

La materialidad del libro como encrucijada de sentidos: *Ser Nunca* de Ana Emilia Lahitte

The Materiality of the Book As a Crossroads of Meanings: *Ser Nunca* by Ana Emilia Lahitte

María Paula Salerno

Universidad Nacional de La Plata

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

ID: <https://orcid.org/0000-0002-5529-1883>

msalerno@fahce.unlp.edu.ar

RESUMEN

En este artículo analizamos los problemas materiales que presenta la edición del poemario *Ser Nunca* de la escritora argentina Ana Emilia Lahitte (1921-2013), publicado poco después de su fallecimiento. Nuestro estudio de esta obra, basado en un extenso trabajo de archivo, de recuperación, ordenación e interpretación de los documentos de génesis literaria, evidencia que la calidad de la edición, en muchos aspectos defectuosa, contrasta con el dedicado proceso de creación del poemario y con el cuidado que Lahitte mostró tener respecto del diseño y de las condiciones materiales de los soportes que dan a leer sus escritos. Así, la propuesta de lectura que ofrece esa edición de 2013, en particular por las formas de la *mise en page* y la *mise en texte*, afecta las significaciones de la obra, generando una serie de contrasentidos poéticos. Como un modo de intervenir sobre estos problemas, hemos preparado una edición crítico-genética del poemario con el objeto de enmendar errores y erratas textuales, ajustar la organización del libro a la voluntad autoral, difundir materiales inéditos relevantes para la configuración de sentidos simbólicos y mostrar las particularidades del trabajo de génesis literaria que Lahitte desplegó en los años de producción de *Ser Nunca*, en muchos casos afin a ciertos rasgos distintivos de su poética.

ABSTRACT

In this article we analyze the material problems inherent in the edition of *Ser Nunca*, a book of poems by the Argentine writer Ana Emilia Lahitte (1921-2013), published shortly after her death. Our archival research on this subject, that aimed at recovering, organizing and interpreting the writer's papers, reveals that the quality

of the edition, in many respects defective, contrasts with the dedicated process of literary genesis and the constant attention that Lahitte has always shown on the design and material properties of the supports in which her writings are reproduced. Thus, the reading proposal offered by this edition of 2013, in particularly through the forms of the *mise en page* and the *mise en texte*, affects the work's meanings, generating a series of poetic inconsistencies. As an attempt to respond to these problems, we have prepared a critical genetic edition of *Ser Nunca* in order to amend textual errors and errata, adjust the organization of the book to the author's wishes, provide access to unpublished material of relevance to the symbolic meanings of the poems, and present the singularities of the literary process deployed by Lahitte during her book production, often related to certain distinctive traits of her poetics.

PALABRAS CLAVE

Ana Emilia Lahitte, *Ser Nunca*, bibliografía material, crítica genética, crítica textual, poesía argentina contemporánea, problemas editoriales.

KEYWORDS

Ana Emilia Lahitte, *Ser Nunca*, material bibliography, genetic criticism, textual criticism, contemporary Argentine poetry, editorial problems.

RECEPCIÓN: 17/05/2023

ACEPTACIÓN: 17/08/2023

A pocas cuadras del centro geográfico de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, hay una casa en la que por varias décadas se dieron cita poetas de distintas tierras y generaciones para leer, debatir sobre arte y letras y crear literatura: la casa de Ana Emilia Lahitte (1921-2013). Desde mediados del siglo XX y hasta principios del siglo XXI, este lugar ofició como centro de reunión y referencia para los escritores de la región y supo mantener su espíritu emblemático hasta la actualidad, pues sus puertas se siguieron abriendo hasta hace muy poco para el desarrollo de actividades culturales, como lecturas de poemas o presentaciones de libros.

Lahitte inició su camino en el terreno de las letras en la década del treinta, perteneció a la promoción platense de poesía de la generación argentina del cuarenta (véanse Saraví, 1956; Ponce, 1963, y Piliá, 2001) y se distanció luego de los principales rasgos estéticos de este grupo para explorar el verso libre, sin renunciar al tono intimista, al diálogo con lo universal ni a la búsqueda trascendente (véase Salerno, 2020). Con el correr de los años, tanto por su escritura literaria como por su acérrima dedicación a la promoción de las letras y la cultura, se convirtió en una figura icónica de la poesía

en la ciudad de La Plata (véase Lojo, 1998, y Piliá, 2013). Su obra cuenta con dieciséis libros de poemas editados entre 1947 y 2006. De forma periférica, incursionó en la escritura de teatro, publicó una serie de ensayos y antologías dedicados a la literatura argentina y colaboró regularmente con la prensa periódica local y nacional. Fundó el taller Sudestada, que funcionó en su casa durante más de veinte años (1980-2003), promoviendo encuentros entre jóvenes escritores y poetas consagrados que acudían como invitados a las distintas sesiones. Pasaron por esta casa de la literatura Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges, Joaquín Giannuzzi, Ivonne Bordelois, Octavio Prenz, Horacio Castillo, Luis Tedesco, Hugo Mujica, Paulina Vinderman, Fernando Sánchez Sorondo, María Rosa Lojo, Teuco Castilla, Rafael Felipe Oteriño, entre muchos otros. Los recuerdos de esas sesiones de literatura perduran en quienes tuvieron la oportunidad de participar. Así lo rememora la escritora Olga Edith Romero:

Cada lunes se cumplía el ritual: un grupo de personas subía las escaleras y entraba al salón en el que alguien, con la presencia de una maestra de ceremonias, se encontraba en la cabecera de una mesa repleta de libros de todos los tiempos, lugares y autores. Allí se oía y rozaba la poesía bajo 'la mirada experta y sabia' de Ana Emilia según dijera Giannuzzi (Romero, 2013: s. p.).

A las lecturas compartidas y al diálogo literario se sumaba la vocación creativa. El taller promovía la escritura y, como una forma de apostar a la circulación de esa literatura naciente, Lahitte creó el sello editorial Hojas y Cuadernos de Sudestada para publicar en distintos formatos los textos que surgían en el marco de las actividades desarrolladas en su casa. En la contraportada del libro *Una verde mentira*, de Miruh Almeida, producido por el taller, encontramos una descripción de la atmósfera que se vivía durante las tertulias:

El Taller. Una isla, tal vez una utopía. Pero habitable. Nació hace veinte años y con él las Hojas y Cuadernos de Sudestada que superan ya los 300 números. Integramos un grupo humano que se reúne para leer poesía, tal como creemos que debe hacérselo: tomando conciencia del privilegio de rozarla, siquiera, e internándonos en la belleza salvada que, paradójicamente o no, suele ser la más herida. Al reafirmar ahora la experiencia cumplida a través de dos décadas celebramos la verdad de su desnudez, la coherencia fraterna de su entrega (en Almeida, 2001).

Aunque el texto no está firmado, aventuramos que fue la propia Ana Emilia Lahitte, como creadora del taller y directora del sello, quien lo escribió, dejando su testimonio sobre la identidad del grupo, sostenida por la reunión, la lectura, la poesía, la fraternidad, el instante convertido en tradición y los impulsos escriturales en palabra impresa. En efecto, Hojas y Cuadernos de Sudestada editó libros, cuadernos, cuadernillos, pliegos y hojas. Estas publicaciones, como todo proyecto editorial en el que Lahitte

se involucró, se caracterizan por un cuidado meticuloso de la dimensión material del texto y de las formas físicas que la obra adopta para ir al encuentro del lector.¹ Destacamos la calidad de los papeles, la variedad de formatos, la combinación de colores, los usos gráficos de la página impresa y, en general, la valoración de la dimensión visual de lo escrito. De hecho, el análisis de los manuscritos de la autora, de los pre-textos de su propia obra literaria, demuestra que su escritura se comprometía con la dimensión bibliográfica desde los procesos iniciales de génesis creativa. Se evidencia en ellos una especial atención al diálogo entre lo textual y lo material, a las formas de inscripción del texto en los soportes, a la espacialidad de la página y a la organización del libro en su conjunto. El ejemplo más elocuente es el de la preparación de *Insurrecciones* (2003), poemario que contó con 13 propuestas sucesivas en letra manuscrita, numeradas y registradas individualmente en cuadernos de tamaño A4 (o incluso mayor, de 240 x 320 mm), de entre 84 y 192 hojas, donde la autora buscó emular el formato del libro, inscribiendo cada verso y cada paratexto en el espacio que ambicionaban habitar en las páginas articuladas del libro. Trataba cada cuaderno como un objeto estético, eligiendo tintas y colores, modelando la caligrafía, manchando el papel con pocas, elocuentes y plásticas palabras (cfr. Salerno, 2018 y 2020).²

En los últimos años de su vida, Ana Emilia Lahitte trabajó en la elaboración de un nuevo poemario, que fue finalmente publicado como obra póstuma en 2013 por la Dirección del Complejo Bibliotecario de la Municipalidad de La Plata. El proceso de génesis textual del libro, titulado *Ser Nunca*, se remonta, por lo menos, hasta 2007, mientras que la primera versión entregada para pruebas de imprenta data del 3 de noviembre de 2011. Frente a la demora de parte de los encargados de editar el volumen, la autora siguió reescribiendo los poemas y envió por correo electrónico a la directora del Complejo, la bibliotecaria Liliana Pérez, en febrero de 2012, una copia digital corregida para ser publicada.³ En realidad, fueron poetas amigos quienes auxiliaron la producción de esta última versión de los poemas: a pedido de Lahitte, Silvia Montenegro y Leandro López transcribieron los textos en un documento de Word

¹ Algunas imágenes de las publicaciones del taller pueden consultarse en Salerno, 2020.

