

(an)ecdótica



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
SEMINARIO DE EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS

(an)ecdótica: vol. VIII, núm. 1 (2024)- . Ciudad de México: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016-

v. ; 25 cm

Frecuencia: semestral (2017-)

Texto en español

Directora: Raquel Mosqueda Rivera

ISSN: 2683-1635

Acceso URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

CORREO ELECTRÓNICO: anecdoticarevista@hotmail.com

VERSIÓN ELECTRÓNICA: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>

(an)ecdótica



Publicación semestral
Seminario de Edición Crítica de Textos
Instituto de Investigaciones Filológicas

volumen VIII, número 1
enero-junio 2024

Coordinadora invitada
María Laura Bocaz Leiva



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

(an)ecdótica

Vol. VIII, núm. 1 (enero-junio 2024)

Publicación semestral del Seminario de Edición Crítica de Textos

DIRECTORA DE LA REVISTA: Raquel Mosqueda Rivera

SECRETARIA DE REDACCIÓN: Yliana Rodríguez González

COMITÉ EDITORIAL

Concepción Company Company

Universidad Nacional Autónoma de México

Aníbal González-Pérez

Universidad de Yale

Alejandro Higashi Díaz

Universidad Autónoma Metropolitana

Alejandra Laera

Universidad de Buenos Aires

Rafael Olea Franco

El Colegio de México

Carlos Ramírez Vuelvas

Universidad de Colima

Manuel Sol Tlachi

Universidad Veracruzana

Carmen Suárez León

Centro de Estudios Martianos

La Habana, Cuba

Germán Viveros Maldonado

Universidad Nacional Autónoma de México

Fernando Curiel Defossé †

Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO DE REDACCIÓN

Dafne Iliana Guerra Alvarado

Yliana Rodríguez González

(an)ecdótica, vol. VIII, núm. 1 (enero-junio 2024), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 555622 7250, ext. 49340, URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec>. Correo electrónico: anecdoticarevista@hotmail.com. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: 04-2017-121813145800-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17280. ISSN: 2683-1635. Impresa en los talleres de Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Centeno 162-1, col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, C. P. 09810, el 15 de marzo de 2024, con un tiraje de 50 ejemplares, tipo de impresión: digital. El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del Comité Editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

Índice

PRESENTACIÓN

| | |
|--|---|
| <i>María Laura Bocaz Leiva</i> | 7 |
|--|---|

ARTÍCULOS

| | |
|---|----|
| La edición de los manuscritos del excautivo Santiago Avendaño [The Edition of the Manuscripts by Former Captive Santiago Avendaño] <i>María Laura Pérez Gras</i> | 13 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Derrota y victoria de los dioses paganos: las muertes de Thor y Odín en dos manuscritos de Borges [Defeat and Victory of the Pagan Gods: The Deaths of Thor and Odin in Two Borges Manuscripts] <i>Daniel Balderston</i> | 33 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Problemas metodológicos en la edición crítico-genética de <i>Boquitas pintadas</i> de Manuel Puig [Methodological Problems in the Critical-Genetic Edition of <i>Boquitas pintadas</i> by Manuel Puig] <i>Giselle Carolina Rodas</i> | 49 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| La materialidad del libro como encrucijada de sentidos: <i>Ser Nunca</i> de Ana Emilia Lahitte [The Materiality of the Book As a Crossroads of Meanings: <i>Ser Nunca</i> by Ana Emilia Lahitte] <i>María Paula Salerno</i> | 69 |
|--|----|

NOTAS

| | |
|--|----|
| París-Buenos Aires (y viceversa). Algunos comentarios a la edición de la correspondencia cruzada entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues [Paris-Buenos Aires (and Viceversa). Some Comments to the Edition of the Correspondence between Alejandra Pizarnik and André Pieyre de Mandiargues] <i>Mariana Di Cío</i> | 99 |
|--|----|

| | |
|---|-----|
| <i>Pasión y muerte del cura Deusto</i> : nueva edición crítica de la colección Biblioteca Chilena, Editorial Universidad Alberto Hurtado [<i>Pasión y muerte del cura Deusto</i> : A New Critical Edition by Chilean Library Collection, Alberto Hurtado University Press] <i>Daniela Buksdorf Krumenaker</i> | 111 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Vindictas, vocingleras y entusiastas [Vindictives, Vociferous and Enthusiasts] <i>Lorena Amaro Castro</i> | 121 |
| Borges no escribe en el Debe. Notas a propósito de <i>Lo marginal es lo más bello</i> , de Daniel Balderston [Borges Never Writes on the Debit. Notes on <i>Lo marginal es lo más bello</i> , by Daniel Balderston] <i>Graciela Goldchluk</i> | 129 |
| RESEÑAS | |
| Libro: José Donoso. <i>El lugar sin límites</i> . Edición crítica de María Laura Bocaz Leiva <i>Iván Jaramillo Díaz</i> | 137 |
| Libro: Daniel Balderston. <i>El método Borges</i> <i>Antonio Cajero Vázquez</i> | 141 |
| Libro: Darío Canton. <i>Clea. Folletín platónico ilustrado</i> . Prólogo y dibujos de Luciana Di Milta <i>Juan Pablo Cuartas</i> | 147 |
| Colaboradores | 151 |
| Normas editoriales. | 155 |

Presentación

María Laura Bocaz Leiva
University of Mary Washington

Es un agrado y un honor para mí coordinar este número de *(an)ecdótica*, revista que, desde su primer volumen en 2017, contribuye significativamente a la comunidad académica al otorgar una plataforma internacional para los estudios enfocados en la historia de la literatura y de las ideas, pero también al propiciar un espacio único e imprescindible para la reflexión y el diálogo en torno a la edición crítica y el rescate de textos y autores.

Este número surge de la generosidad de las investigadoras del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, de la apertura de sus puertas a colegas de todas partes del mundo, permitiéndonos compartir y dialogar en profundidad en torno a nuestras líneas de investigación, así como acerca de esa labor primordial que es rescatar y fijar textos literarios con rigor ecdótico, como subraya Antonio Cajero en la presentación del sexto volumen de esta revista.

En esta ocasión, nos desplazamos al hemisferio sur con el objetivo de ofrecer una muestra de los trabajos que, en distintas partes del globo, se han concentrado en la obra de escritores y escritoras de esta región. En la primera sección, ARTÍCULOS, María Laura Pérez Gras, en “La edición de los manuscritos del excautivo Santiago Avendaño”, discute diferentes aspectos de la primera edición crítico-genética y paleográfica del manuscrito de Santiago Avendaño, quien fuera tomado cautivo durante un malón por los indígenas ranqueles en el siglo XIX, viviendo con ellos desde los 7 hasta los 14 años. El artículo presenta la historia del manuscrito e ilumina las diversas alteraciones y mutilaciones que sufrió el texto en sus primeras dos ediciones parciales, publicadas en el siglo XIX en *La Revista de Buenos Aires*, así como la historia y las particularidades de la edición hecha por el benedictino Meinrado Hux en el siglo XX. Asimismo, despliega las pautas y la señalética utilizadas en el cuerpo del texto transcrito en la edición crítico-genética de su autoría y describe la división de este trabajo en sus diferentes tomos, dejando en evidencia la censura e invisibilización que sufrió este texto de cautiverio por más de un siglo. Por su parte, Daniel Balderson, en “Derrota y victoria de los dioses paganos: las muertes de Thor y Odín en dos manuscritos de Borges”, analiza los materiales de escritura de dos ensayos del autor argentino que han recibido escasa atención crítica: “Diálogos del asceta y del rey” y “El dios y el rey”. Ambos textos, cuyos manuscritos se encuentran en el Cuaderno

Mérito archivado en la Michigan State University, aparecieron en el periódico *La Nación* a principios de la década del 50. El trabajo deja en evidencia la investigación que realizó Borges sobre temas nórdicos antes de quedar completamente ciego en 1955, tarea que, como demuestra Balderston, le resultó imprescindible para los textos que dicta sobre asuntos anglosajones y nórdicos una vez que pierde la vista. En el siguiente artículo, titulado “Problemas metodológicos en la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig”, Giselle Rodas expone los desafíos metodológicos surgidos durante la elaboración de la edición crítico-genética de esta novela como parte de su tesis doctoral, con dos objetivos principales: por una parte, señalar posibles soluciones que proporcionen un modelo para la realización de ediciones crítico-genéticas de textos que, al igual que esta novela, también cuenten con un *dossier* genético profuso; por otra, sistematizar los principales resultados obtenidos a partir del estudio de los hábitos de escritura de Puig en esa etapa de su creación literaria. Los anexos que cierran el artículo despliegan una muestra del sistema de edición empleado y de la transcripción de los documentos pre-redaccionales, que grafican con claridad el trabajo ecdótico descrito en el cuerpo del artículo. Finalmente, María Paula Salerno, en “La materialidad del libro como encrucijada de sentidos: *Ser Nunca* de Ana Emilia Lahitte”, analiza los problemas materiales que presenta la edición del poemario *Ser Nunca*, publicado por la Dirección del Complejo Bibliotecario de la Municipalidad de La Plata poco después de la muerte de la autora, ocurrida el 10 de julio de 2013. A partir de un estudio minucioso de dicho volumen y de los materiales de escritura del poemario que guardan las huellas de su proceso creativo, Salerno denuncia los defectos de la edición y plantea cómo estos afectan las significaciones del texto. Asimismo, presenta la edición crítico-genética del poemario —creada en respuesta a la edición revisada—, en la que el estudio e interpretación de los manuscritos y la poética de la obra de Lahitte ocupan un lugar central.

