo, pocas líneas más abajo, muestra también su riqueza de manera ejemplar:

...Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem sequer para entrar na sala. Ah, com que intensidade eu sabia que ela já não me pertencia mais, que era apenas uma coisa despojada, manejada por mãos estrangeiras sem ternura e sem entendimento (texto base, 6).

...Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem sequer para entrar na sala. Sabia muito bem que ela já não me pertencia mais e que agora mãos estrangeiras, sem ternura e sem compreensão, tomariam conta do seu pobre corpo sem vida (manuscrito 1, 6).

...Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem sequer para entrar na sala. Ah, com que intensidade eu sabia que ela já não me pertencia mais, que era apenas uma pobre coisa despojada que mãos estrangeiras, sem ternura e sem compreensão, manejariam isentas de qualquer memória (dactiloscrito 1, 6).

Desde el punto de vista de la eficacia literaria, me atrevo a decir que cualquiera de estas variantes —como gran parte de las que atraviesan la obra— podría haber integrado con éxito similar el texto definitivo; lo que hace pensar que, en muchos casos, las elecciones de Cardoso podrían deberse más a razones subjetivas y al gusto personal que a necesidades concretas de mejorar la expresión de sus ideas, el esquema estructural o la configuración de su imaginario.

Como ya se ha dicho, las variantes del texto de Cardoso tomado como base son abundantes y complejas: se trata de la edición de 1959, única publicada en vida del autor con anterioridad al derrame cerebral, y fundamentalmente, aquella donde, según indica Guimarães, hay “manifestação comprovada do ânimo autoral” (cfr. XXVIII).

Si bien en los originales de *Crônica* aparece reiteradamente la fecha “1953”, existen indicios en su *Diário* de que el autor comenzó a trabajar en la novela un año antes (Cardoso entrega finalmente los originales a la Editora José Olympio de Rio de Janeiro en 1957, y esta demora dos años en publicarlos).

Hay sin embargo un dato anterior, interesante en cuanto a la manera en que Cardoso va concibiendo sus proyectos literarios: en 1956, al hablar de *Crônica* en su *Diário*, dice que ha empezado a escribir *Gael* —“nome mencionado na *Crônica*, seria a história do verdadeiro filho de Nina”, 646—, libro que no llegará a concretarse. Este procedimiento de imbrincación de las obras ya había sido utilizado por Cardoso en la trilogía *Inácio*, *O enfeitado* y la inconclusa *Baltazar*.

Otro aporte interesante de Castañon Guimarães es el análisis de la relación de Cardoso con la norma lingüística. En ese aspecto, cabe recordar que, en 1943, se había publicado en el Brasil el nuevo “Formulário Ortográfico”, simplificador de un portugués con reglas bastante complicadas y excepciones abundantes. Tanto los manuscritos como los originales dactilografiados indican que Lúcio Cardoso fluctuaba entre la nueva y la

antigua grafía; sin embargo, la primera edición de *Crônica* —sumamente cuidada, con corrección gramatical y padronización gráfica de acuerdo con las nuevas reglas— se atiene estrictamente al “Formulário” de 1943: hay, por lo tanto, intervención de un editor del texto, con consentimiento del autor: “De fato, Lúcio Cardoso, nos aspectos referidos, não desenvolveu nenhuma inovação, não desejou nenhuma infração expressiva, conformando-se à norma (só abandonada por falha de conhecimento do autor)” (XXXII).

Me referiré por último a los trabajos críticos que acompañan este texto definitivo de *Crônica*. En la Introducción el coordinador sintetiza los alcances de cada uno (cfr. XXVI): Alfredo Bosi (profesor catedrático de Literatura Brasileña en la Universidad de São Paulo) se ocupa en “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico” de la filiación y el contexto de *Crônica da casa assassinada*; Octávio de Faria (amigo y compañero literario del autor) aborda en “Lúcio Cardoso” —un trabajo inédito de 1958-60— el tema de la coherencia ontológica interna del conjunto de su obra; Consuelo Albegaria (especialista en otros dos escritores nacidos en Minas Gerais: Guimarães Rosa y Cornélio Penna) rastrea en “Espaço e transgressão” la “minerada transgredida” de Lúcio Cardoso; Guy Besançon (profesor de Psiquiatría y Psicología Médica en el Hospital Saint-Jacques de Nantes) plantea en “Notas clínicas y psicopatológicas” un diagnóstico de los personajes de *Crônica* desde el punto de vista del análisis sistémico; Teresa de Almeida (autora de una tesis de doctorado sobre el tema en la Universidad de São Paulo) analiza la relación entre Cardoso y Julien Green; José Geraldo Nogueira Moutinho (poeta, crítico y miembro de la Academia Paulista de Letras) en “A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso” habla, desde la óptica de la ortodoxia católica, de la soledad del itinerario religioso heterodoxo del autor; Sonia Brayner (especialista en Literatura Brasileña de la Universidad Federal de Río de Janeiro) muestra en “A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida” cómo las indefiniciones conflictivas de Lúcio Cardoso se reflejan en una estructura narrativa móvil y fragmentada; Mario Carelli (investigador del CNRS en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París) historia por una parte la recepción crítica de la obra, analiza la producción anterior de Cardoso en “A consumação romanesca” y describe en “A música do sangue” el carácter expresionista de la prosa cardosiana, ligado en *Crônica da casa assassinada* a la riqueza tropical. Finalmente, Júlio Castañon Guimarães (investigador de la Fundação Rui Barbosa de Río de Janeiro donde se halla el grueso de los manuscritos cardosianos) es el responsable de la fijación del texto, de la “Nota filológica: procedimentos de edição” y de “Alguns procedimentos na produção do texto”, trabajos de los que ya me he ocupado extensamente.

Si bien todos estos estudios aportan elementos útiles para la comprensión tanto de la obra como de la personalidad de Lúcio Cardoso cuando esta incide en sus creaciones literarias (por ejemplo, el interesante y respetuoso artículo de Guy Besançon donde analiza la relación de los personajes con la culpa, el incesto, la enfermedad y la muerte), los trabajos de Bosi, Albegaria, Brayner, Carelli y Castañon Guimarães se destacan por su agudeza en el abordaje del problema y su valor incitativo para profundizar el acercamiento a la obra y a sus diferentes contextos.

Hasta aquí la reseña de los aspectos principales de esta edición crítica de *Crônica da casa assassinada*. Solo resta agregar que la variedad y la calidad de Cardoso como escritor, su significación en la cultura brasileña y el casi desconocimiento que de

él se tenía hasta el momento en el exterior, hacen de este volumen de *Archivos* una introducción imprescindible al mundo literario de un autor sin duda importante en el contexto latinoamericano del siglo XX.

LUCILA PAGLIAI

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

MARIANO AZUELA. *Los de abajo*. Edición crítica coordinada por Jorge Ruffinelli. Paris-Madrid, Colección Archivos, 1988. 306 pp.

Hay varios temas, dispersos, que rodean esta novela de Azuela y que esta edición reúne y, en cierto modo, dispersa en otra dirección. Se trata de una novela reescrita cinco años después de su primera edición. La reescritura implica un cambio más que formal: lo que va del folletín al libro. Por otra parte, *Los de abajo* ha sido propuesta a menudo como la novela representativa de una literatura de la Revolución mejicana y como el texto que inaugura la novela moderna en Méjico.

La consideración de lo histórico nos lleva a separar epos de novela, lo que queda magistralmente expuesto por Carlos Fuentes en el Liminar de la presente edición. Pero hay quienes prefieren, a pesar de aquella separación, situar ciertas novelas entre las obras épicas.¹

Por su tema, por el vínculo fuerte que la anécdota mantiene con una determinada coyuntura histórica, hay quienes leen *Los de abajo* como un texto muy poco apartado del documento y buscan en él el reflejo de una exterioridad respecto de la literatura.

La edición presente, a cargo de Jorge Ruffinelli, reúne, complementando la labor filológica, trabajos de cinco colaboradores que trazan un recorrido por los temas (y problemas) enumerados arriba. Para comenzar con las cuestiones textuales, la mencionada reescritura (*R*, 1920), transforma el texto de las dos primeras ediciones (*F*, 1915, y *G*, 1916), descuidadas y olvidadas del público y la crítica, prácticamente en un libro diferente.² A partir de *R*, la novela es reimpressa varias veces en vida del autor. Esta edición de Archivos tiene en cuenta todas aquellas en las que Azuela introdujo cambios —siempre leves, por lo demás, a partir de *R*— y recoge el texto de las *Obras Completas*, publicadas póstumamente (*OC*, Méjico, 1958).

¹ Me refiero a la contribución de Seymour Menton a esta edición ("Texturas épicas de *Los de abajo*"; Parte IV, *Lecturas del Texto*). Menton encuentra en las superficie textual escenas y detalles que recuerdan antiguos textos épicos. De esas coincidencias concluye la presencia de texturas épicas. No lo hace, sin embargo, con el rigor comparativo que exige un estudio intertextual.

² *R* es la edición hecha en los talleres de Razaster, en Méjico, 1920. *F* es la edición en folletín: *El Paso del Norte*, El Paso, Texas, 1915. *G* es el texto de *F* impreso en libro, con escasas variantes, en la misma ciudad, oficina de Gamiochipi, 1916.

El interés de Ruffinelli es registrar, principalmente, las diferencias entre esos dos conjuntos de ediciones, *F* y *G*, por un lado, y las que van de *R* a *OC*, por otro. *R*, efectivamente, marca el punto de inflexión en la historia del texto. Es posible ver en las notas marginales, aunque de modo parcial, lo que fueron las dos versiones primitivas. Pero quizás hubiese sido oportuno incluir todo el texto de *F*, para estimular nuevas comparaciones. Esto, claro está, implica ver las dos versiones como textos autónomos, mientras que la posición implícita del coordinador es ver *F* y *G* como un estado provisorio.³ También es cierto que la versión en folletín ya ha sido publicada por Stanley Robe, a quien se debe también el hallazgo de los números del periódico, perdidos hasta 1972.

El interés por el texto de *F* y *G* se funda en el hecho de que el pasaje de folletín a libro es un dato importante. Y ya que no se conserva ningún material propiamente genético, el texto primigenio quizá tenga marcas más “frescas”, que remitan al proceso de escritura. Por ejemplo: la novela, publicada en folletín, ¿fue también *escrita* por entregas parciales? ¿Debemos atenernos a lo que el mismo Azuela declara, que cuando llegó a El Paso ya tenía escritas dos terceras partes de la obra?

En cuanto al carácter documental de *Lda*, también el hecho de la reescritura de 1920 puede aclarar algunos puntos. La edición *R* fue costeadada por el propio Azuela, y aún en 1951 (en una carta, citada por Ruffinelli, p. XXXIX) sigue expresando su interés por ese libro, al que, con todo, llama “novelita”, y justificando por ese interés las modificaciones impuestas al texto. En fin, es evidente que Azuela en 1920 tenía un proyecto respecto de *Lda* y que ese proyecto empezó a tener nombre hacia 1925. En su contribución “La recepción crítica de *Los de abajo*”, Ruffinelli señala justamente ese año como el del “redescubrimiento” de *Lda*, que se habría producido a raíz de una polémica en torno a si existía en México una literatura de la Revolución. Algunos señalaban la novela de Azuela a quienes reclamaban una literatura “viril” para ser representativa. Si por viril entendemos ‘vigorosa’, ‘realista’, ‘testimonial’, y si releemos la referida carta de Azuela: “Los retoques y adiciones que le hice fueron sólo para vigorizar personajes o pasajes [...] [el estilo] me ha preocupado exclusivamente en lo que se refiere a claridad y concisión”, vemos que, cualquiera que fuese su proyecto (¿se propuso acaso ser el novelista de la Revolución?), el efecto testimonial estaba comprometido en él.

Por eso creo que las declaraciones sobre cómo escribió *Los de abajo* (Conferencia, de 1945, incluida en el Dossier de esta edición) tienen un fuerte componente retórico y no deberían leerse como simple relato de hechos. Azuela quiere resaltar la relación de su escritura con la experiencia, atribuyendo a personajes y episodios correlatos con personas y acontecimientos. Esto bien pudo tentar a algún espíritu empirista a pensar la génesis del texto como el pasaje del hecho a la escritura, haciendo de Azuela casi un escriba o un relator.

Este malentendido de la lectura literal impregna toda la contribución de Stanley Robe, quien además se vale de la palabra “génesis” para titularla (“Génesis de *Los de abajo*”; Parte III, Historia del Texto). Robe inclusive busca mayores evidencias para

³ Esto es parte de una discusión en el interior de la Genética Literaria; véase, por ejemplo, Ana María Barrenechea, *El cuaderno de bitácora de “Rayuela”*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, 13 ss.

apoyar las afirmaciones de Azuela sobre quién de la historia es quién de la novela. Su minuciosa investigación queda así muy apartada de manifestaciones más recientes de la teoría de la literatura y del discurso. La importancia dada a lo biográfico, sobre todo por parte de la crítica de corte positivista, en la creación de la obra se ha desplazado hacia los *otros textos* presentes en un texto, como instancias que lo constituyen.