² Trabajé con el archivo personal de Ana Emilia Lahitte para mi tesis doctoral “La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica” (defendida en abril de 2020 y todavía inédita), de la cual se desprende el presente artículo.

³ En el periodo 2008-2014, la Sra. Liliana Pérez se desempeñó como directora del Complejo Bibliotecario Municipal Francisco López Merino, dependiente del gobierno de la ciudad de La Plata. Cabe señalar que la Municipalidad de La Plata había auspiciado y financiado publicaciones de Ana Emilia Lahitte desde la década del 50. En 1997, por citar un ejemplo, se editó su *Summa de poemas* en una impresión muy cuidada en papel ilustración.

y mediaron la comunicación con la Sra. Pérez.⁴ Un año después, *Ser Nunca* seguía esperando por un soporte de papel que le permitiera llegar a los lectores. La Dama de la Poesía (véase Romero, 2013), como la llamaron los escritores platenses de generaciones posteriores a la suya, falleció en su ciudad natal el 10 de julio de 2013. Ante la muerte de la poeta, el dilatado proceso editorial se aceleró: el libro se imprimió en agosto y se presentó a la comunidad como un homenaje, tal como consta en la cubierta del poemario (véase Salerno, 2018 y 2020).⁵

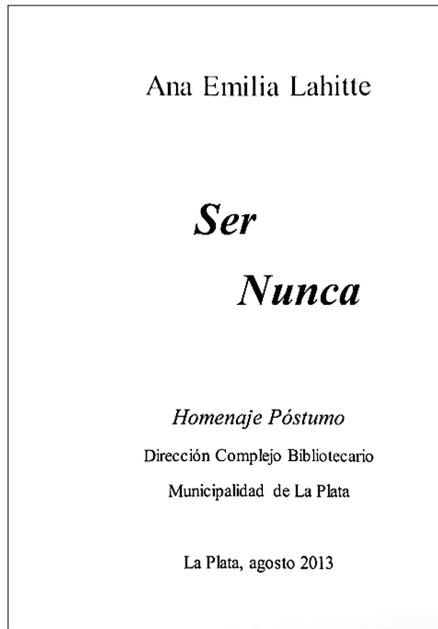


Imagen I. *SN*: cubierta

⁴ Silvia Montenegro nació en la ciudad de La Plata en 1961. Es egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Reside en City Bell. Asistió al taller literario Sudestada, de Ana Emilia Lahitte. Publicó los poemarios *Sobredosis de alma* (2001), *El diablo pide más* (2004), *Los príncipes oscuros* (2008), *La bruma* (2014) y *El borde* (2019). Además de participar de festivales de poesía nacionales e internacionales, su obra integra antologías editadas en Argentina, México, Perú y Alemania. Leandro López nació en La Plata en 1978. También formó parte del taller de Ana Emilia Lahitte. Su obra poética incluye los libros *Caidas sobre caídas* (2001), *Postales anacrónicas* (2007), *El reino paralelo* (2013) y *Mitología de la noche* (2018). Además, se desempeña como docente y corrector literario. Ambos fueron discípulos de Lahitte, estrecharon con ella lazos de amistad y la acompañaron en los últimos años de su vida.

⁵ A partir de aquí, para la referencia bibliográfica del libro *Ser Nunca* (2013) de Ana Emilia Lahitte, consignamos solamente la sigla *SN* y, luego de dos puntos, el número de página correspondiente.

Muchos de los papeles de trabajo de la autora fueron recuperados de su domicilio personal. En particular, destacamos la existencia de cuatro cuadernos manuscritos, dos volúmenes de hojas anilladas (uno tamaño oficio y otro A4) y doce series de folios sueltos, de muy diversas condiciones materiales, que son testimonio de las múltiples etapas de escritura del libro. Estos documentos no son solo de carácter redaccional, también registran anotaciones personales y apuntes metaescriturarios.⁶ Tras una extensa labor heurística, logramos establecer el *dossier* genético de *Ser Nunca*, que sirvió de base para la preparación de una edición crítico-genética de la obra, tareas filológicas que desarrollé en el marco de mi tesis doctoral. El examen de estos testimonios nos condujo a relevar los errores de la edición de 2013, pero también a estudiar el poemario desde los movimientos escriturales que preceden la instancia de su publicación. Es decir, los materiales de archivo nos permitieron plantear un estudio crítico y una edición del texto desde los postulados de la crítica genética, línea de investigación que considera la escritura “como etapa central de un proceso creativo que se desarrolla en el tiempo y se expande por el espacio de la página”, que entiende el texto como “testimonio de una forma”, toma los papeles de trabajo como “testimonio de una dinámica”, se interroga “acerca del proceso de producción del texto”, acerca del movimiento que lo engendra, “y diseña herramientas que le permitan abarcar la plenitud de significados potenciales que se suceden durante esa dinámica” (Lois, 2014: 59). Así, mi edición de *Ser Nunca* estuvo guiada por tres objetivos: dar solución a los problemas ecdóticos detectados en el libro de 2013, incorporar materiales inéditos relevantes para las significaciones de los poemas y mostrar el trabajo de génesis literaria que Lahitte desplegó en sus últimos años, que coronó su extensa trayectoria poética y al que la edición póstuma de *Ser Nunca* no le hace justicia. En efecto, nuestra investigación pone de manifiesto que el libro editado por la Dirección del Complejo Bibliotecario Municipal carga con una serie de problemas materiales y textuales que afectan la producción de sentidos literarios, contrastando con el dedicado proceso de génesis del poemario y el cuidado que Lahitte mostró tener desde siempre respecto del diseño y la calidad de los soportes que reproducen sus escritos.

⁶ Una gran porción de estos documentos se encuentra en mi poder, gracias a la generosidad de Ana Emilia Lahitte, quien me los donó para colaborar con mi investigación. También cuento con fotografías y escaneos de otros materiales de archivo, cuyos originales permanecieron en el domicilio de la autora. Además, a partir de entrevistar a Liliana Pérez, a Silvia Montenegro y a Leandro López, obtuve copias de las versiones electrónicas pasadas en limpio para la edición.

Problemas de *mise en page* y de *mise en texte*

El apuro por imprimir el libro tras el fallecimiento de su autora quedó reflejado en distintos aspectos materiales estrechamente vinculados con los procesos de *mise en page* y de *mise en texte* a partir de los que se concretiza todo proyecto editorial. La *mise en page* involucra, fundamentalmente, “la elección del formato, del papel, de la encuadernación, del establecimiento de la caja, los márgenes y las columnas, el diseño de la cubierta y la portada [y] la colocación de las ilustraciones” (Torné, 2001: 150). Este conjunto de características físicas aporta al libro su complejidad, a la que deben sumarse otras decisiones sustanciales para la visualidad de la palabra escrita y que conciernen a lo que se da en llamar la *mise en texte*: “el tipo de letra del interior del libro, los usos de las redondas, las cursivas, las versales, los cuerpos, las interlíneas, los párrafos, las sangrías, las notas, los índices, los ladillos” (Torné, 2001: 150).

En primer lugar, señalamos que las páginas de *Ser Nunca* se deshojan con facilidad, a causa de una termoencuadernación deficiente. Con esto, el libro pierde una de las cualidades físicas que lo definen y que es primordial para las condiciones de lectura. Como explica Torné, las páginas van sujetas al lomo y este forma un eje que “fundamenta el movimiento del libro”: “Tal vez, el gesto que mejor define al lector no es el de sus ojos leyendo una línea, sino el de sus manos volviendo una página. Un libro tiene movimiento; es más, su principio es el movimiento. La esencia del libro no es una página, ni siquiera un libro abierto quieto, sino un pasar de hojas” (Torné, 2001: 160). Muy probablemente, el lector de *Ser Nunca* acabe por manipular hojas desprendidas de su ejemplar, poemas que se sueltan de su eje, corriendo el riesgo de perder su sitio en el conjunto y malogrando el diseño espacial y temporal que todo libro proyecta.