En la sección NOTAS, Mariana Di Cío, en “París-Buenos Aires (y viceversa). Algunos comentarios a la edición de la correspondencia cruzada entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues”, presenta la factura y el contenido de la edición que reúne las cartas intercambiadas entre el escritor surrealista francés y la poeta argentina. El volumen, titulado *Alejandra Pizarnik & André Pieyre de Mandiargues. Correspondance Paris-Buenos Aires 1961-1972* (editorial Ypsilon, 2018), compila más de 80 epístolas inéditas custodiadas en el archivo Pieyre de Mandiargues en el Institut Mémoires de l'édition contemporaine y en la colección Alejandra Pizarnik Papers de la Universidad de Princeton. La edición, además, incluye postales y cartas enviadas por otros artistas a los escritores, así como traducciones cruzadas entre Mandiargues y Pizarnik, fotografías, notas, dedicatorias halladas en libros, *plaquettes* y separatas. Al respecto, Di Cío examina la materialidad de los documentos recogidos en la edición y explicita las decisiones ecdóticas que primaron en la elaboración del volumen. Asimismo, deja ver

las ventajas que ofrece esta edición, entre las que destacan la oportunidad de aproximarse a las etapas de la amistad entre ambos escritores, una coyuntura para indagar en las relaciones literarias entre Francia y América Latina en la década de los 70, así como la posibilidad de contribuir a la circulación de la obra de Pizarnik en Francia. A continuación, Daniela Buksdorf, en “*Pasión y muerte del cura Deusto: nueva edición crítica de la colección Biblioteca Chilena, Editorial Universidad Alberto Hurtado*”, presenta la última edición crítica de la novela más importante de Augusto D’Halmar a casi 100 años de la *editio princeps* en Berlín. El volumen a cargo de Daniel Balderston y Daniela Buksdorf pone a disposición de un nuevo público una de las primeras novelas de temática homosexual escritas en español. Después, Lorena Amaro Castro, en “Vindictas, vocingleras y entusiastas”, nos introduce a la colección Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas, de Ediciones Universidad Alberto Hurtado, serie que busca reeditar, para generaciones lectoras actuales, textos de autoras chilenas de los siglos XIX y XX que han tenido escasa, si no es que nula, circulación y recepción crítica. Su trabajo señala, además, diferentes proyectos editoriales que en la misma línea están contribuyendo a la despatriarcalización del canon en diversos países de América Latina, ofreciendo un panorama alentador de ese intento por reivindicar a escritoras silenciadas. Por último, en “Borges no escribe en el Debe. Notas a propósito de *Lo marginal es lo más bello* de Daniel Balderston”, Graciela Goldchluk comenta y reflexiona en torno a este libro de Balderston —publicado en 2022— que reúne sus ensayos tempranos (2009-2014), así como aquellos relegados de *How Borges Wrote* (2018) a partir del estudio e interpretación de los manuscritos del escritor argentino, en un momento en el que el destino del legado de Borges se encuentra a la deriva tras la muerte de su heredera universal, María Kodama.

Cierran este volumen tres RESEÑAS. En la primera, Iván Jaramillo revisa la edición crítica de la novela *El lugar sin límites* (2020) de José Donoso, realizada por María Laura Bocaz Leiva para la colección Biblioteca Chilena, de Ediciones Universidad Alberto Hurtado. En la segunda, Antonio Cajero comenta *El método Borges* (2021), principal trabajo crítico genético de Daniel Balderston, dedicado al estudio e interpretación del sistema de escritura de Jorge Luis Borges. Por último, Juan Pablo Cuartas acerca al lector al poemario de Darío Canton, *Clea. Folletín platónico ilustrado* (2022), texto lírico que despliega un diálogo entre Sócrates y “Darío” en un bar.

Para finalizar, agradezco la generosidad del equipo editorial de *(an)ecdótica* y la valiosa contribución de las queridas y queridos colegas que hicieron posible este número. En especial, a Raquel Mosqueda y Ana Laura Zavala por su invitación a coordinar este volumen. A Raquel Mosqueda y Yliana Rodríguez por su invaluable apoyo y asistencia en la edición de este número. A Graciela Goldchluk por ayudarme a rastrear los importantes trabajos de especialistas en Argentina.

Esperamos que este número que dedicamos a Élide Lois, en reconocimiento a su labor pionera con manuscritos de escritores latinoamericanos, así como a su aporte a la edición crítica y genética en América Latina, invite a más colaboradores de la región a compartir sus investigaciones y sus esfuerzos en la recuperación de obras y autores, en editar críticamente, a través de este espacio único en nuestro campo que representa *(an)ecdótica*.



ARTÍCULOS

La edición de los manuscritos del excautivo Santiago Avendaño

The Edition of the Manuscripts by Former Captive Santiago Avendaño

María Laura Pérez Gras

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador, Argentina
ID: <https://orcid.org/0000-0001-5699-2860>
lauraperezgras@yahoo.com.ar*

RESUMEN

En este trabajo, se desarrollan el criterio de necesidad y las características de la primera edición diplomática de los manuscritos originales de Santiago Avendaño —cautivo de los ranqueles entre 1842 y 1849, desde los siete hasta los catorce años—, a partir de ciertas circunstancias que condicionaron su circulación: el derrotero del manuscrito original, la censura de una primera edición mutilada, la modernización en un primer rescate del material oculto en el archivo de Estanislao Zeballos. La edición actual, en tres tomos, fue llevada a cabo con base en los procedimientos propios de una edición diplomática. Asimismo, se da cuenta de la importancia de este manuscrito en la documentación y en el estudio de la cuestión de la frontera interior¹ con el indio en territorio argentino durante el siglo XIX y, en consecuencia, de la necesidad de una edición que respete el original en todos sus aspectos y propicie su restitución como fuente documental.

PALABRAS CLAVE

Manuscrito, cautiverio, prisión, Santiago Avendaño, edición diplomática.

¹ David Viñas, Álvaro Fernández Bravo y Claudia Torre estudiaron específicamente la literatura que surgió del conflicto de la frontera interior entre criollos e indios, que —además de los textos de cautiverios— incluye los relatos de viaje autobiográficos que presentan el movimiento centro-periferia dentro del territorio argentino —o “viaje interior”— en torno de la “Conquista del Desierto”, a los que Viñas y Fernández Bravo se refirieron como “literatura militar” y “literatura de (la) frontera” (Viñas, 2003: 59; Fernández, 1999: 13) y, a su vez, Torre denominó “narrativa expedicionaria” (Torre, 2010: 137).

ABSTRACT

In this work, the criterion of necessity and the characteristics of the first diplomatic edition of the original manuscripts of Santiago Avendaño, captive of the ranqueles between 1842 and 1849, from seven to fourteen years, from certain circumstances that conditioned its circulation, are developed: the course of the original manuscript, the censorship of a mutilated first edition, the modernization in a first rescue of the material hidden in the archive of Estanislao Zeballos. The current edition, in three volumes, was carried out within the procedures of a diplomatic edition. In addition, this work conveys the importance of this manuscript in the documentation and study of the question of the internal border with the aborigines on Argentine territory during the nineteenth century and, consequently, the need for an edition that respects the original in all its aspects and favors its restitution as a documentary source.

KEYWORDS

Manuscript, captivity, prison, Santiago Avendaño, diplomatic edition.

RECEPCIÓN: 15/05/2023

ACEPTACIÓN: 30/06/2023

Introducción

El manuscrito de Santiago Avendaño se encuentra en el Archivo Zeballos, actualmente resguardado en el Archivo del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo de Luján, provincia de Buenos Aires (carpeta *Manuscritos-Guerra de Frontera 1870-1880*, del inventario confeccionado por E. Udaondo: I. S. n.º 573). El material de la autoría de Avendaño conservado allí consta de 470 folios.

Se sabe por el manuscrito y por una hoja biográfica interpolada y escrita por el propio Avendaño que fue tomado cautivo por los indios ranqueles, en el contexto de un malón en un establecimiento rural, en la zona fronteriza sur de la provincia de Santa Fe, el 18 de marzo² de 1842. Deja el dato de que tenía entonces “7 años, 7 meses y 21 días de edad”.³ Era el menor de cinco hermanos varones. Juan José, Andrés, Pepe y Fausto le enseñaron a leer a una edad muy temprana, porque no había escuelas cerca

² El editor Meinrado Hux transcribió erróneamente “15 de marzo” (Avendaño, 2004: 91).