Esta observación también alcanza a la contribución de Luis Leal, quien en su "Lectura temática" (Parte IV, Lecturas del Texto) destaca el trabajo de transformación de personajes históricos en seres novelescos. Bajo el subtítulo referido a este tema, Leal también propone la identidad de personajes de *Lda* con algunos de novelas anteriores de Azuela, pero las coincidencias no pasan de detalles, obvios, por lo demás, al tratarse de la misma pluma.

Es cierto que aquella conferencia de Azuela insistía en esas equivalencias entre lo vivido y lo escrito. Era 1945 y quien escribía era un autor que adhirió a una estética naturalista, que privilegia la experiencia (el documento, la descripción científica "objetiva") como materia prima del arte. Y aun así, en ese documento no encontramos solo referencias a esa mimesis elemental; intuitivamente Azuela apunta a la elaboración discursiva de personajes. Al referirse al de Luis Cervantes y a su correlato, un tal Francisco Delgado, secretario del gobernador de Jalisco, dice: "No fue [...] el auténtico Delgado, sino el creado por la maledicencia, el que me dio el tipo que me hacía falta, el curro de mi novela". Reconoce, con esto, la función de otro decir en su propio decir. Y poco antes, en el mismo documento (*Dossier*, 283): "La mayor parte de los sucesos referidos en la novela no fueron presenciados por mí, sino contruidos o reconstruidos con retazos de visiones de gentes y acontecimientos".

Gracias a Azuela, concluye Fuentes en el Liminar, "se han podido escribir novelas modernas en México porque él impidió que la historia revolucionaria [...] se nos impusiera totalmente como celebración épica". Alude a un rasgo que tuvo mucho que ver con la historia del texto. La visión escéptica de la Revolución que predomina en la novela contribuyó a esa vacilación en el reconocimiento de *Lda* como la novela de la Revolución o inclusive como gran novela. Y, por otro lado, la persistencia de Azuela, a pesar de todo, en su tesis de la revolución fracasada ayudó a que este texto recibiera los cuidados del autor en sucesivas ediciones, por lo menos hasta 1938, veintitrés años después de su redacción primera.

La presente edición de la Colección Archivos, con su abundancia de materiales, ~~deja al lector hacer el recorrido de esas dos historias. La de una revolución y la de una~~ escritura. Esperamos que también sirva para mostrar la variedad de vías que se abren cuando el acceso a la obra es a través de la materialidad del texto.

CARLOS RAFAEL LUIS

JUAN RULFO. *Toda la obra*. Edición crítica coordinada por Claude Fell. Paris-Madrid, Colección Archivos, 1988. 960 pp.

Dos visiones de la obra de Juan Rulfo hay en esta edición, sintetizadas ya desde la *Introducción* del coordinador a la serie conformada por los libros de Rulfo con sus respectivas variaciones hasta el establecimiento de una edición definitiva y los ensayos y estudios que los acompañan. Esas dos visiones son la de la "leyenda" que una parte de la crítica ha construido en torno a este narrador y la del "ninguneo" que otra parte de la crítica le ha prodigado. Esa contraposición es explicable para Fell en la reunión de un "contexto esterilizador" con la "ambigüedad fértil de los textos", que produce una crítica que gira en torno a dos paradojas: el localismo universalista (que en sucesivos artículos de la sección *Lecturas del texto* se desarrolla como el carácter mítico de los textos de Rulfo) y el desfase entre el lenguaje popular y las técnicas narrativas modernas.

Un triple objetivo se propone la edición en este marco de lograr "la concisión y también una ambigüedad más deliberada de los textos". El primer paso consiste en la comparación de los manuscritos de Rulfo con las múltiples ediciones de sus libros para desestimar las hipótesis sobre arreglos inducidos por "supuestos asesores" (aunque los cambios que tienden a borrar el coloquialismo de la primera versión hacen sospechar ciertas exigencias editoriales). El segundo se aboca a establecer el texto (tarea a cargo de Sergio López Mena) de acuerdo con la publicación del Fondo de Cultura Económica en 1987 (tomando para *Pedro Páramo* el manuscrito depositado en el Centro Mexicano de Escritores y para *El llano en llamas* los originales mecanografiados que custodia FCE). El paso final es la confrontación de los textos, incluyendo todos aquellos que los "derechohabientes" permitieron publicar.

La "Nota filológica preliminar" de López Mena plantea la existencia de "una abultada serie de dudas, de aceptaciones y de rechazos [...] en la elaboración de los textos capitales de Rulfo", desde la publicación inicial de los cuentos de *El llano en llamas* en la modesta revista *Pan* dirigida por Juan José Arreola y Antonio Alatorre desde 1945 hasta la edición de *Obras* editada por el FCE en 1987, que se acepta como la definitiva porque respeta las correcciones manuscritas de Rulfo y consigue una mejora de los aspectos gráficos.

Sin embargo, López Mena atribuye aquí al autor un rasgo al que evidentemente se resisten las correcciones de *El llano en llamas*: "En general, al sustituir una palabra por otra, Rulfo elegía la más densa, la que estuviera más cargada de significado, siempre y cuando correspondiera al habla del personaje o de la región". Esa observación, que justifica las notas, que funcionan como un diccionario específico para cada cuento (que a veces caen en el error o en el descuido, como cuando señalan que "alojate" procede del náhuatl "axolotl", que no coincide con la palabra "ajolotes" que figura en el texto del cuento), no corresponde a ciertas modificaciones evidentes, en especial de los primeros cuentos de *El llano en llamas*, con respecto a sus versiones primigenias de *Pan* y *América*.

Donde mejor se advierte esto es en "Macario", que originalmente incluía un párrafo con reiteraciones cuya supresión tiende a evacuar la redundancia propia de la oralidad. Otros cambios en el texto están regidos por la misma norma: "amontonadas, encimadas unas sobre otras"/ "amontonadas", "volteamos a mirar"/ "volvimos la cara", "voces apretadas"/ "murmullos", "tamaño brinco"/ "tamaño respingo", "medio chuecos"/ "medio torcidos", "haciéndonos pegar el brinco"/ "haciéndonos brincar", "encimita"/

”encima”, “tripas”/”costillas”, y otros que implican cambios similares que si bien desde el punto de vista léxico reducen los elementos coloquiales, los restituyen en el orden gráfico, cambiando las comillas originales por la raya de diálogo. La mayusculización, lo mismo que las bastardillas, marca el pasaje de una versión a otra: de “llano” a “Llano”, de “volcanes” a “Volcanes”, la geografía se va imponiendo (como en “cuesta”/”Cuesta” en “La cuesta de las comadres” y en “sierra”/”Sierra” en “La noche que lo dejaron solo”), adquiere esa importancia por la que gran parte de las críticas aquí reunidas se centran en cuestiones locales de paisaje.

En “Nos han dado la tierra”, el cambio principal es de nombres: se pasa de Odilón a Melitón, que coinciden fónicamente, cambio que parece justificado por el hecho de evitar confusiones ya que el personaje de “La cuesta de las comadres” también es Odilón. En este cuento, las notas no tiene solo un carácter léxico sino también interpretativo y geográfico, estableciendo así un modo de lectura de los textos que pone a la geografía en primer plano, lo que coincide con algunas de las modificaciones operadas por Rulfo (como el mencionado paso de mayúsculas a minúsculas en las referencias geográficas).

Los cambios más frecuentes de la publicación en revistas a la publicación en forma de libro se resumen en la integración de párrafos y en ciertas correcciones ortográficas y fónicas (Güesos/huesos; ovachona/hobachona). En el caso de “Talpa” se restituye el epígrafe con que se publica en *América* (“Salgan, salgan, salgan, ánimas de penas...”).

López Mena elige las versiones más modernas como definitivas por considerarlas *mejor* corregidas y no lógicamente *más* corregidas. En la excesiva preocupación léxica se desatienden las variantes de puntuación y no se advierte, en consecuencia, que el cambio en la forma de escansión altera el relato.

“Paso del Norte”, cuento suprimido en la versión de FCE de 1970 —y que en el último de los textos que contempla esta compilación Rulfo indica como supresión por parte de los editores y no por propia decisión— registra cambios inversos a los de otros cuentos, porque es en general en la versión corregida donde se acentúa el coloquialismo: “para”/”pa”, “Era virgen”/”Era nueva”, “nos fusilaron los fusiles”/”nos fusilaron con los máuseres”, “Estanisló”/”Estanislado”, “volteaba”/”voltiaba”. En “Acuérdate”, la única sustitución relevante es la de Inés por Natalia, mientras en “No oyes ladrar a los perros” más que de sustitución se trata de agregados: “por el arroyo”/”por la orilla del arroyo”, “manos que traía”/”manos del hijo, que traía”, “hacerlo porque yo”/”hacerlo desde arriba porque yo”. Al final se agrega una frase completa que tiende a alimentar las comparaciones de los textos de Rulfo con el *Inferno* de Dante: “No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza”.

“El día del derrumbe” lleva como variantes las formas de su publicación en *México en la Cultura*. Más problemas trae “La herencia de Matilde Arcángel”, ya que en *Metáfora* se llamó “La presencia de Matilde Arcángel” aunque allí el texto quedó “fijado”, lo que vuelve incomprensible la elección de López Mena por la versión de Editorial Planeta de 1987. Varios cambios significativos se pueden recoger aquí: el primero es el que va de “su desventura mayor fue la de haber nacido” a “su desventura fue haber nacido”, donde se saca la evidencia calderoniana, aunque paradójicamente también se suprimen usos coloquiales (“tamañote”) o se los cambia no siempre sistemáticamente (“se rumora”/”se dice”, “unos sujetos”/”unos fulanos”, “ranchito”/”rancho”, “le comenzara a agotar”/”le agotara”). Otra supresión responde a lo mismo

que el agregado final de “No oyes ladrar a los perros”: “Aunque eso no impida que uno se haga ilusiones”. En el cierre de *El llano en llamas*, la nota al pie de “Anacleto Morones” indica que las diversas ediciones del cuento “no afectaron su esencia”, por lo que se reducen sensiblemente las variaciones introducidas.

El trabajo con *Pedro Páramo* se inicia con la advertencia de que el manuscrito del Centro de Escritores de México no coincide —pese a las declaraciones de Rulfo— con el de Colección Tezontle (1980). Al no haber retomado Rulfo las formas de ese manuscrito, las mismas “quedan como variantes” frente a la otra versión, que es la que aquí se considera como definitiva. Desde la primera frase se confirma esto, mediante la sorpresa que causa en el lector el hecho de que el narrador en primera persona invierta el rumbo de la travesía y vaya a otro lado: el original “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre” es irreconocible frente al difundido “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre”. Las notas, además, insisten sobre la significación de Comala: “del náhuatl *comalli*, lugar donde se fabrican comales, y por extensión lugar ardiente; nombre de una ciudad del estado de Colima”.

Algunas frases suprimidas causan un efecto menor, aunque por otra parte tienden a aumentar el peso de la geografía y el clima: “Las hojas de los madroños crujen y se desbaratan con el roce del viento”, “El sol caía en seco sobre la tierra”, “bajo un cielo sin nubes”. Estas supresiones se vinculan con agregados que acentúan el carácter “infernado” de esa geografía: “al llegar al infierno”, “Todavía alguien gritó: —¡Dile que no llore, que aquí me tiene a mí!”. En este texto, lo que en *El llano en llamas* era la mayusculización de la geografía invierte esa operación minusculizándola, para no saturar el relato al cabo de las frases agregadas con referencia a la zona.

En ciertos casos, los cambios son notables porque no se limitan al pasaje de la versión original a la definitiva, sino que registran instancias intermedias en versiones ofrecidas por FCE: así ocurre, por ejemplo, con “pasando la Sierra”/“pasando el parteaguas”/“pasando el puerto de Los Colimotes”, con “Ahora, enseguida de trastumbar”/“Enseguida, después de trastumbar”/“Después de trastumbar” (que en realidad es la progresiva supresión de marcaciones contradictorias de tiempo), con “la yerba capitana”/“la gobernadora”/“la capitana”, con “un recadero”/“un mandadero”/“un propio”, con “Requiescat y pax”/“Requiescat in pax”/“Requiescat in paz” que no reproduce en ninguna de sus formas la frase latina.

Las partes que mayores supresiones y agregados —más que cambios léxicos— registran son las que corresponden a Susana San Juan, que en los estudios críticos arrastran a su vez problemas de narrador insolubles, que no hacen más que proponer una multiplicidad de posibilidades sin decidirse por ninguna. El texto base muestra que existían especificaciones sobre el narrador de estos fragmentos y que luego desaparecen, favoreciendo precisamente esa confusión. En el original, sin embargo, es claro que el narrador es Pedro Páramo: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana —dijo Pedro Páramo—” se convierte luego en la repetición de la frase pero sin atribución de la misma.