En segundo lugar, los poemas se presentan dispuestos en la caja de escritura con alineaciones y márgenes dispares: hay versos centrados (por ejemplo, en *SN*: 11 y 37; cfr. Imagen II), versos alineados a la izquierda (*SN*: 45; cfr. Imagen III) y otros con alineación escalonada (*SN*: 87; cfr. Imagen IV). Algunos se han impreso tan recostados sobre el margen interior que apenas llegan a leerse por las limitaciones de apertura de la encuadernación (*SN*: 107; cfr. Imagen V). Otros, al contrario, se han impreso sobre el borde exterior de la página, dejando un margen interior excesivamente amplio (*SN*: 111; cfr. Imagen VI). Ni siquiera el texto de la cubierta, primer umbral del libro (véase Genette, 2001), se encuentra debidamente centrado (cfr. Imagen I). Además, el cuerpo de la letra es grande en comparación con el tamaño de la caja, lo cual conlleva una serie de problemas estéticos y textuales. Entre otras cosas, como efecto para la lectura, esta serie de irregularidades en el juego de proporciones y el eje de simetría (véase Torné, 2001) atenta contra la unidad del libro y deforma el peso de la palabra en el blanco de la página, tema que retomaremos en el próximo apartado.

En tercer orden, como consecuencia de los descuidos sobre el trabajo de *mise en page* y *mise en texte*, la estructura estrófica de algunos poemas de *Ser Nunca* se encuentra alterada, lo cual constituye un problema textual de considerable gravedad. Por un lado, hay versos que aparecen cortados por haberse topado con el margen derecho de la página y continúan, entonces, sin más, en la línea siguiente, alineados a la izquierda, imponiendo un ritmo, una sintaxis y una configuración poética general (textual, visual, de lectura) distinta de la labrada por la autora para sus piezas literarias (SN: 95 y 103; cfr. Imagen VII). Esta falla provoca, además, otro tipo de inconveniente: “la tradición tipográfica pide que las líneas cortas (finales de párrafo) nunca sean menores que la sangría del párrafo siguiente” (Torné, 2001: 174). Si esto no se consigue, “esas líneas cortas se quedan flotando en la página, llamando estrepitosamente la atención del lector [...] Lo que sucede, en realidad, es un problema de lectura, más que un problema de diseño o artístico” (Torné, 2001: 174). Por otro lado, por error editorial, aparecen unificados en una misma página versos de poemas diferentes, que debieron ser dispuestos en páginas separadas y consecutivas (SN: 25), tal como testimonian los numerosos documentos de génesis del poemario. Una vez más, esto cambia, en el nivel verbal, la estructura de la poesía y, en el nivel material del libro como dispositivo de lectura, las proporciones entre lo escrito (“lo manchado”, como lo llama Torné [2001: 167]) y el espacio en blanco de la página.

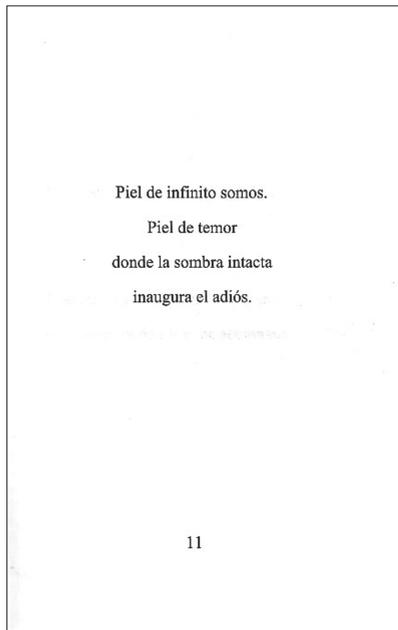


Imagen II. SN: 11

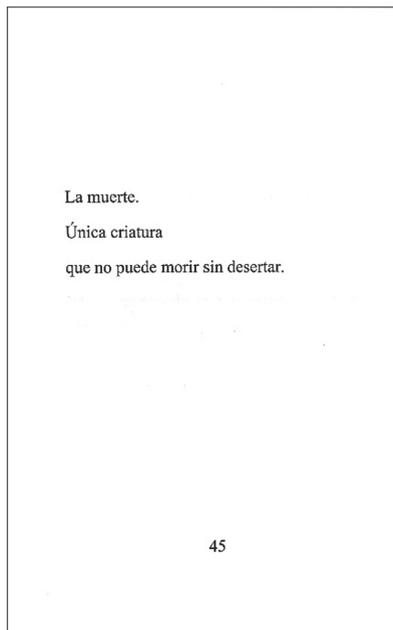


Imagen III. SN: 45

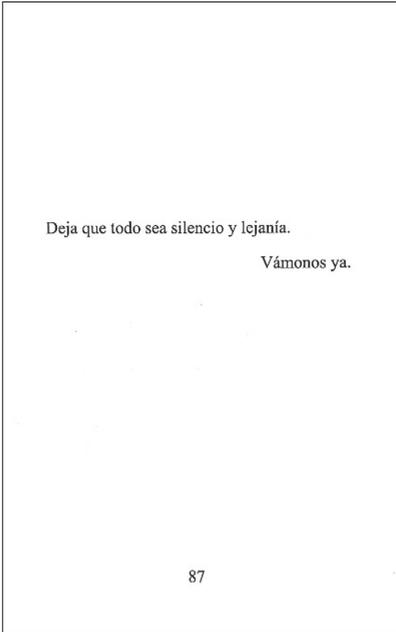


Imagen IV. SN: 87

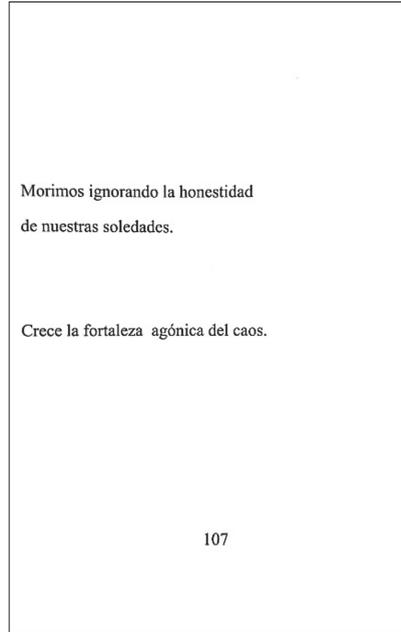


Imagen V. SN: 107

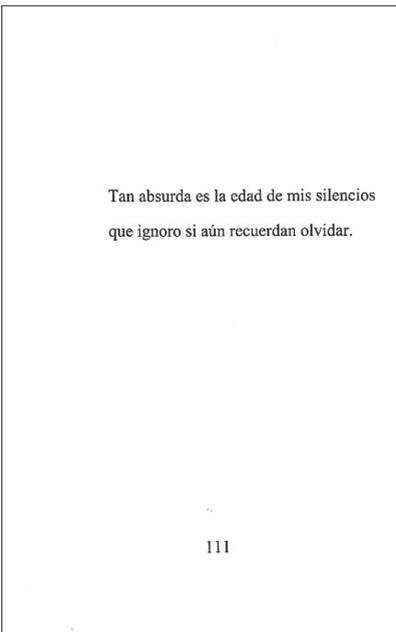


Imagen VI. SN: 111

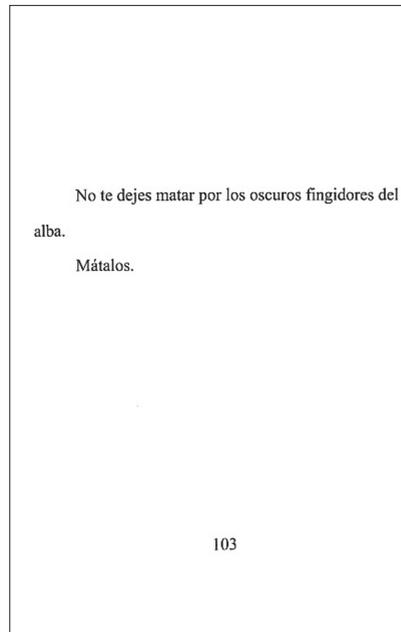


Imagen VII. SN: 103

Existe otro conjunto de detalles que revela la mala calidad del libro. La impresión es despareja. La letra está fijada a veces con tonos más claros y a veces con tonos más oscuros, lo cual, además, varía de ejemplar en ejemplar. Así, durante la lectura se genera la sensación de que algunos versos se encuentran resaltados. En otras oportunidades, la impresión está desenfocada y los caracteres se muestran con efecto fantasma. Asimismo, se observan algunos espacios en blanco sobrantes al inicio de verso (SN: 93) o entre diferentes palabras (SN: 19). Y, en ocasiones, faltan los puntos finales de verso (SN: 35).

La breve descripción que aquí presentamos de los aspectos materiales de este libro da cuenta de que detrás de su publicación no existió un verdadero trabajo de edición. Los agentes mediadores del proceso editorial tomaron el texto del documento de Word recibido en febrero de 2012, unificaron la fuente tipográfica, añadieron números de página,⁷ algunos datos institucionales y dieron por terminada la obra. Recordemos además que ese documento, aunque autorizado por la autora, es en realidad un manuscrito apógrafo, resultado de transcripciones hechas por escribas, quienes, sin lugar a duda, cuidaron la dimensión textual, pero no se concentraron en los arreglos de la *mise en texte*. En definitiva, ni la Dirección del Complejo Bibliotecario ni los impresores adjudicaron importancia a los dispositivos de organización de lo escrito. Juzgaron acaso como insignificantes las convenciones tipográficas, la modalidad de inscripción del texto en la página, las formas gráficas y la materialidad del soporte que publica el texto.