³ Tomado de la página autobiográfica de Avendaño incluida en el Archivo Zeballos (carpeta *Manuscritos-Guerra de Frontera 1870-1880*, del inventario confeccionado por Udaondo: I. S. n.º 573), del Archivo del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo de Luján.

del hogar. Esta habilidad —además de su notable inteligencia y buena predisposición en todo momento— tendrá grandes consecuencias, invaluable para alcanzar ciertos beneficios durante el cautiverio: una situación favorable en los toldos, el aprecio de los indios (que lo tratan como niño prodigio) y un rol determinado, como intermediario y lenguaraz entre blancos e indios, que fue desarrollando a lo largo de los años y que asumirá, incluso, una vez liberado.

También se sabe por sus escritos que lo adoptó el indio Caniú (o Caniú-Cal), a quien llegó a llamar “padre” por sentirse miembro de su familia. Fue criado por una de las esposas de Caniú, la india Pichi Quintuy, como un hijo más; e hizo amistad con su hermano adoptivo de más de veinte años, fruto del primer matrimonio de la india con el hermano de Caniú, ya fallecido. Era una costumbre entre ellos que, tras la muerte de un indio, un hermano del difunto se hiciera cargo de la viuda casándose con ella y adoptando a sus hijos, si los hubiere.

Permaneció siete años, siete meses y catorce días en cautiverio. Extrañaba permanentemente a su familia, aunque se adaptó con rapidez a la vida en los toldos, a su lengua y costumbres. Reunió el coraje necesario para huir el 1 de noviembre de 1849, en parte gracias a los ánimos y consejos de Manuel Baigorria, el conocido unitario refugiado entre los indios a causa de las persecuciones de los federales. Llegó a la ciudad de San Luis tras un viaje largo y penoso para él, según sus palabras, no solo debido a las carencias sufridas, sino también a la culpa que sentía por haber abandonado a quienes lo cuidaban con afecto y al terror de ser alcanzado por el resto de la tribu.

Cabe aclarar que el objetivo inicial de mi investigación consistía en el rescate y la reconstrucción de un corpus de relatos de cautiverio a nivel nacional, así como en la promoción de su inclusión en el conjunto de la literatura argentina del siglo XIX. No debe entenderse en este punto que mi interés era el estudio del tema del cautiverio como hecho sociohistórico, ampliamente trabajado, sino, más bien, el abordaje específico del género narrativo “relato de cautiverio” (documento histórico y autobiográfico), que definí, por primera vez, en mi tesis de doctorado “Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX” (Pérez, 2013), puesto que no había, hasta ese momento, teorización al respecto en el ámbito nacional ni en el internacional. De tal modo, he singularizado el relato de cautiverio propiamente dicho como el tipo textual autobiográfico que presenta una doble negociación, o una negociación en dos instancias: una por la supervivencia dentro de la comunidad que retiene al sujeto contra su voluntad, que está ligada al tiempo del enunciado; y otra por la re inserción en su comunidad de origen tras un largo e incómodo periodo de convivencia con la otredad, que se configura en el plano de la enunciación. En ambos momentos, el narrador/protagonista de la experiencia del cautiverio que se recrea en la escritura deberá reconstruirse como sujeto de identidad y voluntad propias, sin mayor “contaminación” de la cultura ajena, es decir, sin gran-

des rasgos de transculturación, para ser reconocido por sus conciudadanos y aceptado tras el regreso.

Ahora bien, la edición diplomática de los manuscritos que me propuse elaborar después es la primera que se realiza con los originales del excautivo⁴ Avendaño, pues solo contábamos, hasta el momento, con dos ediciones parciales y alteradas. Parte del manuscrito fue publicado de manera incompleta en tres fragmentos en *La Revista de Buenos Aires*, tomos XIV y XV (1867 y 1868). Esta mutilación redujo el texto, convenientemente, a la hazaña de un joven cristiano que logra huir de sus “bárbaros” captores y a la brutal matanza de mujeres ocurridas durante los funerales del cacique Painé, lo cual le quitó valiosos aportes culturales y etnohistóricos, sobre todo aquellos que podían dejar traslucir cierta empatía del cautivo con las comunidades originarias y su mirada crítica de los métodos de avance empleados sobre ellas por los “civilizados”. El resto del manuscrito de Avendaño no se conoció hasta 1923, tras el fallecimiento de Estanislao Zeballos, el coleccionista que lo ocultó y lo recreó en su ficción hasta el plagio⁵ en su trilogía *Calfucurá*, *Painé* y *Relmu*.⁶ Tras su muerte, sus archivos fueron donados por sus hijos

⁴ Categoría que usamos para nombrar al individuo que ha sobrevivido a la experiencia del cautiverio y ha regresado a su comunidad de origen con la capacidad de narrar lo experimentado.

⁵ Resultó ser una evidencia contundente de la apropiación del manuscrito por parte del coleccionista el hallazgo de una hoja con membrete de Zeballos, donde anotó el título de la tercera novela de su trilogía con el mismo crayón rojo con el que había subrayado información y tomado notas directamente sobre las hojas manuscritas de Avendaño. Más allá de la vacilación constante entre la intertextualidad y el plagio que la trilogía de Zeballos presenta respecto del manuscrito de Avendaño, es indudable la manipulación del texto original y la tergiversación de su contenido en los tres hipertextos, tal como se advierte en la nota siguiente. Además, Zeballos disimula que el manuscrito de Avendaño sea siempre la fuente de la información con la que él construye la trilogía.

⁶ La primera parte, *Calfucurá* (o *Callvucurá*, como lo escribe Zeballos) y *la Dinastía de los Piedra* (1884), toma su material del primer capítulo del manuscrito de Avendaño, que es una narración histórica del acceso al poder del gran cacique salinero y de sus memorables conquistas y traiciones entre los indios, anteriores a sus negociaciones con los blancos. En esta, Zeballos no menciona a Avendaño como el autor del misterioso manuscrito que dice haber hallado entre los médanos en territorio ranquel.

La segunda parte, *Painé y la dinastía de los zorros* (1886), está completamente inspirada en los hechos históricos narrados por Avendaño en relación directa con su cautiverio entre los indios ranqueles. El personaje de esta novela y la tercera es su *alter ego*, Liberato Pérez.

La tercera parte de la trilogía, *Relmu, reina de los pinares* (1888), presenta paralelismos con el texto de Avendaño en la repetición de algunos elementos de lo narrado por el excautivo acerca de su propia fuga: las palabras de aliento y los consejos de Baigorria, una terrible tormenta, la permanente amenaza de los tigres, el hambre y la sed, la descompostura por la primera ingesta tras un riguroso y obligado ayuno, la incertidumbre ante el desfallecimiento. Hacia el final de esta parte, Zeballos vuelve a hablar de los hermanos Pincheira, sin citar al

al Museo Luján en 1929. El Dr. Jorge Rojas Lagarde fue quien encontró este material en el Archivo Zeballos y se lo dio a conocer al sacerdote benedictino Meinrado Hux para que hiciera una primera edición. Hux modernizó los textos en cuanto a la ortografía y los rasgos de la escritura decimonónica, y también modificó algunos giros o locuciones propios de la época, con el fin de hacerlos más comprensibles. Luego, realizó un ordenamiento cronológico y temático del material, el cual publicó en dos partes. La primera se titula *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño* (1999), y la segunda, más breve y descriptiva, *Usos y costumbres de los indios de la Pampa* (2000).

Derrotero de un manuscrito

La primera referencia a manuscritos más extensos que aquello publicado en *La Revista de Buenos Aires* la da el propio Avendaño en la carta dirigida al presidente Domingo F. Sarmiento, del 10 de marzo de 1869, donde menciona al Dr. Joaquín Granel como el custodio de “un legajo de 162 páginas, parte de la historia de los indios”, que habría escrito a partir de 1854. Pero esta misiva permaneció guardada, con el manuscrito, en el archivo de Estanislao S. Zeballos por ciento treinta años; si bien aún se encuentra inédita, será parte del material interpolado que publicaré en un apartado del tomo III de mi edición.

Por lo tanto, la primera alusión conocida a una obra más extensa de puño y letra de Avendaño es la que hace el viajero Henry Armaignac en su libro *Viajes por las pampas argentinas. Cacerías en el Quequén Grande y otras andanzas. 1869-1874*, editado en Francia en 1883, bajo el título original de *Voyages dans les pampas de la République Argentine*.

Armaignac presenta a Avendaño de la siguiente manera:

En cuanto llegué al Azul, tuve la buena suerte de trabar relación con un señor que los indios habían hecho cautivo en su infancia y que vivió catorce años entre ellos. Hablaba y escribía perfectamente su lengua, y pude obtener de su boca preciosos datos cuya autenticidad no era posible poner en duda. Ese hombre, llamado Avendaño, era el *lenguaraz*, es decir el intérprete de los indios en sus tratos con el gobierno argentino.