Las supresiones y agregados se manejan fundamentalmente en torno a las escenas en que Susana se encuentra en la cama o sale de ella: así se agrega, por ejemplo, “Susana San Juan se resbaló de la cama y antes de que Justina se diera cuenta la sintió abrazada a su cuello” y se suprime, en cambio: “Acomodó la almohada de plumas sobre su cara, resbalándose en la blandura de su cama, y se cubrió el cuerpo desnudo con las sábanas. Luego sonrió”. Lo que se agrega marca el temor del personaje; lo que se suprime, sus momentos de tranquilidad. Esto se corresponde con otra supresión, la de

una frase del padre Rentería (originariamente, “padre Aniceto”) que se explica cómo “con razón no me ha soltado la preocupación. Siento desde hace muchos días como que se nos va a acabar la tranquilidad”.

Otra modificación notable de la primera versión a la definitiva es el intento por reproducir el lenguaje del tartamudo: la repetición de sílabas se inscribe en la última edición mientras no figuraba en la primera. No menos importante es el cambio de Bonifacio Páramo por Abundio Martínez: el hijo reconocido en la primera versión deja de serlo en la definitiva, invirtiendo justamente la alteración que va de “Pedro Páramo no respondió” a “Pedro Páramo respondió” cuando, al final del texto, el parricida produce el desmoronamiento del ídolo.

La edición incluye en la sección *Otras Letras* relatos y textos autobiográficos, además de escritos para cine. “Un pedazo de noche” —ya aparecido en *Obras*, 1987— era primitivamente parte de la novela *El hijo del desaliento* y aquí aparece independizado con una anécdota no menos “infernál” que la que sostiene las otras obras de Rulfo: se trata de un sepulturero que lleva un bebé cadavérico y pasa la noche con una prostituta que resulta ser su propia esposa. *El gallo de oro*, texto creado para cine, muestra un infierno elegido: la Caponera renuncia a su libertad al casarse con Dionisio. Ella es equivalente al gallo (que de alguna manera es retomado por Gabriel García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*) y a *Pedro Páramo* en su carácter de ídolo, de “piedra imán de la suerte”, que verifica —lo mismo que *Pedro Páramo* y que “La herencia de Matilde Arcángel”— que toda herencia en Rulfo es trágica.

La fórmula secreta, también para cine, se reproduce con la nota preliminar de Jorge Ayala Blanco que permite encontrar puntos de conexión entre la cinematografía que propone Rulfo y la de Sergéi Eisenstein en *¡Que viva México!*: muestra a los indígenas mirando fijamente a la cámara, lo que Ayala Blanco explica a partir de la “inmovilidad casi hierática de los textos” que coincide con el hieratismo del inicio de la película de Eisenstein, aunque con ciertos elementos de letanía cristiana (“Ruega por nosotros” en bastardilla en cada una de sus apariciones).

El despojo, también introducido por Ayala Blanco, es calificado como el “primer experimento de ficción aleatoria que realizó el cine mexicano independiente”, con una “bifurcación en la aridez de la desgracia”, que concluiría, según Rulfo, con bifurcación del tiempo que se compara en este punto con “El río del búho” de Ambrose Bierce, otro escritor de las soledades y los desiertos. A su vez, la música resuena para Ayala Blanco como “llamados de ultratumba”, lo que introduce un vínculo directo con *Pedro Páramo*. Incluso ese es el nombre del protagonista, aunque desde la “Secuencia I”, el nombre de Pedro corresponde en cierto modo al recorrido de Juan Preciado: “Pedro, un taciturno campesino indígena que lleva enorme guitarrón a cuestas, va rumbo a un pueblo cercano a través de un paraje desolado”.

El libro contiene también *Ensayos, discursos, conferencias y prólogos* en los cuales se puede sustentar toda argumentación contra el “mito” del Rulfo inconsciente de su propia producción. En tal sentido, “Situación actual de la novela contemporánea” recupera a los novelistas del “tercer mundo de ideas [...] que no pueden ser contenidas” que, al establecer una polémica con la novela europea y la norteamericana, demuestra el gran conocimiento que tiene de estas, a las que opone las latinoamericanas como realismo versus magia.

“El desafío de la creación” ofrece ciertas claves de construcción de textos, que Rulfo divide en pasos pero que, en el análisis de sus obras, resultan inescindibles:

“Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar”. Aquí se coloca al lenguaje como posterior (¿consecuencia?) al ambiente. Sea como fuere, la edición deja de lado la posibilidad de establecer conexiones entre estas afirmaciones teóricas y las obras: deja de lado la posibilidad de establecer una poética de Rulfo. Los últimos textos —un artículo de 1985 para la agencia EFE y el “Prólogo” a la última edición de *El llano en llamas* son extrañamente conciliadores con España, rompiendo con la reivindicación de una cultura indígena —muerta pero propia— que se percibe en *Pedro Páramo*.

La *Cronología* del autor se organiza en tres columnas: la primera dedicada a la vida y obra de Rulfo, la segunda a los acontecimientos sociopolíticos y culturales de México, y la tercera a los acontecimientos sociopolíticos y culturales de América Latina, y se extiende desde un debatido nacimiento en mayo de 1918 en Apulco (Jalisco) hasta su muerte en enero de 1986, el mismo año que Jorge Luis Borges, sin que en ningún momento se considere ese paralelismo, ni por la coincidencia de las fechas, ni por la “universalidad” de ambos, ni por su traducción a lenguas inesperadas (noruego, danés, polaco, ruso, eslavonio), ni por la modificación de sus textos, ni por su participación en el cine.

La *Historia del texto* recoge artículos de orientaciones variadas como el de Norma Klahn que pone en paralelo una concepción estética contra el realismo tradicional y una concepción ética de otorgarles la voz a los desvalidos como la de Las Casas y Sahagún en una empresa que cualquier lector puede juzgar dudosa en cuanto a los beneficios que implica. También señala que Rulfo combina la interioridad de la poesía de *Los Contemporáneos* con la exterioridad de la Novela de la Revolución, perdiendo la visión épica de esos textos, oponiéndose a los muralistas y eligiendo a un “localista” como Rufino Tamayo, lo que encuentra su correlato inmediato en la cubierta de esta edición. Finalmente (con citas del así desconocido para lectores latinos “Mixail Baxtrin”) define la visión de Rulfo como trágica, humanística y crítica, aunque estas tres categorías son inconciliables.

El texto de Walter Mignolo se propone estudiar la “oralidad” en el contexto de las literaturas del “Tercer Mundo”. Mignolo tiene un apoyo en la antropología que desarrollará mucho más extensamente Anthony Stanton (con un enfoque lévi-straussiano del incesto) sobre el cierre del libro.

El tema de la “leyenda” de Rulfo le corresponde a Jorge Ruffinelli, que intenta identificar el comportamiento —no ya la obra— de Rulfo con la fábula de Augusto Monterroso “El zorro es más sabio”. La “leyenda” de Rulfo se conecta con la timidez de Onetti y con el suicidio del “indigenista” Arguedas y se cierra con un diálogo/reportaje entre Ruffinelli y Rulfo.

El artículo de Gérald Martin propone una panorámica de la obra de Rulfo, que comienza con una revisión bibliográfica y luego establece épocas en la escritura que corresponderían a “escritor mexicano”, “escritor latinoamericano” y “escritor universal” respectivamente.

Igualmente variados son los enfoques de *Lecturas del texto*, que insisten en su mayoría en las cuestiones de la tierra (que Mignolo consideraba como un desprendimiento del Plan Agrario con que se inicia la Revolución Mexicana), en el padecimiento, en la concepción de Comala como el *Inferno* de Dante (excepto un texto de Alan S. Bell en el *Dossier*, titulado “Rulfo’s *Pedro Páramo*: a vision of hope” y que inmediata e inevitablemente hace sospechar acerca de las consecuencias de la traducción al inglés,

además de provocar en el lector la impresión de la ruptura con el resto de las críticas incluidas) y en algunos casos en análisis que interrelacionan las distintas obras estableciendo comparaciones centradas en los personajes.

No faltan, en el *Dossier*, las lecturas arquetípicas para las que Juan Preciado es Telémaco (Julio Ortega) o la *nékyá* griega es equivalente a la catábasis medieval y al descenso a Comala (Jean Franco), las lecturas indigenistas que encuentran paralelismos entre el personaje de Pedro Páramo y el dios Quetzacóatl (Martin Liennhard), las lecturas mexicanistas que buscan coincidencias entre Arreola y Rulfo (Emmanuel Carballo), las lecturas regionalistas que solo pueden leer a la luz de “la nueva literatura latinoamericana” (Emir Rodríguez Monegal) ni las lecturas autobiográficas como la de García Márquez, que hace una lectura fenomenológica de *Pedro Páramo* por la cual convierte a Rulfo en un nuevo Kafka.

El volumen se cierra con la *Bibliografía* establecida por Aurora Ocampo.

MARCELA CROCE

Instituto de Literatura Argentina
“Ricardo Rojas”

AMOS SEGALA. *Histoire de la littérature náhuatl (sources, identités, représentations)*. Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche. “Letterature e Culture dell’America Latina”, Collana diretta da Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo, “Saggi e Ricerche”, Bulzoni Editore, 1989. 294 pp.

La presentación de la obra está hecha por el filólogo y estudioso de la literatura latinoamericana Giuseppe Bellini, de la Universidad de Milán. Se refiere a Amos Segala como a uno de los mayores conocedores de la literatura latinoamericana y dice que finalmente ha llegado al punto de partida, esto es, al estudio de la cultura precolombina, precisamente en el área náhuatl y maya-quiché. Recuerda su contribución a la edición italiana de la *Enciclopedia Larousse-Rizzoli* respecto de las religiones americanas, y su estudio de la obra de Miguel Ángel Asturias. Amos Segala es, además, Secretario de la *Association Archives de la littérature latino-américaine et des Caraïbes* y Director de la Colección *Archivos*.

Por su parte, Bellini, como Director de la Colección de Ensayos e Investigaciones en la sección de Literatura y Cultura de América Latina del CNdR, justifica la edición de la presente obra de A. Segala y califica su visión de original, autónoma, madura en su reflexión, renovadora del discurso crítico de la materia.

Apuntamos que la edición de la obra es italiana, en tanto que su texto está escrito en francés.

En el área de los estudios literarios y lingüísticos precolombinos o indígenas, no contamos con publicaciones a menudo; esto se debe, por una parte, a que existe como dificultad el desconocimiento de las lenguas indígenas o aborígenes, tanto como el acceso a las fuentes. En todo caso, sí aparecen estudios sobre la lengua indígena o bien artículos, pero no se da como en esta ocasión la posibilidad de una *Historia de la Literatura*, como es la que compone Segala.

Debemos citar o recordar dos nombres fundamentales en la materia: el de Ángel María Garibay y el de Miguel León Portilla. La obra de Garibay (si bien su trabajo es de carácter eminentemente filológico) manifiesta una enorme admiración por la literatura náhuatl de la cual son testimonio su ya clásica *Historia de la literatura náhuatl* (México, 1953-1954, 2 vol.) además de los *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas* (México, 1958) y la *Poesía Náhuatl* (México, 1964-1968, 3 vol.). De la extensa obra de Portilla, investigador preocupado por la cultura náhuatl, en este caso relevamos sus *Trece Poetas del Mundo Azteca* (México, 1961) y *Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México, 1961). Incluso existen compilaciones, como la *Literatura del Méjico Antiguo* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, vol. 28) y *Literatura Maya* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, vol. 57) que traen un estudio, versiones de textos y cronologías.

Relativo a estos temas, encontramos material más abundante en disciplinas como la antropología, la arqueología, el estudio de las religiones, la historia, la filosofía, la etnografía, pero no así en la literatura.

Por lo tanto, quisiéramos destacar aquí la importancia de la obra de A. Segala en cuanto historia de una literatura indígena abarcadora, como lo veremos a continuación.

Amos Segala dispone su *Historia* en capítulos según se sigue. Comienza con ciertas cuestiones que tienen que ver con la relación del hombre actual con el material aborigen: la metodología a emplear, teniendo en cuenta que ya la literatura latinoamericana necesita de parámetros diferentes de los europeos, mucho más lo tiene la literatura del período precolombino, en este caso el estudio de la literatura náhuatl, que necesita de una apreciación categorial, completamente distinta, de su realidad. Muestra cómo los españoles, por su parte, quisieron conocer esa cultura que desaparecía, cómo trabajaban con los informantes, cómo se hacen los grandes repertorios, cuál es el carácter de esa literatura. Da cuenta de los problemas que se le plantean para hacer una historia de la literatura, por el orden colectivo y anónimo. Muestra los problemas de transcripción de la lengua náhuatl (cómo la transcriben los españoles; el alfabeto fonético) y los problemas que se plantean respecto de las fuentes, entre los cuales está siempre presente la resistencia indígena.