Contra esta posición frente al proceso de producción del libro, los manuscritos que preservan las huellas de la génesis textual de *Ser Nunca* prueban que Lahitte había trabajado en la creación de este libro durante un largo tiempo, practicando reescrituras, recuperando lecturas, proyectando las formas del texto, su estructura, su distribución y el formato del libro. Entre los documentos conservados en el archivo de la escritora, se encuentran esbozos de cubiertas, de solapas, de portadas, contratapas, dedicatorias, epígrafes, indicaciones acerca de qué páginas debían dejarse en blanco y qué espacios

⁷ La paginación es otra cuestión que resulta problemática en la edición de *Ser Nunca* que venimos estudiando. Para empezar, los poemas se han inscripto solo en las páginas impares, dejando las pares en blanco. A pesar de carecer de escritura, todas las páginas pares fueron contabilizadas para la foliación, que se representa saltando de número impar a número impar (por ejemplo, 7, 9, 11). Con respecto a la impresión de los números de página, estos comienzan a visualizarse a partir de la página 6, donde constan los datos legales. Por lo demás, esta es la única página par que no se deja en blanco en el volumen. A su vez, en el libro aparece, por error, una página impar con el guarismo 88. Por último, señalamos que la posición vertical de los números varía de hoja en hoja, a veces se imprimieron más abajo, cercanos al borde inferior, y otras, más arriba, con una distancia reducida respecto de la letra de los poemas. Todo ello da cuenta de la despolijidad con la que se ejecutó la *mise en texte*.

editoriales habrían de destinarse a la presentación de la trayectoria de la autora (cfr. Imágenes VIII, IX y X).⁸

También aparecen, en los materiales pre-textuales, especificaciones acerca de la alineación centrada deseada para los versos (cfr. Imagen XI). Al respecto, cuando Silvia Montenegro entregó a Liliana Pérez por correo electrónico el nuevo manuscrito de *Ser Nunca* (el 25 de febrero de 2012 a las 11:39:59), recalcó la importancia de cuidar la alineación centrada de los poemas en la publicación e hizo hincapié en que aún faltaba un trabajo de diseño o de edición por realizar sobre el texto enviado.

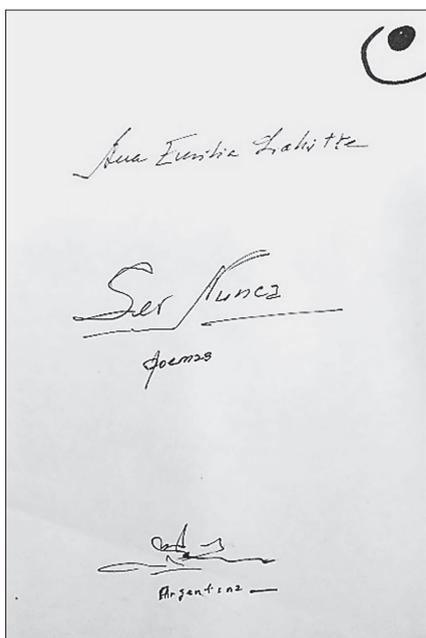


Imagen VIII. Borradores:
diseño de portada

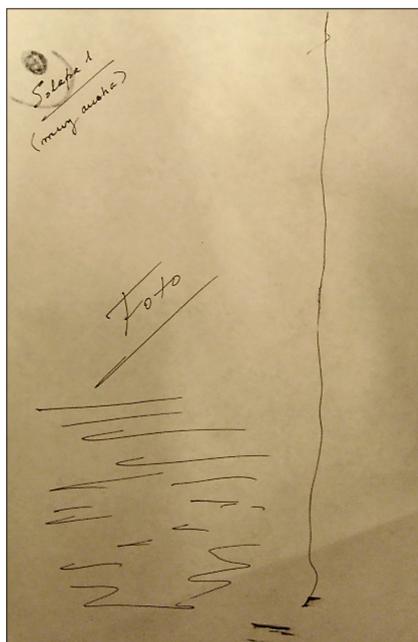


Imagen IX. Borradores:
diseño de solapa

Por cuanto la organización material de lo escrito es también de naturaleza semántica, está investida de una función expresiva y —como bien señala la bibliografía material— resulta determinante para la producción de sentidos simbólicos (véase Chartier, 2005: 7), la edición de *Ser Nunca* que analizamos falla en la tarea de ofrecer una obra auténtica, fiel en su letra y sus formas a la voluntad de su autora, como se requiere desde la crítica textual.

⁸ La descripción completa del *dossier* genético de *Ser Nunca* puede consultarse en Salerno (2020).

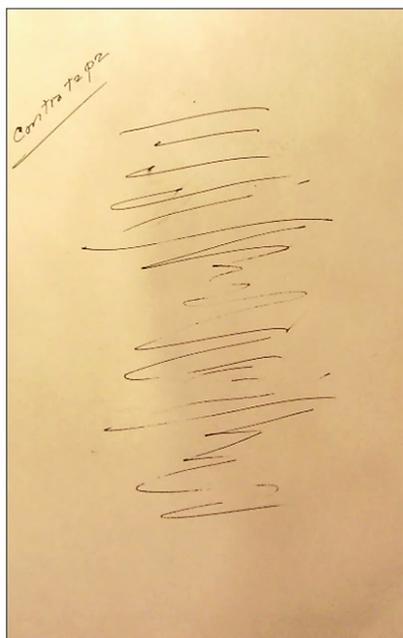


Imagen X. Borradores:
diseño de contratapa

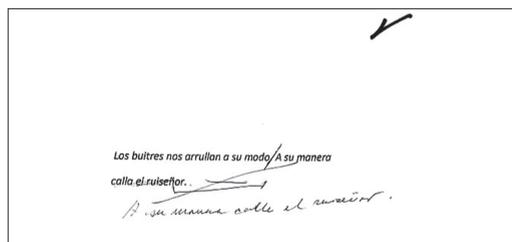


Imagen XI. Borradores:
corrección sobre la estructura
y alineación de los versos del poema

Formas del libro, contrasentidos de lo poético

Todo libro, desde que se construye físicamente, comporta una propuesta de lectura. Así lo enuncia Emilio Torné en su estudio sobre los mecanismos y los usos lectores a través de la historia, deteniéndose, en particular, en el funcionamiento de la dimensión tipográfica y su influencia en el sentido de los textos. Si, como sostiene este autor, la presentación gráfica constituye “un problema de lectura” (Torné, 2001: 151), en el caso de *Ser Nunca*, el problema despunta por el hecho de que los poemas se dieron a conocer atados a la materialidad de un libro cuyo formato desgarró la lectura de ciertos sentidos de lo poético que se construyen con apoyo en el diseño editorial y que, por lo tanto, acaban por ir a contrapelo de la intención autoral.

En primera instancia, es preciso recalcar que los peritextos mantienen una relación problemática con la obra, en especial, por su escasez y por el tipo de información que vehiculan. Para esta publicación de 2013, se suprimieron las dedicatorias, los epígrafes y todos los datos que Lahitte había programado comunicar en el espacio de la solapa y la contratapa del volumen, entre los que seguramente aparecerían —a juzgar por el diseño editorial de sus otros libros— una breve reseña de su trayectoria, los títulos de sus poemarios previos, alguna crítica de otros autores sobre su obra, una

fotografía (como lo indica el folio mostrado en la Imagen IX) y unas breves palabras acerca del proceso de producción de *Ser Nunca* y su estructura. Desatendiendo esta voluntad autoral, los peritextos omiten toda noticia sobre la escritora, a excepción del enunciado sobre su muerte, que se desprende de la leyenda estampada en la cubierta: “homenaje póstumo”. En consecuencia, como única precisión, el libro comunica que Ana Emilia Lahitte vivió en un tiempo anterior a agosto de 2013. En esta línea, al igual que el periodo histórico en que se desarrolló la labor poética integral de la autora, se desconoce la fecha de escritura de los poemas editados. Respecto al proceso de producción, solo se menciona que han participado en la elaboración del volumen la directora del Complejo Bibliotecario Municipal, Liliana María Pérez, y la escritora Silvia Montenegro, pero tampoco se especifica el rol cumplido por cada una en la edición. Así, por ejemplo, el libro podría estar presentando una serie de poemas inéditos, pensados o no como un conjunto por su autora, o bien, una antología de versos correspondientes a distintas etapas de producción, acaso ya publicados en otros medios, y compilados por quienes intervinieron en la preparación de este nuevo volumen.