En su casa se hospedaba Catriel, jefe o cacique de la tribu, cuando venía al Azul para atender sus asuntos o para emborracharse, cosa que hacía con bastante frecuencia. [...]

Era mi deseo poder ver a los indios en sus propias tierras, y rogué a Avendaño que hablase del asunto con Catriel, de quien era amigo y hombre de confianza y cuya visita esperaba al siguiente día.

Este favor me fue concedido con bastante facilidad, y quedó convenido que dos días después iríamos el lenguaraz y yo a lo del cacique, cuyo campamento se encontraba a doce kilómetros de aquí (Armaignac, 1974: 118-119).

excautivo, y describe, de manera breve, la nación picunche, como también lo hace aquel, aunque sus opiniones difieren totalmente.

El error de Armaignac acerca de la cantidad de años que Santiago estuvo en cautiverio (siete y no catorce) debe de haberse producido por la dificultad de la comunicación en diferentes idiomas. El francés quizás pudo malinterpretar el dato de que Avendaño estuvo cautivo *hasta* los catorce años.

Tras el relato del viaje de Avendaño y Armaignac con motivo de la visita a Catriel y las permanentes e instructivas intervenciones del primero como lenguaraz e informante al servicio del curioso francés, el viajero menciona la existencia del manuscrito del excautivo y aprecia su contenido:

Del 18 al 21 de setiembre pasé el tiempo visitando a mis amigos y buscando datos sobre los indios. El lenguaraz Avendaño se puso amablemente a mi disposición y me suministró notas e informaciones de una irreprochable autenticidad, a las que, un largo cautiverio entre salvajes, y sus tratos frecuentes con los principales caciques conferían un sello especial y un atractivo único.

Esas notas, un tanto deshilvanadas y considerablemente abreviadas, son el tema del siguiente capítulo (Armaignac, 1974: 130).

En efecto, en el capítulo siguiente de su libro, el viajero reproduce lo desarrollado por Avendaño en sus manuscritos acerca de los usos y costumbres de los indios —que no formaron parte de lo publicado en *La Revista de Buenos Aires*—, con algunos agregados a raíz de su propia experiencia o a partir de otras fuentes.

Finalmente, Armaignac confirma las posteriores sospechas del compilador Meinrado Hux, y también las nuestras, de que los folios de Avendaño encarpetados en el Archivo Zeballos no guardan todo el material que el excautivo escribió; por alguna razón desconocida, parte del texto se ha perdido: “Avendaño había escrito una gramática y un vocabulario de la lengua pampa, pero, según creo, la obra no ha sido impresa y mis notas, muy incompletas sobre este punto, no me permiten dedicarme a largas disertaciones filológicas” (Armaignac, 1974: 137).

Desafortunadamente, el texto de Armaignac fue recién publicado en 1974 en Buenos Aires, dentro de la colección de Eudeba dirigida por Juan Carlos Walther, titulada “Lucha de fronteras con el indio”, y esto también demoró que la obra de Avendaño saliera a la luz.

Asimismo, en su libro *La conquista de quince mil leguas. Ensayo para la ocupación definitiva de la Patagonia (1878)*, Estanislao S. Zeballos menciona como pertenecientes a Avendaño solamente los fragmentos publicados en *La Revista de Buenos Aires*.

Recién en la primera parte de la trilogía de Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra*, de 1884, aparece la primera referencia, sin mención del autor, al manuscrito completo de Avendaño dentro de una publicación argentina. Se trata de una nota al pie escrita por Zeballos en la página inicial de su texto:

Este capítulo es de una rigurosa exactitud histórica. He tomado los datos que consigno desde 1833 hasta 1861 de un curiosísimo manuscrito de 150 fojas de oficio que en 1879 encontré en el Desierto, entre los médanos cercanos a la posición que hoy ocupa el pueblo de General Acha. El manuscrito, como numerosas cartas que formaban parte del Archivo del Cacicazgo de Salinas Grandes, que fue escondido en los médanos por los indios en la fuga desesperada que les impusieron las fuerzas del coronel Levalle, existe en mi biblioteca y lo pongo a disposición de los eruditos. Es una historia casi completa de los orígenes de la nación Llalmache, que gobernaron los Piedra hasta 1833 (Zeballos, 2007: 29).

Esta romántica ficción sobre el episodio del hallazgo del manuscrito, la apropiación, el plagio y el ocultamiento del material fueron parte de las operaciones de censura que sufrió el testimonio de Avendaño en manos de Zeballos. La cuestión de cómo el jurisconsulto fue a dar con el manuscrito de Avendaño es todavía un misterio. Parece remota la posibilidad de que el propio excautivo se lo hubiera entregado en vida, teniendo aún la oportunidad de publicarlo.

Primera edición diplomática de los manuscritos

La edición diplomática de este *codex unicus*⁷ que me propuse realizar tuvo los siguientes objetivos: 1) reconstruir la historia de los manuscritos desde su génesis y revisar el proceso de cada una de sus ediciones en permanente cotejo con el original, a través de un abundante aparato crítico incluido en el estudio preliminar y las notas al pie; 2) con el auxilio de procedimientos paleográficos, ofrecer información sobre el estado del soporte físico de los manuscritos —las condiciones del papel, las tachaduras, las rupturas, las manchas, las distintas tintas, los sellos, el estado de conservación—; 3) estudiar los textos originales para restaurarlos e interpretarlos en los diferentes planos de la lengua —gráfico, morfosintáctico y semántico— y del lenguaje —en su potencial hermenéutico—; además de dar cuenta de todos los préstamos de las lenguas originarias (mapuche y ranquel) y de corroborar sus traducciones por medio de diccionarios especializados.

El estudio preliminar y las notas al pie (filológicas, históricas, interpretativas, comparativas, informativas, biográficas, lingüísticas) conforman el aparato crítico, el cual contiene un minucioso trabajo de edición: 1) el cotejo entre el manuscrito y sus ediciones se detalla tanto en el estudio preliminar como en las notas al pie de la transcripción; 2) las cuestiones paleográficas se indican con la señalética diseñada *ad hoc*, que aparece en el cuerpo del texto transcrito y se apoya en notas al pie cuando resulta necesario; 3) los fenómenos de la escritura decimonónica tienen un apartado especial

⁷ “Dentro de las dificultades que implica la edición de un texto, la disponibilidad de un solo testimonio es la que obliga más a la apelación, al *iudicium*, y a la conjetura en los lugares de difícil lectura, en las lagunas y en los casos de dudosa interpretación” (Orduna, 2005: 101-102).

al final del estudio preliminar que da cuenta de los niveles gráfico, morfosintáctico y semántico; en cambio, los préstamos mapuches y ranqueles son aclarados en las notas al pie para acompañar la lectura de la transcripción del manuscrito; en estas notas se apuntan las entradas de los diccionarios mapuche-español donde se encuentra cada vocablo. Se consultaron para este trabajo los dos diccionarios de Esteban Erize (1960) y de Juan Manuel de Rosas, editado por Guillermo David (2013), junto con los estudios de Perón y Mitre sobre lenguas originarias.

El objetivo de una edición de estas características no es restaurar el “texto óptimo” sino el más fiel al original. No obstante, no se piensa en el original como un texto cerrado y definitivo, ni tampoco “superior” (Lois, 2001: 18). Más que el resultado, lo que importa revisar, ante todo, es el camino recorrido por el texto durante los procesos de escritura, edición y reedición (Lois, 2001: 11), que dan cuenta de otros coexistentes: el de creación y el de recepción de la obra estudiada. En el caso de los manuscritos de Avendaño, ese recorrido ha sido más que revelador, puesto que me ha ayudado a identificar las censuras y las manipulaciones que ha sufrido en estos ciento cincuenta años, desde su escritura y en cada una de sus ediciones. De tal manera, he podido estudiar los cruces ideológicos que condicionaron la historia de estos textos en distintas épocas.

Durante la elaboración de la presente edición en varios tomos, y aún en proceso del último, se transcribieron fielmente los manuscritos, como es propio de las ediciones diplomáticas. Para ello, fue necesario determinar criterios específicos. Se exponen a continuación las pautas y la señalética empleadas en el cuerpo del texto transcrito:

1. Se respetaron las tildes y la ortografía decimonónica del manuscrito.
2. Se conservó la puntuación del original, no se repusieron los puntos ni cualquier otro signo faltante.
3. No se corrigieron las erratas que se identifican como propias del autor para mantener la fidelidad al manuscrito, pero se señalaron con la expresión [*sic*] adjunta. Solo se aclaran en notas al pie aquellas que son de difícil interpretación.
4. Se respetaron los guiones y también los signos de separación de palabra.
5. Se mantuvo la indicación de punto y aparte o cambio de párrafo; y se dejó sangría solamente cuando así estaba en el original.
6. Se señalaron los agregados de palabras, lo que se escribe por encima del renglón y las tachaduras; se emplearon marcas específicas para cada caso; en conjunto, estas componen una señalética que se detalla más adelante.
7. Se respetaron todas las abreviaturas; las más frecuentes son: q.^e (que), p.^r (por), p.^a (para), Sra (señora), Sor (señor) y B.^s Ay.^s (Buenos Aires). Las menos usuales se aclaran en notas al pie.