Luego explica la cuestión del "otro" para mostrar las dificultades en el estudio de la literatura náhuatl (las condiciones materiales e históricas de su transmisión, las cuestiones ideológicas), y la insuficiencia de los estudios filológicos y lingüísticos. También en este capítulo se aproxima al problema de la traducción del náhuatl, y al de las relaciones del náhuatl y el español.

El capítulo II trata de los aztecas: sus itinerarios histórico e ideológico. Se ocupa de las fuentes para conocer a los aztecas: los Códices o Anales de los antiguos mexicanos o copias de sus documentos; las respuestas de informantes indígenas a las preguntas de los españoles; la interpretación europea de encuestas e interrogatorios.

Hace el autor un recorrido de la historia de este pueblo mexicana en sus distintas etapas y una historia de la civilización y la cultura olmeca y tolteca-chichimeca, para llegar a la herencia de Tenochtitlán, explicando cómo se transmitieron la religión, los valores culturales, la historia, la poesía, y cómo se conformaban los centros como Tezcoco, Teotihuacán y Tula. Explica asimismo la cosmovisión mexicana y las concepciones de tiempo y espacio.

El capítulo III se titula "La Palabra del rito": en él se desarrolla el carácter sagrado de la palabra escrita para los mexicanos. Describe la incorporación de los sabios, los "tlamatimih", de los pintores y gematistas. Muestra la significación de la escritura y

sus distintos sistemas. A cada paso da cuenta del modo de transmisión de la cultura, del problema de la comunicación con el español y principalmente del lugar que han ocupado en ello los informantes de Sahagún. Destaca el carácter ritual de la palabra escrita y oral, entre los mexicas, la función política y religiosa de la palabra. Es la palabra ritual y ritualizada la que mantiene o restablece un gran orden e indica los caminos secretos o manifiestos del equilibrio personal y colectivo, en definitiva hace a toda la organización del estado mexicana.

El capítulo IV lo consagra el investigador a los problemas lingüísticos, técnicos e ideológicos; en él analiza detenidamente cómo se ha dado ese contacto español-azteca y enaltece la figura de fray Bernardino de Sahagún y de los religiosos españoles que lo acompañaron en esa magna obra y tarea de descifrar y coleccionar el acervo cultural de los aztecas.

Vuelve a tratar la cuestión de la transmisión de la cultura y literatura náhuatl al español. La estudia en códices, anales, pinturas, en la lectura de ellos, en la comunicación, en su utilización para la enseñanza cristiana o la evangelización.

Estudia la problemática en los manuscritos, en los memoriales, se refiere ampliamente a la gran obra de Sahagún, la *Historia general de las cosas de Nueva España*, y analiza los aportes Fr. B. de Sahagún. No descuida los aspectos pedagógicos ni el papel del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco.

Consideramos fundamental el contenido de este capítulo.

En los capítulos V, VI, y VII, se dedica el autor a las modalidades del discurso náhuatl, a los géneros literarios cultivados, así como a los tipos de composición que comprende cada uno de ellos. En primer término estudia los "cuicatl": sus fuentes, los problemas de las fuentes, los problemas de versificación, de ritmo, métrica, los blancos, los párrafos, insiste como en la parte inicial en la dificultad de la traducción. Analiza detenidamente los problemas que suscitan las traducciones y explica metodologías empleadas.

Se apoya en la autoridad de Ángel María Garibay y de Miguel León Portilla, y toma ejemplos de estos estudiosos, que va explicando; ejemplifica también con el estudio de José Luis Martínez, *Nezahualcoyotl. Vida y obra* (México, 1972).

Digamos que al mismo tiempo, con un sentido moderno, vuelve a la obra de Garibay y desde la crítica filológica la elogia como fuente excepcional ya que se trata de ediciones, por ejemplo la de los *Veinte himnos sagrados*, que incluyen la traducción, la explicación de textos y toda la información material apta para situar el trabajo del filólogo y del traductor.

Hace la crítica de Sahagún en lo respectivo a las carencias metodológicas, como por ejemplo, el hecho de no incluir ni transcribir los cantos que cita, o no mencionar las personalidades de los poetas más destacados e inmediatamente corrige esa falta o complementa los tipos de cuicatl de la poesía náhuatl al caracterizar cada uno de esos tipos de canto.

Pasa luego a los "tlatolli" o prosa azteca con sus diferentes modalidades de narración. En cada caso incluye citas textuales en las versiones de León Portilla y de Garibay.

Detalla además la evolución entre los sistemas escriturarios tradicionales y la transcripción en letras latinas. Luego trata de lo referente a documentos históricos y a cronologías, genealogías y calendarios.

Distingue después el material escrito en náhuatl; relaciona con las actividades mercantiles y los oficios de los aztecas, para luego pasar a las obras de los cronistas mestizos.

Hace la historia de los manuscritos que contienen la poesía náhuatl, es decir, los *Cantares Mejicanos* y los *Romances de los Señores de la Nueva España*. Se acerca a los distintos códices, a las traducciones e interpretaciones; los critica, los analiza.

Muestra en su preocupación cómo han quedado estos estudios sepultados durante largo tiempo (siglos XVII-XIX) y cómo han surgido, por ejemplo, gracias a la "Misión científica para las antigüedades mexicanas y de la América Central" del gobierno francés.

Al considerar los "Cantares", dedica una buena parte del capítulo a las personalidades de P. Garibay y de M. León Portilla. Valora su trabajo, la importancia de su labor y critica el orden poético en Garibay, lo mismo hace con la traducción de León Portilla. Luego se dedica a examinar la edición crítica completa de John Bierhorst. Igualmente procede con las traducciones que ellos hacen de los Romances.

Lo destacable es que Segala muestra un conocimiento importante de los manuscritos y sus ediciones (copistas, traducciones, interpretaciones, fallas).

Luego consagra un capítulo a estos dos corpus fundamentales y a la función propia de la poesía náhuatl. Estudia a fondo dónde se hacía, cómo se hacía, se conocía y se divulgaba, los centros "Calmécac" donde se estudiaba, su lugar, su sentido en la sociedad azteca (lugar religioso, político, social, educativo), el código social que reglaba la sociedad, así como la ideología que entrañaba.

Estudia la variedad de géneros literarios en los "Cantares" y "Romances"; trata de la elegía, de las formas menores, de los "Cantos de Travesuras", de los "Cantos de los Viejos".

El autor dedica el capítulo IX a una nueva interpretación de la poesía náhuatl; trae y discute las posiciones de diversos estudiosos de sus textos: M. Launey, el mismo Bierhorst, Garibay y los Cronistas y exégetas de los Manuscritos; sobre las convenciones lingüísticas de los Cantares: López Austin y Ch. Duverger y, entre los cronistas, el Padre Durán.

El capítulo final trata de los "Huetlatolli" como expresión tradicional de la sabiduría tenochca. Presenta el corpus de textos de "Pláticas de Viejos", que servían para recordar a todos los miembros de la comunidad los deberes, reglas, prohibiciones que debían observar. Allí vuelve sobre el problema de interpretación de anales y otros ya aludidos.

Revisa la obra de Garibay, el Padre Olmos, el padre Sahagún, en tanto las describe y las critica.

Completan la obra una Cronología de las etapas de la civilización mesoamericana, un mapa del Valle de México y una lista de obras citadas, todos ellos instrumentos imprescindibles para el estudioso de estos temas.

En suma, estamos ante una obra de importancia para los interesados en el mundo de las literaturas indígenas (en este caso de la literatura y de la cultura náhuatl), particularmente de los que no conociendo sus lenguas (como la autora de esta reseña), encuentran en ella un instrumento para pesar, evaluar y replantear los problemas literarios, culturales y lingüísticos que implican en su globalidad.

AMALIA INIESTA CÁMARA

CHARLES F. FRAKER "*Celestina*": *Genre and Rhetoric*. (Colección Támesis, A/138). London, Támesis, 1990. 103 pp.

Este excelente estudio va en contra de la tendencia a valorar obras maestras solo en lo que tienen de subversivo o radicalmente diferente de los textos que las preceden o rodean. Fraker quiere mostrar que en *La Celestina*, la estructura básica, su modo de escritura, sus paradigmas son, todos, heredados; su objetivo es subrayar y valorar la solidaridad fundamental entre la *Tragicomedia* y otros textos. Si la *Celestina* es "normal", nos dice Fraker, también lo son, en un sentido profundo, *Hamlet* y *Lear*. En literatura, profundidad, grandeza, invención prodigiosa, son compatibles con la normalidad.

"La comedia es una representación de los actos y fortunas de gente de status ordinario o mediano, en el curso de los cuales no se presenta un serio peligro a la vida. Corolario de esta proposición general es que, en sentido lato, la comedia es realista, fiel en detalle a la vida." De esta caracterización del género cómico derivada del consenso de los autores antiguos, Fraker señala las distinciones que pueden hacerse entre las clases literarias relacionadas con *La Celestina*: Plauto y Terencio, la comedia elegiaca del siglo XII y las comedias humanísticas del XV. Aquí es donde encontramos en Fraker el desacuerdo mayor con María Rosa Lida. Siempre apoyado en su bien fundada definición del género, Fraker razona convincentemente que las diferencias entre las comedias romanas, elegiacas y humanísticas, lo suficientemente notable para que las reconozcamos hoy como clases literarias diferentes, habrían parecido mucho menos significativas a Rojas y a sus contemporáneos. Las tres modalidades habrían sido vistas como variaciones del mismo género cómico, definido como un espacio lo suficientemente amplio como para admitirlas a todas, incluida *La Celestina*.

Fraker trata de encontrar un denominador común a *La Celestina* y a sus predecesores. La compara con Plauto, con Terencio y el comentario de Donato y con las comedias humanísticas, teniendo en cuenta los componentes acostumbrados: espacio representado, estilo, ironía dramática, pathos, y final infeliz. En la gran mayoría de los casos, Fraker logra asimilar *La Celestina* a esos textos. Pero el final infeliz, las muertes violentas de nada menos que cinco personajes, y el tono moral serio de *La Celestina* constituyen transgresiones importantes al género cómico que no pueden ignorarse fácilmente. Para mostrar que estas excepciones no son tan anómalas, Fraker examina dos comedias humanísticas (el *Paulus*, de Paolo Vergerio y la *Philogenia* de Ugolino da Pisa) que no tienen final feliz y en las cuales los personajes no están caracterizados por una maldad tópica sino que muestran una clase de malicia personal y deliberada. Como *La Celestina*, las dos comedias reclaman del lector juicios morales más profundos que las comedias de Plauto o Terencio. Con todo, la relación, basada en excepciones del género, es tenue y no resulta del todo convincente; el mismo Fraker señala la dificultad con elocuencia considerable.

El estudio de los personajes está animado también por el deseo de mostrar lo que es típico y genérico. Para Fraker, no hay nada en los personajes de *La Celestina* que hubiera podido ser concebido por sus predecesores como una transgresión al género cómico. Uno puede no estar de acuerdo con cada una de las observaciones de Fraker y hasta encontrar algunas de sus explicaciones un tanto forzadas (Fraker ve, por ejemplo, el parlamento de Calisto después de su primera noche con Melibea como indecoroso y fuera de carácter, pero todavía dentro de los márgenes de la tradición, basándose en el comentario de Donato, que acepta y sanciona alguna que otra transgresión ocasional al

decoro en los personajes de Terencio). Pero el análisis de Fraker es penetrante y ofrece gratificaciones inesperadas. En esta lectura, Pármeno, por ejemplo, no es tan astuto como lo quiere el mito, y el despertar de su inocencia no resulta tan dramático como nos lo presenta la tradición crítica. Pármeno, en cambio, ilustra el lugar común de la juventud en perpetuo cambio, como Celestina y Pleberio ejemplifican los rasgos típicos de la vejez (preocupación por el dinero y la ganancia). El parlamento de Areúsa contra Melibea y las “altas señoras” no debe ser leído con “ojos democráticos” sino en el contexto del contraste radical que presenta la obra entre personajes de clase alta y baja. La lectura del discurso de Elicia por la muerte de su maestra es notablemente perspicaz: la alta retórica, tan fuera de lugar, revela un decoro perfecto porque presenta a Elicia como personaje moralmente bajo, sin conciencia de su propio lenguaje. Fraker señala dos antiguas nociones de decoro, en tanto rasgo moral y en tanto virtud poética (mezcla que será rasgo distintivo de la picaresca) y afirma que es en la combinación de las dos donde podemos encontrar la novedad y la modernidad de *La Celestina*.