No es una novedad decir que el aparato paratextual juega un rol medular en la orientación de las operaciones de lectura de las obras (cfr. Genette, 2001 y Rivalan, 2004). En este sentido, los elementos que quedaron excluidos de la edición no solo eran significativos para la contextualización del poemario, sino que también ponían en valor aspectos simbólicos vinculados con la construcción de la subjetividad imaginaria de *Ser Nunca*. Por ejemplo, los datos sobre la autora, en conjunto con las dedicatorias que ensayó para el libro, leídos en sistema con las modulaciones del *yo* articuladas en los poemas, insinúan una concepción de la poesía atada a la *erlebnis*, del texto poético como enunciación ligada a la “realidad vivencial subjetiva” (Hamburger, 1995: 192), al sentimiento (en tanto *ethos* o *pathos*) y a las experiencias fundamentales del ser humano (cfr. Combe, 1999: 149-151):

Ser Nunca se modela como poemario que condensa y expresa en núcleos de sentido breves e independientes las reflexiones y observaciones subjetivas en torno a la experiencia y la intimidad de un sujeto femenino que, ya sin tiempo de indagar, interroga la vida y la muerte y traza sus poemas como corolario de su tránsito por el mundo, entablando un ineludible diálogo con el imaginario delineado por el conjunto de la obra poética de la autora y que pone en tensión sus sentidos (Salerno, 2018: 204).

En efecto, el primer grupo de dedicatorias que recuperamos de los documentos de génesis (y que restituimos, con todas sus variantes, en nuestra propuesta de edición) instala la figura del padre, Emilio Juan Lahitte, en un lugar medular de la poética de la autora:

A mi padre, Emilio Juan Lahitte
A mi padre, cavada lejanía, secretos del no estar
A mi padre, salvada/callada lejanía, secretos del no estar
A mi padre, esta luz/cruz/voz de silencios, esta sed del no estar
A mi padre, esta luz/sed de silencios que aún puedo habitar
A mi padre, el instante de silencios que aún puedo habitar
A mi padre, el instante de los silencios, el adiós del no estar⁹

Esta operación, además de ligar el poema con la vida propia, faculta una lectura en diálogo con los escritos previos de la autora, en particular, con los instantes poéticos en que ella proyectó la imagen del padre y, muy especialmente, con *El padre muere* (1971), construido en torno a la proximidad del fallecimiento de Emilio Juan Lahitte. En ese poemario, al valor simbólico de exilio, aniquilación, vacío, silencio, lejanía y “tristeza infinita” inaugurado por el declinar del progenitor se sumaba la figuración de un espacio poético partido por la llegada de la muerte:

...y me repito / que pronto no habrá nadie / en el lugar de siempre. // El lugar de la vida (poema 6).

Ha llegado la muerte (poema 7).

Quien muere / quiebra el tiempo de los vivos (poema 13).

Por su contenido y en la medida en que aportan una clave intertextual, las dedicatorias que hemos citado guían al lector a sospechar una reedición de los tópicos de muerte y del esquema divisorio entre los vivos y los ausentes.¹⁰ En efecto, *Ser Nunca* vuelve a postular la muerte como el umbral que separa “el mundo”, “el lugar de la vida”, de ese otro espacio remoto, de secreto, silencio y lejanía, ámbito del “no estar”, tan sentido como inaccesible, cuyos ecos retumban en la figura del padre. Existe, de hecho, una segunda dedicatoria inédita que realza la separación y, además, anticipa el lugar que el yo poético se autoasigna en esa división entre los vivos, los que aún habitan el mundo, y los ausentes: “A quienes aún caminan por el mundo / sin saber por qué”. Así, en este nuevo esquema, la figura de muerte que viene una vez más a quebrar “el tiempo de los vivos” no es ya la del padre, inmerso desde hace tiempo en su “cavada lejanía”, sino la de la propia autora. En *Ser Nunca* es ella, la poeta, con su

⁹ En la transcripción de las dedicatorias, la barra oblicua indica la existencia de distintas opciones para el eje paradigmático: variantes propuestas y no descartadas.

¹⁰ En la escritura de Lahitte, la ausencia es un motivo poético. En su tratamiento, sobresale la imagen del padre, pero también se tematiza la falta de otros seres cuya existencia o memoria da identidad y vigor a la propia subjetividad, como pueden ser los abuelos, a quienes está dedicado el poema “Altri tempi”. Analizamos las figuras del “otro” ausente en Salerno (2020).

cuerpo y su voz en agonía, quien alcanza a pronunciar sus últimos “instantes”, sus últimos poemas como una “luz” o una “cruz” desde los “silencios”.¹¹ No es menor que estos artilugios poéticos se ofrezcan al lector en los umbrales del libro, bordeando el primer poema: “Por una heráldica de llagas he merecido ser humana” (*SN*: 9).

La postura estética de Lahitte se arrellanó desde temprano en la interrogación metafísica (véanse Lojo, 1998 y Pílla, 2013). Su poesía asumió la preocupación existencial y se volvió instrumento de la desgarrada tentativa por llegar a lo absoluto, por descubrir la fuerza secreta del mundo.¹² En esta búsqueda incansable, la autora exploró lo sacro, el deseo de eternidad, el anhelo de trascendencia (“Ha de haber / algo más. / Tiene que haberlo” [Lahitte, 1969: 49]); y también dismanteló sus posibilidades ciertas, con formulaciones animadas por la constatación del desamparo, lo vacuo y la desacralización de los sentidos (“Todo / ha sido arrasado. // Hasta lo eterno” [Lahitte, 1980: 19]). Se generó en su poética lo que hemos denominado una tensión entre la sujeción al *Todavía* y la sospecha del *Jamás* (véase Salerno, 2018: 217), que remite, por supuesto, a tensiones inscriptas en el curso de los procesos culturales y los movimientos de la historia de la literatura. Nos referimos, por ejemplo, a la secularización de las culturas, a los desplazamientos epistemológicos que llevaron a la relativización de los absolutos, al desarrollo de poéticas marcadas por el nihilismo y la mundanización de lo sagrado y a la reconfiguración del imaginario poético hispanoamericano que se inició en los años 40 y que condujo a delinear múltiples formas del *yo* y de la otredad.¹³ En *Ser Nunca* esa tensión se mantiene todavía irresuelta y puede rastrearse tanto en los poemas que se editaron como en las reescrituras que se sucedieron durante la génesis creativa. En particular, los esbozos de las dedicatorias, así como las variantes de títulos que batallaron con “Ser Nunca”, son reveladores de esa oscilación, de un desasosiego que llevó a sostener opciones textuales contrapuestas y abiertas.¹⁴ De las variantes consideradas para el título, tres coinciden con sintagmas que se repiten en las dedicatorias, lo que realza su fuerza y la pulsión por instalarlos en un lugar material de visibilidad en la organización del libro: “Cavada lejanía”, “Del no estar”, “Secretos del no estar”. Todas ellas conciertan con “Ser Nunca” y la constatación del *Jamás*. Pero hay una última variante en oposición al conjunto y que se impone en la escritura incluso en operaciones de textualización que datan de un momento posterior al envío de la versión redaccional completa del poemario (la de febrero de 2012) a los responsables de editar el volumen: “Aún no”. Una vez más, la sujeción al

¹¹ Estas hipótesis de lectura se desarrollan con mayor profundidad en Salerno (2018 y 2020).

¹² Parafraseamos a Octavio Paz (1999: 237-238).

¹³ Para estos temas, puede consultarse: Marramao (1989 y 1998), Yurkievich (1976), Gutiérrez Girardot (2006), Foffani (2010) y Monteleone (2004).

¹⁴ Reponemos estas variantes de títulos en nuestra propuesta de edición, las cuales ofrecemos a la lectura como parte del aparato peritextual.

Todavía, la posibilidad de un “instante” en el vacío, de una “luz” en la oscuridad, de una “voz” en el silencio o un poema mínimo en una página en blanco.

En segunda instancia, nos referiremos al modo en el que aspectos estrictamente relacionados con el componente gráfico, con la *mise en page* y *mise en texte* de *Ser Nunca*, comprometen los procesos de significación de la obra. Si todo libro funciona como una unidad que depende en gran medida de la composición visual, del eje de simetría y del juego de proporciones entre los distintos elementos que lo conforman, la heterogeneidad de márgenes y alineaciones, las deficiencias de la impresión y la encuadernación, sus particularidades tipográficas y algunos saltos de página involuntarios rompen el diseño de proporciones, la relación de la mancha con el blanco, el diálogo entre la letra y la página, el peso de la palabra en el silencio. Se trata de un desarreglo visual que incide sobre el modo en que el lector se encuentra con lo escrito y que resta fuerza estructural al poemario.

Todo poema impone, a partir de su construcción verbal, determinadas instrucciones de lectura. En la poesía escrita, estas instrucciones se cruzan con otras que provienen de la forma en que el texto se inscribe en el papel y de las relaciones espaciales que se forjan entre la letra y la página (cfr. Chartier, 1997: 284 y Bohn, 2001: 15). Dado que en la escena de lectura silenciosa el reconocimiento visual precede a la comprensión verbal, como bien señala Willard Bohn (2001: 15), el rol del dispositivo material es sustancial. En este sentido, no solo la poesía visual (principal objeto de estudio de Bohn) se encuentra atada a su materialidad, sino que toda poesía escrita está necesariamente diseñada para ser vista. Estas consideraciones nos enseñan que la disimetría y la dispersión que describimos en la edición de *Ser Nunca* no son inocuas. En efecto, los libros definen un espacio para albergar la escritura que se vuelve “un lugar fuertemente codificado, donde se desarrolla una nueva realidad, *otra* realidad: la lectura. Un universo en parte verbal y en parte formal, y por lo tanto, también simbólico” (Torné, 2001: 156-157). En la poética de Lahitte, este juego de proporciones es especialmente significativo por cuanto la extensión vacía de la página cobra sentidos asociados al silencio, alusivos a una dimensión impronunciada, a una trascendencia esquiva e inmensa que se desconoce y se indaga a través de la mancha, a través del poema:

Inmediatez	Después
de lo indescifrable	esa presencia
el poema.	que los muertos nos dejan
	tras de sí
Lejanía de sí mismo	y se adelanta
el poema.	es un misterio
	diáfano y terrible.