8. En los casos que faltaba alguna palabra o fragmento de palabra, se repuso en una nota al pie.
9. Se indicó en notas al pie cuando hay sínkopas o apócope y otras alteraciones, como por ejemplo las numerosas veces que se corta una palabra al terminarse una hoja y se reescribe completa al comenzar la página siguiente del manuscrito.
10. Se respetaron siempre los cambios o cortes de página del original, incluso cuando la última oración de la página quedaba inconclusa o sin punto final. En varias páginas Avendaño mismo indicó este corte con la marca //, y así se mantuvo en la transcripción en esos casos.

Al tratarse de un *codex unicus*, la constitución del texto suscitó la consideración de su materialidad desde un criterio paleográfico (Orduna, 2005: 101-102). Por lo tanto, la señalética utilizada en la transcripción y su significado fueron los siguientes:

- ---§--- (página sin numeración)
- {indio} (agregado por encima o por debajo —menos frecuente— del renglón)
- [?] (tachadura sin descifrar)
- [indio] (tachadura descifrada)
- [[indio]] (se deduce claramente lo que está roto, cortado o manchado en la página a partir de las palabras que quedan inconclusas)
- [[¿indio?]] (se deduce con menor certeza por el sentido de la frase en el fragmento faltante o manchado)
- [[¿?]] (fragmento de texto faltante en el trozo de hoja roto)

La transcripción fiel de los manuscritos implica la conservación de la forma de escritura decimonónica en todos sus niveles —gráfico, morfosintáctico y semántico—. Este trabajo minucioso puede allanar la lectura y colaborar en la elaboración de un estudio de los fenómenos más recurrentes de la escritura de la primera mitad del siglo XIX en la Argentina. Por este motivo, se recuperaron en un apartado del estudio preliminar algunos ejemplos de cada fenómeno —todos hallados en los manuscritos—, los cuales aparecen en orden alfabético debajo de las viñetas, y se indica entre paréntesis la página de la edición en la que se encuentra cada uno.

Resulta importante aclarar que la transcripción realizada por *La Revista de Buenos Aires* en las ediciones de 1867 y 1868 ya no presentaba este tipo de escritura típica del siglo XIX, excepto por la acentuación de los monosílabos, que sí se conservó. Esta depuración de las vacilaciones que muestra el manuscrito se debe a la fuerte influencia de la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, de Andrés Bello (Santiago de Chile, 1847), en las editoriales de Buenos Aires durante la segunda mitad

del siglo XIX. Las ediciones posteriores del diario *La Capital* de Rosario (1868b, núm. 113) y de la Policía Federal (1970) fueron copias de la de *LRBA*; por lo tanto, también presentan una depuración de las vacilaciones que se encuentran en la pluma de Avendaño. Finalmente, la edición de Hux (1999) ofrece una versión modernizada del manuscrito; en consecuencia, no se conserva nada del *usus scribendi* decimonónico.

Los tres tomos de *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño*

Este proyecto⁸ de edición diplomática de los manuscritos se transformó en mi plan de trabajo radicado en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina. El contenido de los manuscritos se dividió para editarse en tres tomos, que se publicarían en la colección Ediciones Críticas de Literatura Argentina del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA) con dirección general del Dr. Bernardo Nante y dirección académica de la Dra. María Rosa Lojo, con el sello editorial de la Universidad del Salvador. Para ello, organicé el material según el orden que parece haberle dado Avendaño mismo, en las siguientes partes:

| |
|--|
| Parte I: Historiográfica (lo recogido por tradición oral). |
| Parte II: Autobiográfica (lo vivido y oído sobre el presente). |
| Parte III: Autobiográfica y etnográfica (lo observado). |
| Parte IV: Material adicional (lo interpolado, como cartas y documentos de la frontera de autoría del propio Avendaño). |

En 2019, publiqué el primer volumen de este proyecto mayor de la edición de los manuscritos en cuestión bajo el título: *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Tomo I. El cautiverio de Santiago Avendaño entre los ranqueles* (Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, ISBN 978-950-592-248-2). Este tomo se concentró en la edición de las partes del manuscrito referidas al cautiverio de Avendaño entre los ranqueles. En el estudio preliminar también se reconstruyó la vida de Santiago Avendaño por medio de documentación hallada en diversos archivos y fuentes, y se enmendaron algunos errores de información que se venían repitiendo acerca de este personaje histórico, del que

⁸ El proyecto se encuadró dentro del marco de “Ediciones críticas de literatura argentina del siglo XIX”, dirigido por la Dra. María Rosa Lojo y codirigido por la Dra. Marina Guidotti, perteneciente al Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (área de Letras) de la Universidad del Salvador.

se han escrito desde entradas de diccionarios hasta novelas, como las de Zeballos, sin que esto se hubiese esclarecido. Como mencioné, en este volumen se transcribió el relato de cautiverio entre los ranques de Santiago Avendaño, que incluye la historia ranquelina y mapuche recogida por él como depositario *in situ* de una tradición oral y, luego, la historia de su fuga, hasta el momento en que se contacta con gente que lo puede asistir en la frontera y comienza otro periplo, que es el de reencontrar a su familia. En suma, en este primer tomo se da cuenta de los materiales de la parte I y de una porción de la parte II de nuestro cuadro anterior, relativa a la narración de la fuga del cautivo. También hay elementos de la parte IV, ya que se transcribieron las cartas y los textos sueltos de Avendaño con los que Meinrado Hux logró reconstruir una página sobre su vida, la cual interpoló en su edición, dado que en el manuscrito en sí prácticamente no había información de su pasado.

El objetivo principal de esta edición es sacar a la luz los manuscritos de Avendaño en su forma original para poner en discusión un texto que fue censurado e invisibilizado por más de cien años, debido a que revelaba una filtración en la frontera interior: una posibilidad de contacto, comunicación y convivencia que sería negada en favor de la Conquista del Desierto. En este sentido, se profundiza en el estudio de sus ediciones anteriores, tanto las primeras, por su voluntad de silenciamiento, como la reciente, en su afán divulgador. Resultaba imperiosa la realización de una edición con fines académicos.

Los relatos de cautiverio no solo son una fuente privilegiada de información acerca del conflicto interétnico de frontera, sino también testimonios inigualables de las tensiones entre las ideologías y las utopías de cada una de las comunidades involucradas en él. Por lo tanto, el objetivo último de este proyecto es el rescate y la reconstrucción de un corpus de relatos de cautiverio en el ámbito nacional —donde se encuentran los de Avendaño, Deus⁹ y Moreno¹⁰—, así como la promoción de su inclusión en el gran corpus de la literatura argentina del siglo XIX. Los escritos de Lorenzo Deus (rosarino) y del reconocido perito Francisco P. Moreno se publicaron póstumamente, lo cual impide hablar de falta de interés en su difusión o de censura sobre ellos durante el siglo XIX, pues es imposible demostrar que estos excautivos hubiesen intentado publicarlos. Ni siquiera se cuenta con publicaciones parciales en vida de los autores. No obstante, no deja de llamar la atención que, siendo protagonistas de historias tan extraordinarias, no hayan considerado difundirlas. El mismo tipo de relatos eran popularmente

⁹ El texto de Deus fue publicado póstumamente en dos partes: Lorenzo Deus, “Memorias de Lorenzo Deus, Cautivo de los indios. Narraciones de los indios solamente para chicos”. *Todo es Historia*, núm. 215 (marzo de 1985), 76-90, y núm. 216 (abril de 1985), 78-93.

¹⁰ Se trata de una publicación póstuma de los textos inéditos del perito, realizada por su hijo: Francisco P. Moreno, *Reminiscencias de Francisco P. Moreno*. Buenos Aires: Edición propia documentada de Eduardo V. Moreno (comp.), 1942.

consumidos en Europa y los Estados Unidos, y, en la mayoría de los casos, contaron con numerosas reediciones.

La edición diplomática de los manuscritos de Avendaño que aquí nos ocupa incluye notas al pie en las que se realiza una comparación con las publicaciones anteriores. En primera instancia, se cotejan los manuscritos con la versión aparecida en *La Revista de Buenos Aires*. Esta publicación es estudiada en su condición de texto referencial porque se reeditó de manera idéntica en el diario contemporáneo *La Capital* de Rosario —solo el fragmento titulado “Muerte del cacique Painé”—; en *Cuestión de indios* —las tres partes—, en 1979; y en *Los araucanos de las pampas en el siglo XIX* de Mandrini —una vez más, solo el fragmento “Muerte del cacique Painé”—, en 1984.