La caracterización de personajes se relaciona con la cuestión más amplia del realismo, sobre el cual Fraker ofrece una discusión lúcida. Una noción pertinente aquí es la verosimilitud, que requiere que las acciones de los personajes estén de acuerdo con las expectativas e ideas que tenga el público a propósito de la naturaleza y la conducta humanas. Este sesgo inherentemente histórico de la verosimilitud es lo que le permite a Fraker señalar que para Rojas, la atracción de la obra no reside en el personaje, en nuestro sentido moderno. En *La Celestina*, la impresión abrumadora de realidad no depende tanto de los personajes como personalidades únicas sino de la verosimilitud de situación. Fraker muestra que la idea de comedia como fiel en detalle a la vida no es una noción más o menos vacía sino un rasgo genuino del género cómico.

Para Fraker, el comentario de Donato influye en la retórica y la caracterización de *La Celestina*. Terencio, hoy, puede no resultar retórico, pero en época de Rojas, era texto escolar leído junto con el comentario de Donato (u otro comentario similar). Si desde el principio los alumnos aprendían a ver en cada detalle un entimema, una inducción o un *exemplum*, es razonable que terminaran pensando que las comedias de Terencio eran argumentativas y retóricas. Un rasgo distintivo del comentario de Donato es la preferencia por lo local y lo particular. Los personajes se vuelven interesantes cuando se asocian a la clase universal a la que pertenecen (la cortesana, el viejo, el *miles gloriosus*), pero su carácter típico siempre se ve en la motivación de cada acto individual dentro de una circunstancia particular. Son raros en Donato los comentarios sobre personajes o sobre la caracterización en general. Con la retórica pasa lo mismo. A diferencia de los comentaristas renacentistas de Terencio, Donato señala recursos que se relacionan con discursos individuales más que con la retórica del conjunto. Para nosotros, este rasgo es significativo porque *La Celestina* parece compartir la misma tendencia a privilegiar lo particular. Fraker distingue entre el estilo propiamente dicho, que puede ser de dos o tres clases, independiente del hablante y de la situación (algunas veces Celestina y Pleberio comparten la misma “voz noble”, por ejemplo), y el habla (“idiom”), que siempre depende de la situación particular en que se produce. En *La Celestina* el habla queda determinada por el interlocutor más que por la personalidad del hablante. En cada caso, la retórica sirve para apoyar el caso particular defendido por el hablante individual, sus intereses del momento, su propia lógica. Dicho de otro modo, la retórica sirve sobre todo para argumentar casos distintos, aparte de las causas generales que la obra en su totalidad puede defender.

Aunque Fraker está de acuerdo con Gilman en el dialogismo de la obra, prefiere, con buenas razones, pensar en *La Celestina* como esencialmente argumentativa. Como Shakespeare, como los isabelinos, la *Tragicomedia* es sentenciosa; y en la medida en que lo es, es también argumentativa (detrás de cada sentencia acecha un entimema). Podría pensarse que esto es inherente al teatro: en cuanto tenemos dos personajes en el escenario, es casi imposible impedir que arguyan entre sí o que traten de convencerse. Pero Fraker muestra que *La Celestina* va más allá de esas expectativas razonables. Allí encontramos, bajo sus divisiones múltiples, el espectro completo de figuras retóricas que sirven de pruebas inductivas y deductivas en el modo argumentativo: el todo y sus partes, el género y sus especies, el tema y sus motivos, las largas procesiones de generalizaciones y sentencias. Aquí es necesario decir que, aun en sectores descriptivos como este, la tarea de Fraker nunca es proporcionar listas de géneros y especies, o de todas las figuras, los tópicos de invención o las formas de argumento de *La Celestina*. En cambio, se detiene en unos pocos ejemplos selectos para mostrar la rara densidad de la obra. El método no solo muestra deferencia hacia sus lectores sino también su propia concepción de la retórica, que está lejos de limitarse a un mero repertorio de recursos expresivos. El modo argumentativo de *La Celestina* es herencia de las comedias humanísticas. Pero a diferencia de ellas, donde la retórica se reserva para momentos especiales, *La Celestina* arguye cuando el tema es serio y cuando no lo es, en escenas que se prestan a la oratoria y también en los intercambios rápidos, cercanos a la conversación ordinaria, que por naturaleza no son propicios para la elocuencia o el argumento formal. Para Fraker, esta invasión de la retórica es uno de los claros triunfos de *La Celestina*.

La Celestina es mucho más retórica que cualquiera de sus predecesoras. Esto puede atribuirse a la retórica de Quintiliano, que Rojas muy probablemente aprendió (como Nebrija y Lucio Marineo Sículo) en sus estudios en Salamanca, y al comentario de Donato sobre Terencio. La tercera influencia importante es la de las *Controversiae* y las *Suasoriae* de Séneca el Viejo, copiadas con frecuencia en la Edad Media y el Renacimiento temprano, e impresas dos veces en la década de 1490. Las dos obras reflejan la influencia de la enseñanza y la práctica asociadas con la declamación, tipo de oratoria que se volvió entretenimiento público en los primeros años del imperio: oradores bien conocidos debatían en un juicio ficticio, o podían dirigirse a héroes históricos o legendarios para aconsejarlos a favor o en contra de algún curso de acción ("¿Agamenón debería sacrificar a su hija?", "¿Debe Alejandro cruzar el mar?"). Las obras de Séneca son el mejor testimonio que tenemos del arte declamatorio que incuestionablemente influyó en los autores latinos de la Edad de Plata. De modo que, a través de Séneca, *La Celestina* comparte con aquellos escritores el arte de la declamación. La literatura de la Edad de Plata puede haber influido en los autores de *La Celestina* de modo directo e indirecto: los dos conocían bien a Ovidio, a Séneca y a Lucano; y la influencia puede también haberles llegado por vía de las comedias humanísticas y de la *Fiammeta* especialmente, que dependen tanto de las *Heroidas* de Ovidio y del Séneca trágico.

Para Fraker, el paralelo estructural de los patrones retóricos compartidos por las obras de Séneca y *La Celestina* es la evidencia decisiva. Las *Controversiae* y las *Suasoriae*, escritas para modelo de escritura, son una muestra conspicua de rasgos de estilo que *La Celestina* tiene en común con los autores de la Edad De Plata. Una pieza central del andamiaje de *La Celestina* es el parlamento largo y sentencioso, lleno de antítesis brillantes, donde la misma idea se reitera de diferentes maneras (tema y

variaciones, con su miriada de figuras retóricas y sentencias). El discurso no hace progresar el argumento, y está organizado con mucho rigor, como una colección de fragmentos virtualmente intercambiables, donde el orden no altera su significado. (El lector puede pensar, por ejemplo, en los parlamentos de Sempronio sobre la liberalidad o sobre la mutabilidad de las cosas.) Los personajes de *La Celestina* arguyen: hablan en *suasoriae*. El parlamento largo típico de *La Celestina*, argumentativo y orientado siempre a la persuasión, y los intercambios declamatorios de los personajes son notablemente similares a las obras de Séneca.

Aunque obviamente dirigido a medievalistas, el estudio de Fraker no da mucho por sentado. Fraker se detiene, por ejemplo, a persuadir al lector de que la retórica puede darle acceso a una lectura privilegiada (y aún más regocijada) de *La Celestina*. Sus dos autores, como sus contemporáneos, sabían retórica del mismo modo que Garcilaso conocía las formas métricas que le ofrecía la tradición poética; su entretenimiento daba mucho espacio para estudiar y codificar las figuras retóricas. Esa práctica, tan ajena a la moderna, tiene que haber tenido un impacto incalculable en el modo en que percibían y leían.

Del mismo modo que nos ocurre cuando leemos *La Celestina*, la primera impresión que tenemos del trabajo de Fraker es que no podría ser más diferente de las obras de sus predecesores; después de leer, incluidos todos los acuerdos locales con la crítica precedente, esa impresión inicial permanece. Fraker piensa y escribe como retórico. Esto es obvio en cada página del libro, en la conciencia constante (y necesaria) de la diferencia entre rasgos formales y no formales, en su atención a los aspectos formales y lógicos, y en su falta de interés en la anécdota. Fraker está lejos de ser un teórico o un filósofo, pero sus reflexiones sobre la caracterización (“¿qué es lo que nos permite decir que entendemos a alguien?”) y las cuestiones del realismo y la verosimilitud revelan un entrenamiento filosófico que confiere una rara dignidad a su ensayo. Después de todo, retórica y filosofía están mucho más cerca de lo que se presume comúnmente.

Siempre es útil leer prólogos; encontraremos allí, apretada, la sustancia del libro, tal como la ve su autor. También solemos encontrar una voz más clara, un tono personal que el resto del estudio tiende a esconder porque la impersonalidad a veces se confunde con la objetividad. Este es y no es el caso del libro de Fraker; su libro es extremadamente legible, persuasivo; su entusiasmo, lo que le gusta y lo que no le gusta, sus sospechas y preferencias se vuelven visibles y casi audibles. En cuanto a la sustancia, este estudio ciertamente responde a lo que la introducción promete, con la atención puesta a la normalidad de *La Celestina*, Fraker no puede sino terminar encontrando los modos en que la obra se distancia de la norma. Y esto es inevitable: las semejanzas no son nada más que el otro lado de las diferencias. De este modo, mientras Fraker se esfuerza por insertar cada aspecto de la *Tragicomedia* en su tradición, bien enmarcada dentro de los límites del género cómico, también muestra, en los detalles del perfil de la obra, cosas que no habíamos visto antes con tanta claridad sobre la obra misma y sobre su excelencia.

M. ANA DÍZ

HANS ULRICH GUMBRECHT. *Making Sense in Life and Literature*. Theory and History of Literature, Vol. 79. Traducción de Glen Burns. Prefacio de Wald Godzich. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992. 374 pp.

El crítico alemán Hans-Gumbrecht se ha mudado a California y, como corresponde, para sellar este paso laboral y la concomitante ampliación de su público potencial, una selección de sus trabajos ha sido traducida al inglés y editada por la Universidad de Minnesota en su serie de Teoría e Historia Literarias. Este procedimiento es paralelo al que en su momento benefició la difusión de la obra de Riffaterre y Derrida, al incorporarse estos al circuito angloparlante. El impacto de Gumbrecht, muy probablemente, será menos llamativo, no porque sus análisis sean menos sustanciosos o sus propuestas menos provocativas, sino porque la institución de la crítica literaria ha venido abandonando gradualmente el entusiasmo por la consagración de referentes autógenos, para buscar discursos guías en otras disciplinas, en relación directa, en parte, con la crisis epistemológica en que viene sumiéndose. A propósito, Gumbrecht se nutre teóricamente de la fenomenología y la teoría de sistemas y, por su parte, tiene ideas importantes que aportar sobre esta crisis.

Como en toda colección de esta índole, el volumen presenta a primera vista una naturaleza miscelánea, de esas que anuncian irrecuperaciones irremediables de no mediar la dedicación de un bibliotecólogo decidido a procesar minuciosamente y por separado cada uno de los trabajos incluidos. Corresponde advertir que esto sería lamentable, en la medida en que no hay aquí ninguna ponencia de congreso, ni ningún trabajo apresuradamente compuesto para ceñirse a estrechos plazos de algún volumen colectivo en ciernes. Es diametralmente justo apuntar que cada uno de los artículos refleja la documentada erudición y el rigor en el manejo de complejidades conceptuales que parecen característicos de las humanidades alemanas.

En el nivel de una posible generalización que exprese los vasos comunicantes de esta colección, se destaca una narrativa implícita sobre el proceso de la crítica literaria en los 80, localizada naturalmente en Alemania, lo cual genera un cierto distanciamiento para los lectores de nuestro medio, por la descontextualización con la que debemos articular ciertos tópicos o los términos de algunas controversias subtendidos en la exposición, una falta de familiaridad que tal vez no sea tan marcada cuando tratamos con líneas de trabajo francesas o norteamericanas.

En tren de diseñar esa narración subyacente, podríamos situar el punto de partida en la confianza de Gumbrecht en modelizaciones orientadas hacia las determinaciones de “constantes antropológicas” (uno de los términos con los que el discurso de extracción fenomenológica reemplaza sabiamente al de “universales”). Esta metodología se pronuncia explícitamente como un recurso contra la confusión de niveles, cuando se extrapolan como proposiciones metahistóricas (otro concepto, probablemente menos eficaz, que intenta escapar del riesgo del “totalitarismo” universalista) las que no son sino propiedades situacionales históricamente especificables. En el otro extremo, en los artículos más recientes, el lugar de la enumeración ha girado hacia el presente, y en particular hacia la posible articulación de la función del subsistema literario dentro del sistema social, en el marco de una admisión de que “las funciones y oportunidades para la experiencia de lo que todavía asociamos con el fenómeno 'literatura' se encuentra en áreas y medios que, por una razón u otra, todavía no llamamos 'literatura' ”.