Silencio del silencio
de los astros.

Se descubren señales.
Nos movemos sitiados por un aire
distinto.

Riqueza
de quien nunca
llegará a pronunciarlo.
(Lahitte, 2003: 48).

Su dimensión secreta
se palpa en el silencio.
(Lahitte, 1971: s. p.).

En *Insurrecciones*, las palabras se definen como “esa imprudencia del silencio” (Lahitte, 2003: 45). Es la imprudencia enunciativa del poeta la que logra un pequeño aporte en la exploración del misterio: “Solemos olvidar / que la poesía es un instante / sabiamente clausurado / antes de que aprendamos a balbucear / la eternidad” (Lahitte, 2003: 51).¹⁵

En *Ser Nunca*, Lahitte vuelve a inclinarse, como nos lo anticipan las dedicatorias citadas más arriba, sobre ese espacio de misterio, ausencia y silencios, donde habitan los “secretos del no estar”. El poema ambiciona descifrar y traer con su pronunciación algo del signo de aquella “callada” y “cavada lejanía”: “Mi pulso derramado. / Un secreto que intento pronunciar” (SN: 41). Además, con un desarrollo textual que convoca las cualidades de la literatura aforística, los versos de *Ser Nunca* buscan imponerse como núcleos energéticos resultantes de un arduo trabajo experiencial y poético (véase Salerno, 2020) y, de esta forma, reclaman para sí un lugar en el centro óptico de la página y una estructuración material que ratifique el peso de la mancha y su efecto gravitatorio para la indagación del blanco. Como mencionamos en el apartado anterior, Lahitte indicó que los versos debían aparecer centrados en la edición. Era para ella necesario que la palabra se ordenara, se situara en el lugar de privilegio y equilibrio visual y mantuviera una estructura firme y repetida de página en página. Esta organización es relevante para proyectar desde lo visual la idea de unidad del poemario, dar continuidad a la lectura y poner en relación los distintos poemas del volumen.

Por lo demás, la concisión es sumamente importante en la poética de Lahitte. En un sentido macrogenético, su escritura fue evolucionando de la mano de procesos de repliegue que apuntaron a condensar la expresión literaria, persiguiendo la articu-

¹⁵ Aportamos un fragmento sobre el análisis de la *metáfora del silencio* de Guillermo Sucre: “Hablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio, es ya hablar de otro modo: al reconocer sus límites, el lenguaje puede recobrar al mismo tiempo su intensidad [...] Con pocas palabras, un poema o una obra pueden llegar a iluminarnos todo un mundo: no en lo que dice sino en lo que deja de decir reside su poder [...] La verdadera intensidad es silenciosa. El silencio hace hablar al lenguaje y, por supuesto, lo contrario (¿cómo olvidarlo?) es igualmente cierto. En ambos casos, lo que realmente importa es la intensidad de lo que se dice o se calla” (Sucre, 2001: 293).

lación de lo máximo en la palabra mínima, buscando destacar las palabras por su sola pronunciación en el silencio y por su sola entidad escrita en la página en blanco. En cuanto a esto, como mencionamos antes, hay un tipo de descuido de la edición de 2013 en el que versos correspondientes a una determinada página saltaron y se imprimieron en la consecutiva. Así, la página 25 alberga tres pares de versos cuando en realidad el primer par debía estar situado en una página aparte y los otros dos en la posterior. Casualmente, se trata del poema que precisa de manera más explícita el título de la obra y que requería ser enunciado por separado, reverberar en el silencio y constituirse como entidad escrita y significante circundada por el blanco: “Ser Nunca. / Una manera alucinada de enamorarse del Jamás”.

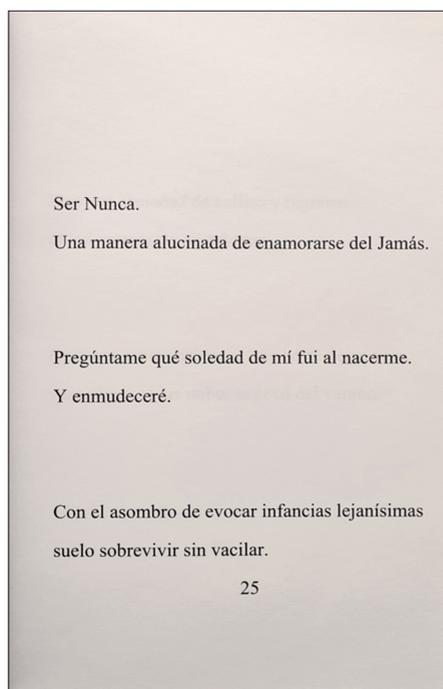


Imagen XII. *SN*: 25

Una mención especial merece el hecho, claramente involuntario, de que las hojas del volumen se deshojen, se desgarren del lomo, del todo, de la estructura que las contiene, quedando expuestas al extravío, a la pérdida, a la soledad y lejanía. Existe una palabra en el léxico poético de Lahitte que resulta significativa para pensar en los efectos de esta condición material: “jirones”. La encontramos por primera vez en *El tiempo, ese desierto demasiado extendido* (1993), empleada en el epígrafe de la Parte III, titulada “Algunas maneras de ensayar el adiós”:

El aire trae vientos indescifrados.
Tal vez la gran fatiga de las palabras lleva a
negarnos espacio. Apasiona inventar un juego
de jirones donde el poema intenta
su no decir callando (Lahitte, 1993: 78).

Este mismo texto se reedita en la *Summa de poemas 1947-1997* (1997). Luego, “jirones” da título a la última sección de poemas de *Insurrecciones* (2003), la cual se vuelve a publicar, con algunas variantes editoriales, en *Gironsiglos y otros poemas* (2006). Así, “jirones” se torna un concepto ligado a un tipo textual: un acto enunciativo breve, una modalidad poética casi aforística, fragmentos que el poeta desgaja del misterio, imprudencias que se quieren porción desgarrada de un todo inaccesible y que se derraman como poema en el papel. Pero, al mismo tiempo, el concepto significa la fragilidad de la palabra y de la materialidad que le da vida, expuestas a “la paciente destrucción con que el tiempo invade lo perdurable” (Lahitte, 1999: borradores de “Jirones”). Con esto, pensamos que ese soltarse de las hojas de la edición de *Ser Nunca* hila una referencia espontánea a la poética de los jirones y que acaso esos poemas sin arraigo, desprendidos de su origen, interpelan en su extravío al eventual lector como jirones, luces o voces de una “cavada lejanía”.

Representar la génesis

El examen de los documentos de génesis de *Ser Nunca* conduce a la intelección de cierta trama de sentidos que desbordan la versión final o publicada del texto, y es precisamente por su valor literario que hemos elegido representarla en nuestra edición. Como se desprende de este trabajo, la perspectiva de análisis crítico que hemos privilegiado no se restringe a los aportes teórico-metodológicos de la genética textual, sino que contempla en igual grado de importancia las contribuciones de la ecdótica y de la bibliografía material. De allí que nos hayamos propuesto, como primera medida, enmendar los problemas textuales y de puesta en libro identificados en la edición de 2013.

Al mismo tiempo, entendemos que el trabajo de archivo, así como permite ampliar el alcance de la lectura de una obra hacia las etapas pre-textuales, faculta el hallazgo de escrituras inéditas. En el caso que estudiamos, muchas de ellas aparecen como aledañas a la producción de los poemas publicados, pero no necesariamente constituyen una etapa textual en la cronología de operaciones que los gestaron. Soslayarlas se presenta como inadecuado a los fines de ofrecer a la lectura las dinámicas “secretas” (por tomar el léxico de la autora) del proceso creativo. En lo que atañe a este material inédito, por un lado, logramos recuperar 61 poemas que fueron omitidos

en la edición de 2013. Por otro, rescatamos 60 citas de lectura, fragmentos de obras de otros autores que Lahitte apuntó como posibles epígrafes para incluir en su libro o, simplemente, como dispositivos de exogénesis (véase Biasi, 1998: 46) que acompañaron y nutrieron el proceso creativo.