En el tomo XIV de *La Revista de Buenos Aires* se dio a conocer una parte del capítulo que Avendaño tituló en el manuscrito como “Mi fuga y los medios de los que me valí”. El primer fragmento publicado allí fue tomado de este capítulo a partir de la página treinta y ocho, es decir, se deja de lado todo el comienzo, y abarca las once páginas siguientes, aunque con extensas omisiones internas. Este texto de *La Revista de Buenos Aires* (1867: 358-370) se tituló “La fuga de un cautivo de los indios” y se subtitó “Narrada por él mismo”. El segundo fragmento apareció hacia el final del mismo tomo XIV (1867: 511-519) y recogió la narración del original de Avendaño exactamente donde se había suspendido, con el mismo título y subtítulo que la primera parte, más la palabra “conclusión [sic]” debajo y una nota al pie que explicaba al lector que se trataba de una continuación de aquella. Esta segunda parte es más breve y presenta menos omisiones internas que la primera. Termina con el regreso de Avendaño a la “civilización”; por lo tanto, no incluye la extensa parte final del capítulo original, que relata todo lo sucedido durante la búsqueda de sus parientes, el breve periodo en el que recibió educación formal y los dos años siguientes que pasó en Buenos Aires, en los cuarteles de Palermo, bajo el yugo de Rosas.

Si uno lee ambos fragmentos y desconoce el manuscrito, lo publicado en *La Revista de Buenos Aires* tiene pleno sentido. El texto es el relato de un cristiano que ha emprendido la fuga para regresar a la vida civilizada que tanto anhela. El terror de ser atrapado por sus perseguidores y de encontrarse con otros indios en el camino es el sentimiento que prima a lo largo de las páginas. Por el contrario, si uno lee el capítulo original completo, puede darse cuenta de la transformación que el texto sufrió al ser reeditado de manera descontextualizada y fragmentada. Entonces, cabe preguntarse cuáles fueron las circunstancias que permitieron esta alteración y edición del texto original. Se debe tener en cuenta que esto sucedió en vida de Avendaño, por lo que resulta difícil creer que él no conociera la publicación. Si la mutación fue producto de quien acercó el texto a *La Revista de Buenos Aires*, de sus editores o del propio Avendaño, se trata de censura. Si la edición mutilada fue consentida por el excautivo, el alcance de la ideología monoculturalista de la época era aún mayor de lo que se podría supo-

ner, porque implicaría que si él no hubiera cedido a semejantes condicionamientos no habría podido publicar su texto.¹¹

La otra edición que es objeto de cotejo en esta es la versión modernizada y adaptada de Meinrado Hux. Aunque resulta imposible marcar todas las diferencias ortográficas, lexicales y sintácticas, por ser permanentes en ella, se hace hincapié en las modificaciones sustanciales tanto en la redacción como en la estructuración de los contenidos, para demostrar que las intenciones del padre Hux no fueron las de la censura ni la apropiación, sino las de la avidez de divulgación del valioso material que tenía entre sus manos, con poco cuidado del aspecto científico de su tratamiento.

En 2022, publiqué el segundo tomo bajo el título: *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Tomo II: La prisión de Santiago Avendaño bajo el gobierno de Rosas* (Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, ISBN 978-950-592-294-9). En esta oportunidad, se trata de la edición de los manuscritos relativos al periodo de prisión de Santiago Avendaño por órdenes de Rosas, que forma parte del material hallado en el Archivo Zeballos. Es decir, este volumen se concentra en el contenido de la parte II del cuadro, referido a sus intentos de reinserción en su comunidad de origen y la posterior experiencia de prisión por mandato de Rosas.

Una vez que Avendaño logra fugarse y poner fin a su cautiverio de siete años (1842-1849) entre los ranqueles, pasa por una serie de situaciones en las que no consigue dar con una ocupación ni con un paradero estables. Rosas parece tomarlo bajo su protección hasta que pueda reunirse con su familia, pero le manifiesta sospechas de que los Avendaño (su padre y hermano mayor, al menos) sean unitarios, y luego le exige su enrolamiento en el servicio militar bajo sus órdenes.

El 24 de mayo de 1850 hubo un gran temporal y muchos jóvenes creyeron que los ejercicios militares obligatorios, que se habían anunciado el 23 con los cañonazos tradicionales, se habían suspendido. No obstante, se realizó un rastreo posterior de los ausentes, que resultaron encarcelados, sin excepción, por orden de Rosas. Avendaño fue uno de ellos y sufrió este segundo “cautiverio” —mucho más cruel e injusto que el primero, según él mismo lo manifiesta— hasta la caída de Rosas en 1852.

En este Tomo II se estudia la mirada que presenta Avendaño sobre el gobierno y la figura de Rosas en los pasajes del manuscrito aquí transcritos. En un comienzo, se muestra un tanto ambigua, en especial cuando trata acerca del hábil manejo de los indios por parte del gobernador, pero, a medida que la narración avanza, su postura se vuelve abiertamente opositora. Los episodios más extensos y detallados de esta sección autobiográfica —que ya no pertenecen al relato de cautiverio— son precisa-

¹¹ El cotejo textual entre *La Revista de Buenos Aires* y los manuscritos aparece ya desarrollado en mi tesis de doctorado “Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX” (Pérez, 2013).

mente los que se dedican a relatar tanto el encuentro o la “entrevista” con Rosas, en Palermo, como el peor de sus dos cautiverios: el injusto confinamiento al que lo envió el “tirano” (Avendaño, 2022: 20) por casi dos años. Durante ese periodo, vio correr “raudales de sangre” (Avendaño, 2022: 42) y estuvo bajo las órdenes de un coronel al que describió como “un monstró [sic] tan temible y muchos mas que el mismo Rosas” (Avendaño, 2022: 42). “Aquello no podía ser menos que el infierno terrenal” (Avendaño, 2022: 43), explica en sus manuscritos.

No obstante, para comprender la construcción del “tirano” en la figura del gobernador que aparece en los manuscritos de Avendaño, resulta también fundamental analizar dos fenómenos directamente relacionados con los tiempos de Rosas: las condiciones de las prisiones y la formación de las milicias. El grado de informalidad y la gravedad de las acciones represivas del poder estatal sobre los individuos detenidos —la mayoría de las veces sin el adecuado o ningún procesamiento judicial— convertía las prisiones en verdaderos campos de concentración. Basta con leer las páginas 115 y 116 del manuscrito de Avendaño (2022: 43-45) dedicadas a describir las condiciones infrahumanas en las que él y otros reos eran obligados a permanecer. Asimismo, el testimonio de Avendaño da cuenta de cómo Rosas negociaba la “liberación” de los presos a cambio de sus servicios en las milicias federales. Por esta razón, muchos de ellos, como el propio Santiago, pasaban de la cárcel a los cuarteles, que estaban en los mismos cantones de Palermo que rodeaban la residencia familiar, sin transición ni experiencia de libertad alguna. Otros presos y “soldados” eran regularmente trasladados desde Santos Lugares hasta allí —tal como explica en varias oportunidades Avendaño—, donde también había una prisión y cuarteles bajo el comando de Rosas, ubicados en los alrededores de otra de sus residencias familiares.

La importancia de esta publicación radica en que la narración del periodo de prisión de Avendaño en particular no solo evidencia las tensiones en las relaciones de poder y en las construcciones imagológicas en torno al conflicto de la “frontera” entre indios y blancos, porque el excautivo ha vuelto de la “barbarie” y busca reinsertarse en la “civilización” —en términos hegemónicos—, lo que lo ubica en un lugar marginal como portador de un conocimiento del Otro que se intenta acallar y ocultar; sino que, además, revela las mismas tensiones al interior del mundo de los “blancos”, el de unitarios y federales, que muestra sus propias fracturas en nuevas categorías de la “barbarie” y de la “civilización”.

El tercer tomo, en actual elaboración, se titulará: *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Tomo III: Las observaciones de Santiago Avendaño sobre la comunidad ranquel*. Se trata de un intento de estudio antropológico de los ranqueles —anterior al desarrollo de la antropología como ciencia— realizado por Avendaño. En esta parte III, tal como organicé los materiales, según el cuadro ya presentado, se evidencia que el conocimiento del mundo ranquel alcanzado por Avendaño durante su cautiverio y preservado

en estos manuscritos muestra profundidad y empatía por la comprensión del Otro sin precedentes en nuestra literatura de frontera.

Los subtítulos colocados por Avendaño en esta parte: “Modo de bautizar las criaturas”, “Capítulo 3°. De las diferentes creencias”, “De las leyes del país”, “De los diferentes modos del matrimonio”, “Tratado tercero del matrimonio”, “Tratado cuarto del matrimonio”, “Ceremonias funebres”, dan cuenta de una voluntad de documentar los usos y costumbres de los indios con la objetividad de un antropólogo.