El orden en que se han distribuido los artículos no es estrictamente cronológico, y parecería corroborar la intención de dejar trazada una trayectoria en la dirección arriba sugerida. Los artículos de la primera mitad del volumen, en efecto, respetan una estructura expositiva que consiste en plantear en primer lugar el problema a tratar, para luego establecer explícitamente y con precisión las premisas teóricas que organizan el estudio. A su vez, siempre en estas primeras secciones del libro, se explicitan los pasos de la investigación, concebida como una reflexión ordenada y rigurosa, aunque Gumbrecht revela una inusual habilidad para persuadirnos de que ciertas observaciones constituyen especulaciones que le han parecido muy sugerentes y que no ha resistido la tentación de incluir. A medida que avanza el libro, esta nítida estructuración expositiva va diluyéndose, hasta abandonar por completo la presentación de las premisas teóricas, lo cual, en verdad, llega a extrañarse (por ejemplo, existe un consenso tan generalizado sobre los conceptos de “canon” y “clásicos” como para que podamos seguir las disquisiciones de Gumbrecht en torno a ellos sin su declarada asunción del sentido en que él los está usando).

Una generalización para nada desencaminada, entonces, consistiría en representarnos a *Making sense...* como un trayecto lineal que trazaríamos, protegiéndonos en la metonimia de Husserl a Luhmann. Además de las específicas modelizaciones teóricas e históricas que propone, el volumen tiene la utilidad, desde este punto de vista, de una *bildungsroman* como la de *El Susurro del lenguaje* de Barthes o, más bien la inversa del género, ya que en lugar de la edificación de una personalidad, asistimos en ellas a la desestructuración de una disciplina. De algún modo, la emergencia de estas colecciones y sus lecturas parecen responder a la necesidad de ubicarnos en una especie de desconcierto. O, en todo caso, señalan una necesidad de explicarnos cómo es que podemos sentirnos relativamente cómodos aún en ese desconcierto.

En el caso de Gumbrecht, por lo menos, esa explicación parece articularse en la confluencia de teoría e historia que él ha ido experimentando a lo largo de esa década en dosis y jerarquías diferentes. Una breve descripción de los criterios de las partes en que está organizado el volumen puede aclarar lo que quiero decir.

La segunda parte, “La representación histórica y el mundo vivido”, es la menos heterogénea. Los tres artículos que la componen intentan caracterizar metahistóricamente el género de la historiografía, con una aproximación pragmática de marco expresamente husserliano. Concibiendo al género como una institución de “expectativas compartidas”, el núcleo de la tesis de Gumbrecht es la proposición de que la historiografía se basa en la transgresión de la irreversibilidad del tiempo, uno de los límites del “mundo vivido”, la estructura fundamental que rige los posibles mundos cotidianos de los que se ocupa la antropología.

La tercera sección del libro, en cambio, es la más diversa, ya que está constituida por estudios sobre distintos temas históricos puntuales, entre los que se incluye, por ejemplo, una comparación entre las estructuras de sentido del *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*. Otros dos están dedicados a la literatura francesa del siglo XVIII (los *philosophes*) y de la revolución de 1789. Finalmente, los dos restantes suponen un objetivo historiográfico más ambicioso, puesto que se ocupan de la evolución de conceptos (el de “moderno”, uno; el de la oposición “canon” y “clásico” el otro). Cada uno de los trabajos asume modelizaciones teóricas diferentes. En cambio, si hay algo que los vincula es la importancia que Gumbrecht le asigna en la evolución de la recepción literaria al período de la Ilustración, que resulta el más profundizado en los dos estudios

de pretensiones globales, con lo que el único que no hace referencia a él es el consagrado a los textos españoles medievales. En este énfasis, como en el acento puesto en la historia de las recepciones, puede leerse la huella de la escuela de Constanza, a pesar de que la primera sección del libro está ocupada íntegramente por un detenido examen crítico de la Estética de la Recepción, con una marcada voluntad de señalar lo que Gumbrecht ve como los fracasos de una utopía emancipadora subyacente en esa escuela. También, y creo que vale la pena señalarlo, Gumbrecht se acerca mucho a Jauss en esa actitud —que hoy no puede parecernos menos que curiosa— por la que se insiste en identificar los periodos históricos con sus correspondientes discursos hegemónicos.

La última sección lleva por título el significativo interrogante “¿Después de la literatura?” y trae dos trabajos. El primero es netamente luhmanniano y panoramiza la historia del subsistema literario desde la poesía provenzal hasta Derrida y Lyotard para intentar descubrir las fallas internas (las “patologías”) que estarían conduciéndolo a su muerte funcional. El último artículo, al parecer, lo da ya por muerto. Aquí, Gumbrecht tematiza ciertas ficcionalizaciones en la difusión de los espectáculos deportivos en los medios de comunicación, y la literatura aparece más bien como un punto de referencia para analizar la separación *mente/cuerpo* en nuestra cultura, sugerida a su vez como variable determinante del fenómeno bajo estudio.

Resulta conflictivo aceptar que durante siglos hayamos estado estudiando fragmentos arbitrariamente seleccionados y arbitrariamente compartimentalizados de las prácticas sociales humanas. La gravedad de esta toma de conciencia, forzada por la necesidad de adquirir una utilidad social que reemplace en la postmodernidad el legitimado rol legitimador que fuera característico de estudios como los literarios, es, a su vez, el principal obstáculo para poder discernir lo que sigue habiendo de útil en tantas conceptualizaciones acumuladas. La trayectoria de Gumbrecht, interpretada como un proceso que se mueve a través de la tensión entre una teoría de “constantes antropológicas” y una historia que amenaza en todo momento con transformarse en una lectura desde el *hic et nunc*, constituye una fuente valiosísima de sugerencias sobre cómo elaborar con madurez esta multiplicidad de encrucijadas.

RICARDO J. KALIMAN

Universidad Nacional de Tucumán

PARDO, MARÍA LAURA. *Derecho y Lingüística. Cómo se juzga con palabras. Análisis lingüístico de sentencias judiciales*. Buenos Aires, CEAL, 1992. 110 pp.

Como su título lo indica, la obra es un aporte para la consideración interdisciplinaria de problemas relativos al Derecho y a la Lingüística. A partir del examen de textos jurídicos, la autora —lingüista especializada en análisis de textos— se propone desentrañar los mecanismos de articulación del texto legal y los juegos de poder que se ocultan bajo la objetividad aparente del lenguaje judicial.

El trabajo se centra en el estudio de tres sentencias jurídicas de segunda instancia relativas al fuero laboral, que la autora examina desde una perspectiva lingüística sin

desdeñar por ello la incorporación de conceptos de otras disciplinas, tales como la Psicología, la Teoría Literaria o el Derecho, para el esclarecimiento analítico del texto legal.

A través de un estudio pormenorizado de determinados segmentos del *corpus* de sentencias judiciales, María Laura Pardo llega a identificar el empleo de recursos retóricos y de técnicas argumentativas que revelan la presencia inequívoca del elemento subjetivo, y de estrategias de manipulación del poder, presentadas a veces como la aplicación mecánica de una norma general a casos particulares. Estas observaciones son validadas por medio de un análisis riguroso en el que la autora utiliza conceptos tales como los de “simetría” y “complementariedad”, y sus respectivas patologías generadas a partir de relaciones de poder, estudiados desde la óptica de la Teoría de la Comunicación Humana (Watzlawick, 1976, 1977, 1984). Tales conceptos son sometidos a una elaboración ajustada al objeto de estudio y sirven para destacar el carácter dialógico del texto legal, considerado desde esta perspectiva como un intercambio polifónico de distintos enfoques sobre la norma jurídica. La autora señala así las voces de los jueces diferentes que intervienen en cada caso y remarca la disputa por el poder que se juega en el dictado de una sentencia judicial —atenuada algunas veces por los denominados “recursos mitigadores” (Lavandera, 1986) o subrayada otras por reforzadores que dan al texto un tono subjetivo particular—. Otro aspecto destacado por María Laura Pardo es la existencia del componente de ficción en el discurso jurídico, que permite establecer ciertas analogías con el discurso literario. Esta y otras conexiones interdiscursivas, señaladas en el análisis, subrayan la relatividad de toda taxonomía de discursos y la interrelación dinámica del texto legal con otros, como el literario, científico o político.

El trabajo está acompañado por una *Bibliografía* completa y actualizada, referida al estudio interdisciplinario entre Derecho y Lingüística. Como la autora misma aclara, esta resulta de acceso posible al lector interesado en el tema, por tratarse, en su totalidad, de obras existentes en el país. Se incluye además una nómina de los principales centros internacionales de investigación que se ocupan de esta interdisciplina, lo cual proporciona un panorama general del estado de tales estudios en el mundo entero.

María Laura Pardo revisa además nociones básicas tanto del Derecho como de la Lingüística, indispensables para el lector que realiza un primer acercamiento al problema interdisciplinario. Menciona así, de manera clara y esquemática, los mecanismos de funcionamiento de los sistemas jurídicos en los distintos países y subraya en este punto las diferencias entre el “Derecho Continental” y el “Common Law”, donde la costumbre adquiere una particular relevancia. Realiza además distinciones conceptuales como las de “discurso legal” y “texto jurídico”, a la luz de corrientes lingüísticas actuales. Define asimismo la oración como “la realización completa de un tema y un rema en una emisión” e identifica el concepto de verbo con el de “nexo de valor”, todo lo cual supone una lúcida revisión de ciertas nociones elementales de uso corriente en los estudios del lenguaje.

El trabajo incluye además, bajo la forma de *Apéndice*, el texto de las sentencias judiciales que se analizan. Esta inclusión brinda al lector la posibilidad de confrontar y verificar los criterios que se formulan a lo largo del desarrollo expositivo.

Todos estos aspectos están expuestos de una manera precisa y rigurosa, que se refleja en la organización misma del trabajo. Este se encuentra dividido así en diez secciones:

1. Introducción.
2. El Derecho en la Argentina y en el resto del mundo.
3. El Derecho y la Lingüística: Estado del Arte.
4. El texto judicial: Texto Institucional y Texto de Poder.
5. Los textos judiciales desde la Lingüística.
6. El texto judicial como texto argumentativo.
7. Sobre la Lingüística.
8. Sobre los textos legales.
9. Bibliografía.
10. Índice de Términos.

En la "Introducción", la autora enuncia los objetivos del trabajo y delimita las nociones conceptuales básicas para su objeto de estudio. Expresa así su propósito de examinar, desde un punto de vista lingüístico, los problemas que se plantean en el abordaje analítico de textos que reflejan en su contenido semántico un alto grado de poder institucionalizado. Las sentencias judiciales son presentadas de tal modo como un ejemplo de la gravitación del poder institucional en el proceso constructivo de todo texto jurídico. Esta formulación de objetivos constituye un eje estructurante de la obra, que se dedica precisamente al análisis de las estrategias de inclusión del poder en la articulación textual y discursiva del *corpus* de estudio.

Los dos primeros capítulos presentan, respectivamente, un panorama general del funcionamiento de los sistemas judiciales en el mundo —con una especial referencia a la organización particular de las instituciones jurídicas en la Argentina— y una revisión del estado actual de las investigaciones interdisciplinarias en Lingüística y Derecho, en el contexto internacional. Estos datos proporcionan al lector un marco de referencia indispensable para la comprensión eficaz del análisis que se realiza en los capítulos siguientes, y le permiten encuadrar a la vez los textos y las propuestas teórico-metodológicas dentro del estado de los sistemas jurídicos y de los estudios científicos relativos a esta interdisciplina.

El análisis propiamente dicho se desarrolla en los tres capítulos siguientes. La autora puntualiza la incidencia de las relaciones de poder en el texto jurídico, que generan una tensión particular en su organización discursiva. Destaca además las estrategias de inserción de la subjetividad en el discurso y el empleo de técnicas argumentativas y de recursos literarios en la articulación textual del enunciado de las sentencias. Este análisis, realizado desde una óptica netamente lingüística, tiende a subrayar la convergencia heterogénea de una pluralidad de elementos en el texto jurídico, considerado a menudo como un enunciado transparente, libre de toda orientación subjetiva.

Los resultados de este análisis se exponen en los dos capítulos finales, que constituyen una síntesis de los planteos fundamentales de la obra y de los elementos básicos aportados por la Lingüística y el Derecho para el estudio interdisciplinario del texto jurídico. Se trazan además los lineamientos generales para el desarrollo de dicha interdisciplina, cuya eficacia como instrumento analítico ha quedado demostrada a lo largo del desarrollo anterior.

Las indicaciones bibliográficas están efectuadas con notable precisión, que facilita la ubicación de las obras y artículos citados. La autora cierra su trabajo con un índice de Términos, que facilita el reconocimiento y ubicación de los conceptos centrales.

En síntesis, la obra resulta a la vez un instrumento accesible para el lector interesado en las vinculaciones entre Derecho y Lingüística, un modelo de análisis riguroso que abre una vía fecunda para el lector especializado y, fundamentalmente, una esclarecida propuesta teórico-metodológica para un enfoque interdisciplinario del problema.