Teniendo en cuenta estos hallazgos y nuestro enfoque teórico-metodológico, optamos por estructurar la propuesta de edición de la siguiente manera: 1) el poemario *Ser Nunca*, con sus variantes de títulos, con sus ensayos de dedicatorias, algunas imágenes ilustrativas de estos procesos y los 62 poemas que lo componen, representados tanto en su forma más acabada (el texto establecido por la autora para su publicación) como con sus diversas reescrituras (según las variantes registradas en los borradores); 2) una sección bajo el título de “Poemas inéditos”, que incluye las 61 piezas poéticas mencionadas; 3) una sección titulada “Marcas de agua”, donde se presentan las 60 citas de lectura a las que nos hemos referido. Además, incorporamos una serie de facsímiles, elegidos cuidadosamente para favorecer la comprensión de ciertos rasgos escriturales difíciles de anotar en el aparato crítico, los cuales se explican en el epígrafe de cada imagen.

Vale la pena hacer algunas aclaraciones sobre cada una de estas secciones. En la segunda, “Poemas inéditos”, incluimos todas las piezas poéticas sin publicar registradas en el *dossier* genético y las ordenamos tomando como base las copias en limpio digitalizadas, que antecedieron (y eran más extensas que) la versión definitiva de *Ser Nunca*, pero que ya estaban encaminadas a la publicación. Bajo el mismo criterio ecdótico, seguimos estas versiones, así como algunas correcciones autógrafas ulteriores, para establecer el texto de estos poemas, que aspiramos a publicar en la forma más ajustada a la última voluntad autoral. Con el objeto de facilitar su referencia, numeramos y presentamos, al final de la sección, los datos acerca de su localización en los manuscritos, junto con algunas notas aclaratorias.

Por su parte, el título “Marcas de agua” se inspira en un cuadernillo que Lahitte había armado tiempo atrás con una colección de frases literarias y que lleva por epígrafe una cita de la escritora platense Celia de Luca: “Indelebles como las marcas de agua del papel, son estas heridas pequeñas, profundas y ambiguas. Tan poca cosa como el estallido de la escritura en el lenguaje”. El rastreo de estas citas de lectura en el *dossier* de *Ser Nunca* fue trabajoso. En general, están desperdigadas, brotan en lugares diversos, a veces aisladas, a ratos reunidas en listas, en varios casos repetidas en distintos documentos o, incluso, duplicadas en la extensión de una misma página. Suelen contar con la rúbrica del nombre de su autor, pero también se las encuentra sueltas, sin firma, como si fueran frases anónimas o pertenecieran a un acervo literario colectivo y apropiable, como si se tratara de textos abiertos que dan cuerpo (en términos de la teoría bajtiniana) a la trama polifónica de la significación. No aparecen organizadas entre sí ni exhiben una relación estructural precisa con poemas específicos. Además,

el corpus resulta en ocasiones *infiel* a su forma original: las citas no son exactas y tampoco hay rastros de una preocupación por su autenticidad. Asistimos, más bien, a una pulsión por registrar segmentos de literatura convocantes para los poemas “en producción”; el material exogenético sustenta la génesis escritural y, por esta vía, tiende a ser absorbido por el contexto endogenético. Entre visibles e invisibles, las marcas de agua exponen la relación manifiesta o secreta de *Ser Nunca* con otros textos, y son, entonces, parte esencial de la génesis textual de la obra y de sus procesos de simbolización. Para favorecer su referencia, las marcas de agua se encuentran numeradas en nuestra edición. Respetamos la forma textual con la que aparecen en los manuscritos y, según los casos, apuntamos las variantes en notas al pie o, incluso, el texto correspondiente a la cita original. La información necesaria para su ubicación en los documentos del *dossier*, así como ciertos datos bibliográficos (por ejemplo, el título de la obra de la que proviene el fragmento) se consignan en notas al final de la sección.

Por último, nos detendremos en el problema de las numerosas reescrituras de los poemas que sí se editaron en el libro de 2013 y que, por lo tanto, aparecen en la primera sección de nuestra edición. El análisis de los documentos de génesis muestra que tanto los procesos de textualización como los de simbolización se perpetuaron en dinámicas oscilantes y que Lahitte exploró los borradores como un lugar de indagación y tentativas, donde la poética se construye batallando entre tensiones, titubeos y vaivenes. De hecho, esto se cumple de manera fáctica en la medida en que la escritora no llegó a ver su libro publicado y prosiguió con la labor de textualización aun cuando dos de sus versiones más acabadas habían sido ya enviadas en formato electrónico para su edición. En este camino, los viejos borradores se convirtieron en soporte de nuevas operaciones escriturales (añadidos, sustituciones, supresiones, desplazamientos, expansiones, reducciones) y los papeles sueltos se reacomodaron y entremezclaron. Con ello, se fracturó la legibilidad de la producción textual en fases redaccionales manifiestamente delimitadas. Las múltiples reescrituras no tuvieron como correspondiente una copia en limpio ulterior o una clara redefinición del proyecto de libro; si bien varios folios presentan signos de haber pertenecido a un conjunto numerado, en su mayoría estos fueron reordenados, renumerados y amputados de su ubicación y clasificación originarias; los materiales que registran fechas son escasos y, como los borradores fueron reutilizados, sus marcas auxilian muy poco los intentos de organización cronológica de los diversos testimonios.

Como consecuencia de los caminos diaspóricos que siguió el proceso creativo, y contemplando los tiempos que exige una edición, establecer una cronología de versiones, o incluso de lecciones, resulta una tarea casi impracticable. Sin embargo, esta dificultad metodológica no interrumpe la posibilidad de leer ciertas instancias de la dinámica textual de la que emergen los poemas. Al contrario, en parte la define, la expone como inacabada, desgarrada, revenida sobre sí y, por lo tanto, simbólicamente

emparentada con ciertos rasgos distintivos de la poética de Lahitte, como los jirones y el punto atrás (cfr. Salerno, 2018 y 2020). Frente a este panorama, nuestra edición crítico-genética no apuntó a reconstruir los estados textuales sucesivos sino a desplegar un recorrido por las alternativas que atravesó el texto, por una masa escritural de linealidad interrumpida que contribuyó con los procesos de simbolización de la obra. En definitiva, como explica Lois (2001) siguiendo el modelo sociosemiótico propuesto por Halliday (1978), un texto se define “como un proceso continuo de elección semántica”, y “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” (Lois, 2001: 71). A este respecto, el modo más eficaz de acceder a la lectura de los procesos escriturales fue tomar como punto de partida el texto fijado para cada poema, considerado como una unidad, y confrontarlo con todas sus ocurrencias en los manuscritos, para precisar sus espacios variantes y sus espacios invariantes.

Ahora bien, para la edición, además de la cuestión textual, se presentaba la dificultad de definir una diagramación que contemplara al libro como artefacto de lectura, cuyo funcionamiento permite, pero también condiciona, ciertos usos lectores. Reservar una página para cada poema y pretender concentrar allí el cúmulo de sus reescrituras (fuera en notas al pie, en columnas laterales o en la parte inferior de la hoja) quebraba, en primer lugar, la posibilidad de adjudicarle a los versos el centro óptico de la caja de escritura, el centro visual como único espacio manchado en una extensión vacía, en blanco; lo cual, como vimos en el apartado anterior, se imponía como una necesidad proyectada no solo por la voluntad de la autora, sino por los rasgos distintivos de su poética. En segundo lugar, esta opción implicaba un nuevo problema asociado al hecho de que la relación espacial entre los elementos impresos de una página supone una relación de fuerzas, incluso de jerarquías, que incide sobre la valoración simbólica de lo escrito. Aunque buscáramos darle al proceso escritural un estatus subyacente respecto del poema en su forma más establecida (pensando, sobre todo, en el sentido de capa profunda), la fijación de las textualidades inéditas en el espacio inferior de la página, al margen o, todavía más, en notas, les atribuiría, por su sola posición, un valor accesorio o secundario, ciertamente inadecuado si contemplamos el peso de las operaciones genéticas en la producción nunca clausurada de los poemas.

En cambio, pensamos en explotar el ámbito de la doble página para dar curso al “diálogo entre la unidad y la variedad” (Torné, 2001: 165), que es tan propio del libro en su condición de objeto material y aparato de lectura como de los procesos de génesis literaria. Optamos entonces por destinar la página impar para presentar el poema en su forma unitaria, como hallazgo y núcleo textual distintivo, como mancha pujante en el blanco. Y utilizamos la página par, simultánea y anterior, para inscribir sus variantes, sus estallidos textuales, sus realizaciones posibles, lo alguna vez escrito.

De esta manera, con sus ojos posados sobre el par de páginas, suspendido en el instante del poema, el lector podrá ir y venir, detenerse, avanzar, retornar a otra versión, elegir un recorrido espacial y temporal azaroso por las reescrituras, sin quedar condicionado por la linealidad. En algún punto, las dinámicas de lectura concurrirían con la textualización fracturada del poemario y las condiciones materiales del archivo. En este sentido, y por último, es importante recalcar que estamos frente a un género de operaciones que, más allá de mantener abiertos los sentidos poéticos, sostuvieron a la autora en la manipulación de sus materiales de trabajo, en el ejercicio de su pluma y, fundamentalmente, en el lugar del “aún estar” en tiempos de declive, de cese y proximidad del “no estar”: “Con infinito amor y desengaño la palabra agoniza. El silencio agoniza. También la eternidad” (SN: 77).