MARÍA INÉS PALLEIRO

Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

GRACIELA REYES. *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona, Montesinos (Biblioteca de Divulgación Temática, 54), 1990. 152 pp.

“La lingüística comienza a salir de los laboratorios donde analizaba lo invariable y lo armonioso, y se echa a la calle a ver qué pasa. Todavía no es postestructural (quizás no lo sea nunca) pero cada vez se permite ser menos estructural o, si se prefiere, menos ‘científica’. En este libro se reseñan algunas teorías, métodos y asuntos de una de las corrientes más renovadoras más importantes de la actualidad: la pragmática” (15). Ya en el prólogo, Reyes puntualiza los alcances —y también los límites— de la materia a abordar: la pragmática lingüística.

Puede afirmarse que hablar de una pragmática lingüística presupone una pretensión doble; por un lado, la existencia de una teoría o un conjunto de teorías que tienen (o pretenden tener) un objeto de estudio, una metodología y, en consecuencia, una unidad de análisis comunes; por el otro, la necesidad de poder asentar una teoría hegemónica (como lo fue, en su momento, el estructuralismo, en sus distintas versiones; o como lo es, en el momento actual, la gramática generativa, más allá de las variaciones que sufren sus modelos sin, por eso, afectar su objeto de estudio original).

La pragmática lingüística, de acuerdo con la denominación que la autora le otorga, se inscribe dentro de la primera línea. En este libro, Graciela Reyes enfrenta la tarea de dar cuenta de distintas teorías, de relacionarlas e integrarlas dentro de un tentativo modelo de pragmática lingüística operativo. Esto permite la interpretación del uso que los hablantes hacen del lenguaje en contexto a partir de la descripción y explicación de sus formas significativas. Como bien advierte la autora, los límites estructurales deben superarse; no necesariamente, esto supone ni menor rigor ni dejar de lado el carácter “científico” del material tratado, me permito puntualizar.

La Pragmática lingüística no pretende —y eso la autora lo tiene claro desde el comienzo— otra cosa que ser lo que es: una introducción.

El libro está dividido en cinco capítulos. En el primero, “El estudio del significado lingüístico”, Reyes se centra en la definición del concepto de pragmática (que cuenta, de aquí en más, como una abreviatura de ‘pragmática lingüística’). En el segundo, “Decir, querer decir y decir sin querer” trabaja fundamentalmente la teoría de actos de habla. En el tercero, “Acuerdos y desacuerdos”, la teoría de las implicaturas. En el cuarto, “El hablante en la gramática”, “analizaremos algunos aspectos de la

relación entre este aparato de codificación [de significados] y su usuario, tal como se manifiesta en el sistema gramatical de la lengua” (89). En el quinto y último, “Las voces del texto” —como su nombre fácilmente deja traslucir— da cuenta de la polifonía textual y cierra con una sección dedicada especialmente a la ‘ironía’ en relación con el tópico central del capítulo.

Sin duda, no se cubren (tampoco es la pretensión de la autora) todos los aspectos que podrían incluirse en una introducción de estas características. Pero la selección no deja de ser representativa de los intereses principales del área. Sin embargo, un capítulo dedicado exclusivamente a la *teoría de la relevancia* de Sperber & Wilson (1986), que son analizados dentro del capítulo tercero, hubiera sido deseable en beneficio de la uniformidad del panorama que la obra pretende ofrecer.

El capítulo primero parte de la siguiente definición: “La pragmática lingüística es la disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contexto. La pragmática estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos de algunos aspectos de esta relación” (17). Establece con claridad las distinciones entre lingüística y filología. Esto le permite abordar cuáles son los problemas de los límites con la sintaxis y la semántica para aclarar los distintos tipos de significados involucrados dentro de una emisión, es decir, de una oración en contexto. Traza también una breve historia del concepto de pragmática y establece un productivo marco de referencia de las definiciones actuales. Parte de la ya clásica caracterización de Bar-Hillel de considerarla irónicamente (en respuesta a las barrocas explicaciones de los generativistas acerca de problemas sencillos de uso del lenguaje) como el “cesto de desperdicios (*waste basket*) de la lingüística” hasta la postura más aceptada hasta el momento: la de ubicarla como una “perspectiva” que la separa claramente del sistema lingüístico pero sin renunciar a las necesarias relaciones que mantiene con él. Si bien su conclusión es demasiado amplia no deja de representar el problema de la delimitación de un objeto de estudio, cuyos contornos nunca terminan de precisarse. Dice: “Al lingüista no debería serle ajeno nada lingüístico. La perspectiva pragmática es un intento de echar luz sobre más fenómenos para entender mejor cómo funciona la lengua en la realidad cotidiana de la vida: el cómo, qué, por qué, para qué de nuestros incesantes discursos” (42).

El capítulo segundo reseña una de las teorías más exitosas (lo que no debe entenderse en términos de productividad sino de aceptación por parte de la comunidad de investigadores y especialistas de disciplinas afines) dentro de las teorías pragmáticas. Me refiero a la “teoría de actos de habla” formulada originalmente por el filósofo J. A. Austin en *How to do things with words* (traducido al castellano, primero, con el nombre menos feliz de *Palabras y acciones*, que es por el que la autora lo cita, y subtítulo con su título original que ocupó, luego, su legítimo lugar, el del título: *Cómo hacer cosas con palabras*). Reyes se centra en la noción de felicidad austiniana (que podríamos traducir en términos pragmáticos como “adecuación”) para luego relacionarla con la noción de “erotismo lingüístico” de Feldman. La conexión es particularmente difícil de entender a partir de la concepción del filósofo inglés. En relación con esta teoría, marca, acertadamente, los puntos de contacto con el concepto de Grice de “significado no natural” y pone, en primer plano, uno de los conceptos centrales que ambas propuestas enfocan; me refiero al de “intencionalidad”. La exposición del aparato conceptual es clara; su ejemplificación con textos literarios no tanto, justamente por la naturaleza de

los textos. El análisis del fragmento de *La Celestina* dista, desde nuestro punto de vista, de ser el más adecuado para mostrar el funcionamiento de este tipo de fenómenos ya que siempre se han centrado, y no casualmente, en el lenguaje común (*ordinary language*) y no en usos particulares y estilizados como son los que propone la literatura.

El tercer capítulo es el menos preciso en función de la acumulación de información y la imposibilidad de una discriminación precisa de cada uno de los conceptos que en él se tratan. Parte de la teoría de las implicaturas de Grice, luego la relaciona con la sistematización de la teoría de actos de habla llevada a cabo por Searle y concluye con la postura del principio de relevancia propuesto por Sperber y Wilson. Si bien el plan del capítulo es sumamente atractivo y las relaciones entre implicaturas, reglas constitutivas y principio de relevancia son elementos de investigación y discusión, no es una introducción el mejor lugar para hacer este tipo de planteo. La intención de la autora de abarcar un amplio espectro y marcar los puntos de contacto entre las propuestas y evitar, así, el aislamiento teórico en que, muchas veces, la pragmática parece naufragar es altamente valorable. Pero el recorrido que elige en este capítulo no permite que las relaciones ejemplificadas queden suficientemente aclaradas. Llama también la atención el tipo de ejemplos utilizados. No se parte de producciones concretas de habla sino de construcciones que el analista crea para probar sus teorías. Esto no es achacable a Reyes ya que gran parte de la pragmática parece orientarse en esa dirección que entra, sin duda, en contradicción con su razón de ser. En este sentido, se sigue una tradición que, a mi juicio, entorpece la discusión de los problemas que se presentan en las situaciones concretas en las que los hablantes hacemos uso del lenguaje, es decir, producimos discursos. A pesar de lo dicho, Reyes critica las posturas que reseña pero es cautelosa en cuanto a los alcances de sus críticas. Pero, sin duda, el mayor problema de este capítulo es que no debió ser uno sino, por los menos, dos. Hubieran ganado en claridad la exposición y en precisión las críticas.

El cuarto capítulo presenta las relaciones entre la gramática y sus usuarios a partir de la ejemplificación del uso del imperfecto en español. Parte de la distinción de significado referencial, textual y expresivo para detenerse en los alcances del uso del imperfecto en español, tema que ya había sido tratado en trabajos anteriores por la autora. Pero, siguiendo la misma tradición que lleva a la pragmática a entrar en un círculo vicioso del que muchas veces parece condenada a no poder salir, los ejemplos no parten de *corpora* de lenguaje en uso sino de usos posibles de los hablantes en circunstancias también posibles. Creo que esta idealización del uso del lenguaje en contexto es altamente improductiva para los fines de un análisis de estas características. Esto, por supuesto, no lo invalida, ya que es movilizador y sumamente interesante; simplemente, lo limita. Seguramente, la autora ha debido, por problemas de espacio y de claridad expositiva, someterse a esta restricción que no permite explotar suficientemente los alcances de sus propuestas.

El quinto capítulo recoge también sus investigaciones anteriores en torno de la polifonía enunciativa. Finaliza con un apartado sobre los usos del lenguaje y la relación entre ironía y literatura. Siguiendo la tradición, en cuanto a los ejemplos que anteriormente mencionamos, creo que el párrafo que cierra el libro es suficientemente ilustrativo al respecto. Dice: "El estudio del funcionamiento irónico del lenguaje nos enseña que hay muchas perspectivas posibles, quizá muchas aceptables, quizá muchas verdaderas. La literatura despliega con lenguaje los significados del lenguaje y además las claves de

su funcionamiento. Es más de lo que hacemos los hablantes en la conversación diaria. Pero lo importante es que la capacidad para querer decir otra cosa, la capacidad para usar el lenguaje y usar sus usos y además analizarlos, surge de la misma inspiración que guía todos los demás usos del lenguaje” (144).

Se ofrece una actualizada bibliografía discriminada en función de su importancia. Por otra parte, y hay que destacarlo, Reyes siempre cita sus fuentes y hace una evaluación crítica en cada uno de los casos que considera pertinentes. No se resigna, por suerte, a parafrasear.

Por último, *La pragmática lingüística* es una introducción que supone conocimientos básicos de lingüística pero que, en caso de no tenerlos, puede servir de guía para saber dónde buscarlos. Además, dentro de la bibliografía en español sobre el tema, ocupa un lugar casi vacante ya que no se habían producido, hasta la edición de este libro (luego, puede citarse M. Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, Barcelona-Madrid, Anthropos-UNED, 1993), demasiados textos introductorios como pueden ser los de Levinson, Leech o May en inglés, por ejemplo. Sin embargo, no sería justo olvidar, en español, el excelente *Curso de Lingüística para el análisis del discurso* de B. Lavandera (Buenos Aires, CEAL, 1985) que analiza con suma precisión y ejemplificación adecuada algunos fenómenos que pueden ser inscriptos dentro de la pragmática. Los límites entre ambas disciplinas no dejan de ser, aún, sumamente borrosos.

En conclusión, Graciela Reyes enfrentó una materia compleja. Los resultados no dejan de estimular a los que trabajan en estas áreas porque ponen en tela de juicio permanentemente todo lo que se conoce acerca del lenguaje al analizarlo a partir de su producción en circunstancias concretas. La pragmática es, dentro de la lingüística (filiación que también puede suscitar múltiples debates), el lugar de la inseguridad, es decir, el de la reformulación constante. De ahí su productividad y su atractivo.

SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ

Universidad Nacional de Mar del Plata
Universidad de Buenos Aires

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (PARIS). Imprimés argentins de la Bibliothèque Nationale: catalogue établi par Mauricette Levasseur; introduction de Claude Cymerman. Paris, Bibliothèque Nationale, c1993. 469 pp.

Hay que considerar que la Bibliothèque Nationale posee una de las colecciones más grandes del mundo de impresos, folletos, publicaciones periódicas, láminas y fotografías, mapas, partituras musicales, manuscritos, entre otros muchos tipos de documentos. En la actualidad, sus reservas bibliográficas superan los doce millones de piezas y rivalizan en número e importancia con las de la British Library de Gran Bretaña y la Library of Congress de los Estados Unidos. Si bien, y del mismo modo que sus pares, la Bibliothèque Nationale ha permitido a los investigadores, a través de su *Catalogue général des livres imprimés* impreso en papel y en microfichas, conocer la posesión de

ciertas obras a partir de sus autores, no ha sucedido lo mismo cuando los estudiosos necesitaban saber la existencia de los recursos sobre una determinada materia o grupos de materias referidos a una región en particular o producidos en ella.

El estudio de los fondos latinoamericanos de la Bibliothèque Nationale ha sido abordado en dos ocasiones por especialistas diferentes: Marie-Thérèse Jiptner (1978) y William Vernon Jackson (1983). El eminente bibliógrafo estadounidense estimó el tamaño de la colección dedicada a América Latina entre 100.000 y 200.000 volúmenes. Aun cuando esta cantidad solo represente una mínima parte de los recursos de la Bibliothèque Nationale (80.000 volúmenes equivalen a menos del 1% de sus fondos), esta colección se ubica entre las más importantes de Europa, a pesar de que no se aproxima en dimensión a las del Instituto Iberoamericano de Berlín o de la Biblioteca Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, y probablemente sea inferior a la del British Museum; de todos modos ocuparía el cuarto lugar en Europa.