Conclusión

La edición de *Ser Nunca* publicada en 2013 evidencia un apuro y una desprolijidad en la producción del objeto libro que desmerecen el sensible proceso de génesis textual del poemario y el valor que Lahitte asignaba al diseño gráfico y a la calidad de los soportes materiales que daban a leer sus escritos. Como se comprueba con el examen de los documentos de su archivo literario, ella dejó indicaciones explícitas acerca de la organización de los peritextos editoriales y de la posición de los versos en la página, cuestiones que inciden sobre la visualidad de los poemas y se vinculan con las convicciones estéticas de la autora. De esta suerte, una obra que se publicó desde el ámbito comunal como un homenaje, en razón de la muerte de una de las poetisas más destacadas de la ciudad de La Plata, no honra en verdad su trayectoria literaria.

No ignoramos que algunos de los problemas que presenta la edición descripta son heredados de la versión definitiva enviada por Silvia Montenegro a Liliana Pérez. Pero la responsabilidad de detectar instancias textuales conflictivas, de cuestionar su pertinencia, enmendar los errores y evaluar las consecuencias que cada paso de la producción “tiene sobre la traslación del texto del manuscrito a la página impresa” (Gaskell, 1999: 430) es de aquellos agentes que intervienen sobre los medios materiales de reproducción de las obras.

En especial, *Ser Nunca* es un poemario que requería un editor, porque, para el momento en que se produjo, la autora atravesaba una etapa crítica de su vida y ya no se encontraba en condiciones de hacer el trabajo de revisión, corrección y ajuste de los aspectos textuales y materiales que había perseguido en sus diversas publicaciones. La obra de Lahitte, las características formales de sus libros, la calidad de sus Hojas y Cuadernos de Sudestada y de otros productos culturales que se imprimían desde el taller, así como los modos en que trabajaba sus poemas desde los borradores, son

testimonio de su constante preocupación por el texto y la edición. Para la autora platenense, el diseño de las formas de transmisión de la palabra constituía una labor más de la creación literaria. Nunca fue indiferente a las modalidades de inscripción ni a los dispositivos de reproducción que acercan el texto al lector. En este sentido, desde la perspectiva de la bibliografía y la crítica textual, los errores y descuidos de *Ser Nunca* (2013) en el nivel de lo escrito y de la materialidad de la letra y el libro reclamaban una nueva edición derivada de un examen minucioso de los testimonios publicados e inéditos, capaz de enmendarlos y de organizar el texto en una disposición gráfica más ajustada a la intención autoral. Y este es, en parte, el trabajo filológico que llevamos adelante en nuestra propuesta de edición crítico-genética, que esperamos dar a conocer en un futuro próximo.

Por supuesto, la sociología de los textos (véase McKenzie, 2005) invita a considerar cada ejemplar de una obra como una encarnación histórica particular, con sus propios efectos de lectura. En algún punto, esa edición desprolija, desapareja, que se deshoja, que se repite y se hace jirones es representativa de la etapa de producción y de las condiciones de escritura que Lahitte tuvo que enfrentar en sus últimos años de vida: “el libro se produjo en un periodo de carencias, en un contexto vital de faltas y de ausencias que incidió en los sentidos de lo escrito y en la dinámica de los trazados escriturales” (Salerno, 2018: 205). De hecho, *Ser Nunca* se forjó en papeles dispersos y heterogéneos, en constante riesgo de disgregación. En palabras de Derrida (1997), esto significó para la historia material del archivo una *amenaza de destrucción*, una *pulsión de pérdida*, una *pulsión de muerte*. Y así, una vez más, las características físicas de los manuscritos de trabajo de Lahitte se corresponden simbólicamente con los rasgos de la subjetividad poética que se labra en el suceder de esa escritura: la intuición de lo efímero, el temor por la brevedad del destino, la proximidad del olvido y el peligro de extinción, preocupaciones que no solo despuntan en los poemas, sino también en reflexiones vitales íntimas que la autora anotó en sus cuadernos personales.

El trabajo de archivo y las tareas de edición que llevamos adelante desde la investigación literaria son tentativas por contrarrestar esas fuerzas que amenazan con la pérdida y el olvido de aquello que existe en capas materiales y textuales escasamente accesibles y que hace falta hurgar para otorgarles sentido y visibilidad; en sí mismos, estos esfuerzos son pulsión de conservación, compartida con la poesía que batalla por ser, por decir y aportar luz, aun frente a la sospecha ineludible del eclipse y del vacío.

Bibliografía

ALMEIDA, Miruh

Una verde mentira. La Plata: Hojas y Cuadernos de Sudestada, 2001.

BIASI, Pierre-Marc de

“Qu’est-ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”, en Michel Contat y Daniel Ferrer (directores). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. París: CNRS, 1998, 31-60.

BOHN, Willard

Modern Visual Poetry. Newark: University of Delaware Press, 2001.

CHARTIER, Roger

“Un humanista entre dos mundos: Don McKenzie”, en D. F. McKenzie. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005, 7-18.

CHARTIER, Roger (Éditions Payot/Rivages)

“Du livre au lire”, en *Sociologie de la Communication*, volumen 1, número 1 (1997), 271-290.

COMBE, Dominique

“La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (compilador). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999, 127-153.

DERRIDA, Jacques

Mal de archivo: una impresión freudiana. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

FOFFANI, Enrique

Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana. Buenos Aires: Katatay, 2010.

GASKELL, Philip

Nueva introducción a la bibliografía material. Gijón: Trea, 1999.

GENETTE, Gérard

Umbrales. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael

“El modernismo incógnito”, en *Pensamiento hispanoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 65-76.

HAMBURGER, Käte

La lógica de la literatura. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1995 [1977].

LAHITTE, Ana Emilia

Al sur de marzo. Buenos Aires: Colombo, 1969.

El padre muere. La Plata: Hojas y Cuadernos de Sudestada, 1971.

Los dioses oscuros. Santa Fe: Colmegna, 1980.

El tiempo, ese desierto demasiado extendido. La Plata: Hojas y Cuadernos de Sudestada, 1993.

Summa de poemas 1947-1997. La Plata: Municipalidad de La Plata, 1997.

Insurrecciones. Buenos Aires: Nuevohacer, 2003.

Gironsiglos y otros poemas. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2006.

Ser Nunca. La Plata: Municipalidad de La Plata, 2013.

LOIS, Élida

Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética. Buenos Aires: Edicial, 2001.

“La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”, en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, número 2 (2014), 57-78.

LOJO, María Rosa

“Cincuenta años de compromiso con la poesía”, en *La Nación*. Buenos Aires (1 de julio 1998). Consultado en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/cincuenta-anos-de-compromiso-con-la-poesia-nid213616>> [07/11/2022].

MARRAMAO, Giacomo

Poder y secularización. Traducción de Juan Ramón Capella. Barcelona: Península, 1989.

Cielo y tierra. Genealogía de la secularización. Traducción de Pedro Miguel García Fraile. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1998.

McKENZIE, D. F.

Bibliografía y sociología de los textos. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

MONTELEONE, Jorge

“El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950”, en Susanne Grunwald *et al.* (coordinadores). *Pasajes-Passages-Passagen. Homenaje a Christian Wenzlaff Eggebert*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Universität zu Köln/Universidad de Cádiz, 2004, 539-550.

PAZ, Octavio

“Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Obras completas. Miscelánea I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 234-245.

PILÍA, Guillermo

“Ana Emilia Lahitte: sólo el poema pronuncia su misterio”, en María Elena Aramburú y Guillermo Pilía. *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata: La Comuna, 2001, 176-183.

“Nuestra Victoria Ocampo”, en *El Día*. La Plata, Suplemento Séptimo Día (14 de julio 2013), 4.

PONCE DE LEÓN, Alberto

“La escuela platense de poesía”, en *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata/Universidad Nacional de La Plata, 1963, 495-538.

RIVALAN GUÉGO, Christine

“Texto e imagen: la cubierta al encuentro del público”, en Pedro Manuel Cátedra García et al. (coordinadores). *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Tomo II. Salamanca: Instituto del Libro y de la Lectura/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2004, 719-729.

ROMERO, Olga Edith

“La dama de la poesía: Ana Emilia Lahitte (1921-2013)”, en Blog *Poesía La Plata*, 2013. Consultado en: <<http://poesialaplata.blogspot.com/2013/07/la-dama-de-la-poesia-ana-emilia-lahitte.html>> [20/03/2019].

SALERNO, María Paula

“Trazados escriturales en la obra de Ana Emilia Lahitte, entre la sujeción al todavía y la evidencia del jamás”, en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. Brasil: Universidade de São Paulo, número 36 (2018), 203-225.

“La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica”. Tesis de doctorado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2020.

SARAVÍ CISNEROS, Roberto

Primera antología poética platense. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1956.

SUCRE, Guillermo

La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

TORNÉ, Emilio

“La mirada del tipógrafo. El libro entendido como máquina de lectura”, en *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*. España: Calambur, número I (2001), 145-177.

YURKIEVICH, Saúl

Celebración del modernismo. Barcelona: Tusquets, 1976.