El personal y las autoridades de la Bibliothèque reconocieron la necesidad de ir superando esa falta de inventarios de sus fondos por dominios especializados, sobre todo por áreas culturales o lenguas. Fue por ello que en 1978 se trazó un plan para efectuar el relevamiento sistemático, país por país, de los fondos latinoamericanos. La tarea se emprendió y comenzó en 1981 con la Argentina, gracias a los subsidios de la Mission de la Recherche del Ministerio Nacional de Educación (programa de áreas culturales); y a partir de 1982, con los créditos concedidos a la biblioteca por la Mission de la Recherche et de la Technologie del Ministerio de Cultura.

El producto impreso, fruto de esos trabajos, es este catálogo del fondo argentino que posee la Bibliothèque National. Este núcleo se formó, básicamente, alrededor de tres donaciones a las que se agregaron posteriormente otras adquisiciones. El primer aporte, a fines del siglo XIX, fue el "Fonds Angrand". Léonce Angrand (1808-1886), que sirvió durante muchos años en el cuerpo diplomático francés tuvo, entre otros destinos, Perú, Bolivia y Guatemala, y legó su colección de más de 1.200 volúmenes a la Bibliothèque Nationale. Aunque la Colección Angrand esté casi enteramente formada por historias y descripciones de todas las regiones del Nuevo Mundo, la mayor parte de los títulos se refieren a América Latina. Por cierto, tiene más libros sobre México y América Central que sobre los otros territorios, pero casi todos los países están representados al menos con algunos títulos. La Argentina, por ejemplo, lo está con una obra preciosa como la *Guía de forasteros del Virreynato de Buenos Aires para el año de 1803*. Junto con los cuarenta y tres libelos impresos entre 1806 y 1808 por la Casa de Niños Expósitos, referidos a la toma de Buenos Aires por los ingleses, es uno de los impresos argentinos más antiguos del fondo.

En 1938, Antonio Alta, en nombre de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, dona a la biblioteca alrededor de 1.000 volúmenes, publicados en su mayoría entre 1920 y 1930, sobre una gran variedad de temas. Gran parte, sin embargo, se referían a la historia, la política, la literatura, la geografía y los viajes, el derecho, el folklore y las biografías argentinas; menos a ciencias, bellas artes, economía, sociología, filosofía y religión. Cierta número de esos estudios provenía de los institutos y centros de investigación de las universidades de Buenos Aires, Córdoba y La Plata, pero la mayor parte de las obras habían sido publicadas por editores de Buenos Aires (Losada, L.J. Rosso, Lajouane, El Ateneo, Kapelus, M. Gleizer, Cabaut, Viau y Zona, y J. Roldán). Incluía también los códigos civiles, comerciales, penales pero había tan pocas publicaciones oficiales de otro tipo que es evidente que se hicieron pocos esfuerzos para

incluirlas en la colección. En esta colección hay dos sub-grupos interesantes para destacar: 1) alrededor de cien manuales escolares de nivel secundario para disciplinas tan diversas como lengua, historia, ciencias, literatura e instrucción cívica; 2) ediciones argentinas de traducciones de escritores ingleses y continentales como Huxley, Joyce, Jung, Malraux y Virginia Woolf. Se editó una lista ordenada alfabéticamente por autor como suplemento al *Bulletin des acquisitions étrangères* de diciembre de 1939. (*Bulletin Argentin*, n° 1, déc. 1939; suppl. au *Bull. des acq. étrangères*, n° 12, déc. 1939)

La tercera donación tuvo lugar en 1981 y provino del doctor Agustín Oscar Larrauri, argentino residente en París. Está formada por 400 volúmenes dedicados a la literatura hispanoamericana, de los cuales casi la mitad son obras de autores argentinos. El segundo grupo en importancia está constituido por escritores uruguayos; hay además algunos representantes de diferentes países (Chile, Cuba, México, Perú, Venezuela), así como una veintena de españoles. Entre los nombres más representativos se puede citar a Jorge Luis Borges, Carlos Brandan Caraffa, Juan José Ceselli, Luis L. Franco, Jorge M. Furt, Alberto Girri, Eduardo González Martínez, Fernando Guibert, Alberto Hidalgo, Ilka Krupkin, Arturo Marasso, Ricardo Molinari, Emilio Oribe, Jaime Torres Bodet y Juan E. Zanetti.

Lo destacable de esta colección es el gran número de folletos de poesía. Algunos tuvieron tiradas limitadas y son muy raros; muchos llevan dedicatorias del autor a Larrauri; son además un testimonio precioso de la calidad de la edición argentina en una época dada. En la donación Larrauri, se encuentran entre los editores los siguientes nombres: Francisco Colombo, Librería Cervantes, Santiago Rueda, Lajouane, Sudamericana, Editorial Mediterránea, Cometa, Kraft y Losada; la fechas de impresión van de 1920 a 1980.

El resto de la colección (alrededor del 25%) siempre dedicada a la literatura, es más variada. Comprende antologías, historias de la literatura, obras de crítica y una cantidad apreciable de números de dos series, los *Cuadernos Julio Herrera y Reissig* (publicados en Montevideo), y los *Cuadernos del Sur* (publicados en Bahía Blanca). La donación Larrauri reforzó considerablemente los recursos de la Bibliothèque Nationale sobre literatura argentina; completó los fondos existentes y las colecciones recibidas en 1938 y determinó que, para la literatura, los fondos de la biblioteca sean más importantes para la Argentina que para cualquier otro país de América Latina.

Este catálogo incluye todas las obras editadas en la Argentina más los libros de autores argentinos, cualquiera sea la materia y el lugar de aparición, que posee la Bibliothèque Nationale. No es, por lo tanto, un inventario de todas las obras referidas a la Argentina.

El repertorio cierra en 1985 e incluye 6.063 entradas. Las descripciones bibliográficas son breves pero contienen todos los elementos necesarios para la identificación del ítem; muy pocas incluyen notas, cuando esto sucede se trata de una descripción del contenido de obras de más de un volumen. Como dato adicional se proporciona la signatura topográfica o clave de localización de los libros en la biblioteca.

El catálogo se divide en dos partes. La primera es el catálogo de autores ordenado alfabéticamente por sus apellidos. La segunda registra las publicaciones oficiales y las seriadas, subdividiéndose en actas, administración central, biblioteca, colección, periódicas, provincias, universidades y ciudades. Se debe destacar que actas, biblioteca y colección son la primera palabra del título de publicaciones seriadas. Mientras que el resto son publicaciones emanadas de la administración nacional, provincial o urbana, y

de las universidades nacionales.

Las entradas bibliográficas se numeran consecutivamente sin considerar las divisiones y subdivisiones ya descriptas. Con los autores secundarios (prologuistas, editores, comentaristas, traductores, etc.), siempre y cuando sean argentinos, se ha optado por no hacer remisiones y repetir la entrada completa con un nuevo número de orden, lo que provoca cierta distorsión en la cantidad de títulos que forman la colección.

Se ofrecen dos índices: de autores secundarios para recuperar aquellos que no son argentinos, y de materias; ambos remiten al correspondiente número de asiento.

El índice de materias se ha trabajado a partir de los títulos y los encabezamientos de las obras registradas en el cuerpo principal, lo que ha determinado entradas altamente específicas y, a veces, difíciles de prever. Por ejemplo, un congreso internacional de historia de América se ubica en el índice bajo *Amérique. Congrès international (2ème). 2-3 juillet 1937. Histoire*. En realidad, el tema es historia de América, sin importar la forma en que este se presente, y bajo ese encabezamiento se podrían haber indizado varios trabajos referidos al mismo. Además, las obras de creación literaria (novelas, poesía, teatro) no se han indizado, sí algunas producciones histórico-críticas. Los criterios de exclusión no se explican en las páginas preliminares, por lo que se hace difícil saber por qué si el catálogo contabiliza 6.063 entradas, el índice solo remite aproximadamente a 3.082. Todas estas decisiones hacen que el índice de materias no sea demasiado útil ni para el acceso, ni para percibir el peso de cada tema dentro de la colección. Es por ello que, quien lo use deberá tener presentes estos rasgos que limitan su precisión y rendimiento.

La introducción de Claude Cymerman traza a grandes rasgos el desarrollo histórico de la literatura argentina y menciona a sus exponentes principales. De esta exposición se destaca, por su interés particular, la última parte dedicada a detallar el surgimiento y los logros alcanzados por los estudios argentinos en Francia, los trabajos publicados y las personalidades e instituciones involucradas en ellos.

Son sobre todo los investigadores, profesores, estudiantes, críticos, periodistas y traductores franceses interesados en los estudios argentinos quienes sacarán más provecho de este catálogo, pero también para nosotros puede resultar útil y asombroso descubrir que cierta obra inhallable en nuestro país se encuentra en la Bibliothèque Nationale de Francia. Tratar de reunirse con ella en la era de las redes electrónicas internacionales y el telefacsimilar será el inicio de una apasionante y no siempre exitosa aventura.

SUSANA ROMANOS DE TIRATEL

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



SIGLAS

AAVV	Autores varios
CEAL	Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
CICSO	Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, Buenos Aires
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique, Paris
Conicet	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, República Argentina
FCE	Fondo de Cultura Económica, México
ITEM	Institut de Textes et Manuscrits Modernes, Paris
KRQ	<i>Kentucky Review Quarterly</i>, Kentucky
LiLi	<i>Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft</i>, Göttingen
MLN	<i>Modern Language Notes</i>, Baltimore
PML	<i>Publications of the Modern Language Association of Latin America</i>, New York
PUF	Presses Universitaires de France, Paris
PUL	Presses Universitaires de Lille, Lille
NRFH	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i>, México
Rchl	<i>Revista Chilena de Literatura</i>, Santiago
SEDES	Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris
TEM	<i>Texte en main</i>, Grenoble
USP	Universidade de São Paulo, São Paulo

ÍNDICE

ANA MARÍA BARRENECHEA, Introducción.....	3
LOUIS HAY, La escritura viva.....	5
ALMUTH GRÉSILLON, Qué es la crítica genética.....	25
JEAN-LOUIS LEBRAVE, La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?.....	53
ANA MARÍA BARRENECHEA, La documentación marginal para <i>distancias</i> de Susana Thénon.....	75
SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ y JORGE PANESI, El manuscrito de "El Aleph" de Jorge Luis Borges.....	91
ANA MARÍA CAMBLONG, ¿Cómo se construyó el Museo de Macedonio?.....	121
ÉLIDA LOIS, El proceso textual de <i>Cuentos de muerte y de sangre</i> de Ricardo Güiraldes.....	133
MARÍA INÉS PALLEIRO, El relato folklórico: una aproximación genética.....	153
ANA PORRÚA, La variación en la poética de Leónidas Lamborghini.....	175
JULIO SCHVARTZMAN, Una poética de la autogénesis: Darío Cantón y el poema del cuento del poema.....	187
MARCELA CROCE, César Vallejo: las repercusiones del cambio.....	197
BÁRBARA CRESPO, <i>Operación Masacre</i> : el relato que sigue.....	221
BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE CRÍTICA GENÉTICA.....	233

RESEÑAS

SUSANA THÉNON, <i>distancias/distances</i> (ed. bilingüe), Hugo Cowes.....	243
MARIO DE ANDRADE, <i>Macunaíma. O herói sem nenhum caráter</i> ; CLARICE LISPECTOR, <i>A paixão segundo G.H.</i> y LÚCIO CARDOSO, <i>Crônica da casa assassinada</i> , Lucila Pagliai.....	245
MARIANO AZUELA, <i>Los de abajo</i> , Carlos Rafael Luis	251
JUAN RULFO, <i>Toda la obra</i> , Marcela Croce.....	253
AMOS SEGALA, <i>Histoire de la littérature náhuatl (sources, identités, représentations)</i> , Amalia Iniesta Cámara.....	259
CHARLES F. FRAKER, " <i>Celestina</i> ": <i>Genre and Rhetoric</i> , M. Ana Diz.....	263
HANS ULRICH GUMBRECHT, <i>Making Sense in Life and Literature</i> , Ricardo J. Kaliman.....	267
MARÍA LAURA PARDO, <i>Derecho y Lingüística. Cómo se juzga con palabras. Análisis lingüístico de sentencias judiciales</i> , María Inés Palleiro.....	269
GRACIELA REYES, <i>La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje</i> , Salvio Martín Menéndez.....	272
Bibliothèque Nationale (Paris). <i>Imprimés argentins de la Bibliothèque National: Catalogue</i> , Susana Romanos de Tiratel.....	275
SIGLAS.....	279

La presente publicación se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras en el mes de febrero de 1996.