En este tercer tomo, se contrastan las impresiones asentadas por Avendaño con las de Lorenzo Deus, el rosarino que escribió sus memorias bajo el título “Narraciones de los indios solamente para chicos”, aunque por su contenido se puede apreciar que los verdaderos destinatarios no eran aquellos niños de una familia amiga, sino los adultos. Por fortuna, antes de que el original se extraviara, un tío político de los pequeños destinatarios lo copió e imprimió en mimeógrafo. Esa copia fue publicada, en dos partes, por uno de esos niños, ya adulto, Gustavo A. Ribero, en la revista *Todo es Historia* (números 215 y 216, marzo y abril de 1985), con el título de “Memorias de Lorenzo Deus, Cautivo de los indios”. Esta es la única publicación existente de la obra, ya que nunca se editó en formato libro y mucho menos se ha estudiado su contenido, de gran valor testimonial. Lorenzo Deus fue tomado prisionero en Rosario, en 1872, a la edad de ocho años. Habitó entre los indios durante los últimos años de “libertad” en las pampas, hasta que en 1879 fue rescatado por los expedicionarios “al desierto”, a poca distancia de iniciado su segundo intento de fuga. Por lo tanto, el periodo de la infancia que pasó en cautiverio es muy similar al de Avendaño. En su relato también quedan asentados los usos y costumbres de los indios ranqueles, de lo que podrá resultar un interesante trabajo de comparación con lo registrado por Avendaño.

Conclusiones

El corpus de relatos decimonónicos escritos por cautivos de comunidades aborígenes en territorio argentino que he logrado reunir a lo largo de mis investigaciones ha manifestado ser un conjunto de textos altamente complejos, en los que no solo se cruzan posturas e imposturas, rostros y máscaras, autoimágenes y heteroimágenes, sino que lo hacen en dos planos diferentes de la construcción discursiva: el de la alienación y el de la pertenencia. La baja posición que ocupa, tras el retorno, el excautivo en el espacio social lo obliga a luchar por conseguir un lugar y permanecer en él. Y el grado de éxito en este reposicionamiento condiciona la difusión de sus textos.

A pesar de haber sido en un principio utilizados por el Estado para demostrar la necesidad del avance territorial sobre el indio y su exterminio, mediante la violencia

que todo rapto y sometimiento suponen, los relatos de cautiverio estudiados en profundidad terminan por romper con la postura monoculturalista¹² y por quebrar las certezas fundadas en el esquema dicotómico de civilización y barbarie, puesto que se gestan desde el interior de la sociedad del Otro y nacen de la necesidad de narrar lo observado *in situ*.

En este sentido, es notable el silencio de los cientos de cautivos supervivientes documentados en los censos fronterizos,¹³ quienes seguramente tendrían mucho que contar, y la falta de publicación o difusión de los pocos relatos de cautiverio hallados, en contraste con la notoria prensa que tuvieron las narraciones expedicionarias funcionales para el avance territorial:

El Estado, alrededor de 1870, ensayaba una práctica editorial rudimentaria que luego fue dando lugar a una política editora de obras específica [...]

La práctica editorial será relevante en la configuración de una imagen de nación y en el poblamiento y colonización de la nueva nación modernizada (Torre, 2010: 134).

La mayoría de los textos vinculados a la Conquista del Desierto se escribía por encargo. Esta modalidad ponía en funcionamiento múltiples instancias que influían en la escritura del viaje (Torre, 2010:135).

La única publicación de un relato de cautiverio de Santiago Avendaño, en vida de su autor en la Argentina, aparece, justamente, en *La Revista de Buenos Aires* (tomos XIV y XV) realizada por Navarro Viola, editor del Estado, y confirma la censura de la época.

Más de cien años después, en 1979, estas partes publicadas en *La Revista de Buenos Aires* se reeditaron en *Cuestión de indios*, un libro realizado por la Policía Federal Argentina. En esta edición, los fragmentos de Avendaño mencionados y el texto de Zeballos “La última jornada en el avance de la frontera del sur” entraron en el mismo volumen, como si respondieran a inquietudes similares o compartieran una posición ideológica. Aparecen también junto a otros textos de militares y especialistas que

¹² El monoculturalismo es la valoración de la homogeneidad cultural en detrimento del multiculturalismo o de la valoración de la diversidad cultural. “Las costumbres de otros pueblos pueden ser contrarias a las nuestras, pero esto no significa que sean contrarias a la razón, pues la naturaleza de los hombres es la misma aunque se exprese en costumbres diferentes o incluso opuestas, debido, en parte, a las diferentes condiciones en que los seres humanos tienen que desarrollar su vida” (Lamo de Espinosa, 1995: 37).

¹³ Susan Socolow (1987) realizó un estudio cualitativo y cuantitativo de lo recabado acerca de los 634 cautivos rescatados y los 73 niños nacidos en cautiverio, presumiblemente mestizos. La información analizada fue tomada de la *Relación de los cristianos salvados del cautiverio por la división izquierda del ejército expedicionario del Señor Brigadier General D. Juan Manuel de Rosas* (1835).

estudiaban las mejores estrategias para avanzar sobre el “desierto”. Con las palabras iniciales del prólogo, firmado por el general de brigada Juan Bautista Sasiañ, jefe de la Policía Federal en aquel momento, alcanza para mostrar la voluntad de homogeneizar el contenido de los escritos allí publicados:

Para un país que nació al concepto de libertad en 1810, logró su independencia seis años después y se organizó en 1853, con la secuela de Cepeda, Pavón y la guerra con el Paraguay, el problema del indio era mucho más gigantesco que una agresiva ocupación del territorio nacional. Era una encrucijada para la soberanía, una amenaza para la economía integral. La Campaña del Desierto, la última entre los variados intentos realizados desde comienzos del siglo XIX, conformó el país tal cual hoy es, preservó los límites cordilleranos, ganó la Patagonia y grandes zonas del norte, a costa del natural que asoló por más de cien años la campaña interior (en Arcos *et al.*, 1979: 5).

El cierre del prólogo lo confirma: “Y al lector, nuestro mejor deseo de contribuir al mayor esclarecimiento de una de las epopeyas más dilatadas y controvertidas del pasado argentino, fuente de referencia para todo grandioso porvenir” (en Arcos *et al.*, 1979: 6).

Por el contrario, la recepción que se hace hoy de la publicación del manuscrito completo de Avendaño es acompañada por los estudios postcoloniales, que dan un enfoque a la cuestión del Otro sumamente diferente. A su vez, los textos del excautivo adquieren gran importancia en la actual y permanente tarea de revisar el discurso historiográfico acerca del pasado de la Argentina.

Por último, es relevante mencionar que existen dos recientes antologías de relatos de cautiverio que incluyen breves fragmentos del texto de Avendaño, en ambos casos, tomados de la edición de los dos volúmenes de Hux (1999 y 2000), sin consulta del original. Estas compilaciones son: *Relatos de cautivos en las Américas desde Canadá a la Patagonia. Siglos XVI al XX*, elaborada por Fernando Operé (Corregidor, 2016), y *Cautivos*, de Mimí Bullrich (El Elefante Blanco, 2017). En los dos casos, aparecen recortes del texto, intervenidos por los compiladores con un prefacio, títulos y subtítulos agregados, y escasas notas al pie aclaratorias de dichas modificaciones, que, a su vez, fueron realizadas sobre la edición de Hux, modernizada y libre, de los manuscritos. Estas antologías dan cuenta de dos cuestiones centrales para la presente edición: en primer lugar, del interés y la vigencia que los relatos de cautiverio tienen para el público lector actual en general, más allá del valioso material que ofrecen para la investigación y la academia; en segundo lugar, de la importancia y la necesidad de revisar las ediciones existentes y recuperar el original perdido dentro de la maraña de textos que se citan y reeditan entre sí con escaso rigor documental.

Bibliografía

ARCOS, Santiago *et al.*

Cuestión de indios. Buenos Aires: Policía Federal Argentina, 1979.

ARMAIGNAC, Henry

Viajes por las pampas argentinas. Cacerías en el Quequén Grande y otras andanzas. 1869-1874. Buenos Aires: Eudeba, 1974.

AVENDAÑO, Santiago

Carpeta *Manuscritos-Guerra de Frontera 1870-1880*, del inventario confeccionado por E. Udaondo: I. S. n.º 573. Manuscrito de Santiago Avendaño. 470 folios. Archivo Zeballos del Archivo del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo de Luján.

“La fuga de un cautivo de los indios”, en *La Revista de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, tomo XIV (1867), 358-370 y 511-519.

“Muerte del Cacique Painé”, en *La Revista de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, tomo XV (1868a), 69-74.

“Muerte del Cacique Painé”, en *La Capital*, número 113 (18 de abril de 1868b).

Usos y costumbres de los indios de la pampa. Segunda parte de las memorias del excautivo Santiago Avendaño. Recopilación de Meinrado Hux. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2000.

Memorias del excautivo Santiago Avendaño (1834-1874). Recopilación de Meinrado Hux. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2004.

Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Edición crítico-genética de los manuscritos censurados de un excautivo argentino del siglo XIX. Tomo I. El cautiverio de Santiago Avendaño entre los ranqueles. Edición, estudio preliminar y notas de María Laura Pérez Gras. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, CECLA, 2019.

Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Edición crítico-genética de los manuscritos censurados de un excautivo argentino del siglo XIX. Tomo II. La prisión de Santiago Avendaño bajo el gobierno de Rosas. Edición, estudio preliminar y notas de María Laura Pérez Gras. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, CECLA, 2022.

BULLRICH, Mimí

Cautivos. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2017.

DEUS, Lorenzo

“Memorias de Lorenzo Deus, Cautivo de los indios. Narraciones de los indios solamente para chicos”, en *Todo es Historia*, número 215 (marzo de 1985), 76-90.

“Memorias de Lorenzo Deus, Cautivo de los indios. Narraciones de los indios solamente para chicos”, en *Todo es Historia*, número 216 (abril de 1985), 78-93.

ERIZE, Esteban

Diccionario comentado mapuche-español. Buenos Aires: Cuadernos del Sur, 1960.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro

Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX. Buenos Aires: Sudamericana/Universidad de San Andrés, 1999.

LAMO DE ESPINOSA, Emilio (editor)

Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa. Madrid: Alianza, 1995.

LOIS, Élida

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

MORENO, Francisco

Reminiscencias de Francisco P. Moreno. Buenos Aires: Edición documentada de E. V. Moreno, 1942.

OPERÉ, Fernando

Relatos de cautivos en las Américas desde Canadá a la Patagonia. Siglos XVI al XX. Buenos Aires: Corregidor, 2016.

ORDUNA, Germán

Fundamentos de crítica textual. Madrid: Arco/Libros, 2005.

PÉREZ GRAS, María Laura

“Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX”. Tesis de doctorado. Biblioteca Virtual Cervantes, Biblioteca Americana, 2013. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/relatos-de-cautiverio--el-legado-de-tres-cautivos-de-los-indios-en-la-argentina-del-siglo-XIX/>>.

ROSAS, Juan Manuel de

Lenguaraces egregios. Rosas, Mitre, Perón y las lenguas indígenas. Estudio preliminar y selección de Guillermo David. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.

SOCOLOW, Susan Migden

“Los cautivos españoles en las sociedades indígenas: el contacto cultural a través de la frontera argentina”, en *Anuario IEHS*. Tandil: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, número 2 (1987), 99-136.

TORRE, Claudia

Literatura en Tránsito: La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

VIÑAS, David

Indios, ejército y frontera. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

ZEBALLOS, Estanislao

Callvucurá-Painé-Relmu. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2007.

La Conquista de quince mil leguas. Ensayo para la ocupación definitiva de la Patagonia (1878). Buenos Aires: Continente, 2008.



Derrota y victoria de los dioses paganos: las muertes de Thor y Odín en dos manuscritos de Borges

Defeat and Victory of the Pagan Gods: The Deaths of Thor and Odin in Two Borges Manuscripts

Daniel Balderston

University of Pittsburgh, Estados Unidos

ID: <https://orcid.org/0000-0002-7619-9808>

dbalder@pitt.edu / balderstondaniel@gmail.com

RESUMEN

Este artículo estudia los borradores de dos breves ensayos de Borges, “El dios y el rey” y “Diálogos del asceta y del rey”, que aparecieron en *La Nación* de Buenos Aires en 1953 y 1954. Los apuntes para esos textos se encuentran en un Cuaderno Mérito que llegó a las Colecciones Especiales de Michigan State University en 2019. La marginalia (abundante) demuestra la investigación que hizo Borges para estos ensayos publicados en la prensa (y recogidos tardíamente en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, 1982) y corrobora la relación estrecha entre dichos textos, el libro *Antiguas literaturas germánicas*, publicado en 1951 con Delia Ingenieros, y su último gran cuento escrito de su puño y letra, “El fin” (1953).

PALABRAS CLAVE

Borges, dioses vikingos, sagas islandesas, marginalia, *La Nación*, crítica genética.

ABSTRACT

This essay studies the draft materials for two brief essays by Borges, “El dios y el rey” and “Diálogos del asceta y del rey”, which appeared in *La Nación* (Buenos Aires) in 1953 and 1954. The notes for these texts are in a Mérito Notebook that was acquired by Special Collections at Michigan State University in 2019. The (abundant) marginalia shows the research that Borges did for these two essays published in a newspaper (and collected in 1982 in *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*) and confirm the close relations between these essays, the book *Antiguas literaturas germanicas* that Borges published in 1951 with Delia Ingenieros, and the last short story he wrote before his blindness, “El fin”.

KEYWORDS

Borges, Viking gods, Icelandic sagas, marginalia, *La Nación*, genetic criticism.

RECEPCIÓN: 21/05/2023

ACEPTACIÓN: 29/06/2023

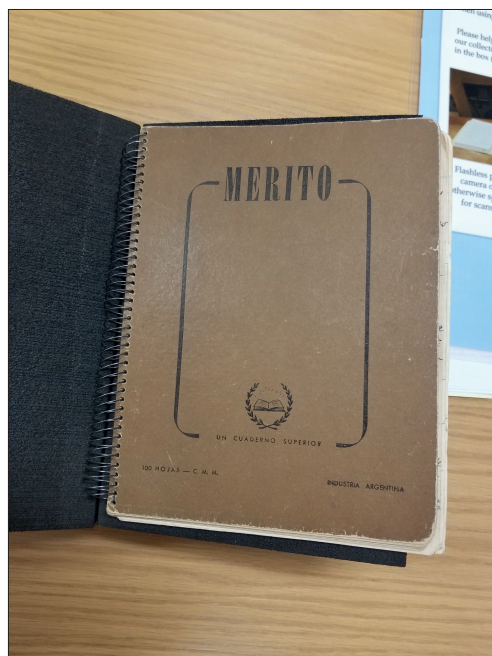
En 1951 Borges publicó, con Delia Ingenieros, el libro *Antiguas literaturas germánicas*, basado en una serie de ocho conferencias que había dado en el Colegio Libre de Estudios Superiores el año anterior.¹ Continuó estudiando el tema, y sacó el libro en una versión ampliada en 1965 con la ayuda de María Esther Vázquez, esta vez con el título *Literaturas germánicas medievales*. En este ensayo estudiaré un par de textos que aparecieron entre las fechas de publicación de esos dos libros: “Diálogos del asceta y del rey”, que salió a la luz en *La Nación* el 20 de septiembre de 1953, y “El dios y el rey”,² que se dio a conocer en el mismo diario el 2 de mayo de 1954. Ninguno de los dos fueron contemplados para la segunda edición del manual, ni tampoco se incluyeron en los libros principales de Borges, pero sí se reeditaron en vida en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor* (Celtia, 1982), y también se recogieron en uno de los libros póstumos, *Textos recobrados 1931-1955* (Emecé, 1997). Estos textos en apariencia menores, que han llamado relativamente poco la atención de los críticos, se centran, en el primer caso, en una serie de encuentros entre reyes y ascetas, desde la antigua India, China y Grecia hasta Escandinavia, y en el segundo caso, en la rivalidad entre un rey noruego (después un santo) y uno de los dioses antiguos tras la conversión de Escandinavia al cristianismo.

Los apuntes para estos dos ensayos se encuentran en el mismo Cuaderno Mérito que se guarda ahora en la Stephen O. Murray y Keelung Hong Special Collections Library de la Michigan State University. Ese cuaderno también contiene apuntes para otros textos: “El fin” (1953), “Rosas y Quiroga”, “El dragón chino”, el prólogo a la segunda edición de *Historia universal de la infamia* (1954), “Delia Elena San Marco”, “Canción de gesta”, “Notas de un mal lector” (sobre Ortega y Gasset, en letra de Leonor Acevedo de Borges), “Diálogo de los amantes”, “Cynewulf” e “Intenciones”

¹ Para información sobre esas conferencias, véase: <<http://centroborges.bn.gob.ar/conferencias-por-tema/599>>. Las seis conferencias se dieron entre mayo y julio de 1950 en el Colegio Libre de Estudios Superiores en Buenos Aires.

² El título de ese ensayo aparece a veces como “El Dios y el Rey”, tal como está en letra manuscrita de Leonor Acevedo de Borges al final del cuaderno, pero tanto el manuscrito de Borges como la versión incluida en *Textos recobrados 1931-1955* ponen “dios” y “rey” en minúsculas, que es más razonable.

(prólogo a la segunda serie de *La Biblioteca*).³ Según una nota manuscrita al final del cuaderno en letra de la madre de Borges, este también contenía los siguientes textos (que después se habrían sacado para venderlos y que ahora se encuentran en otras colecciones): “La secta del Fénix” (que aparentemente estaba en primer lugar en el cuaderno),⁴ “El tango”, “La trama” y “Parábola del palacio”. Muchos de los textos mencionados se recogen en *El hacedor* de 1960, aunque “El tango” se integra a *El otro, el mismo* de 1964.

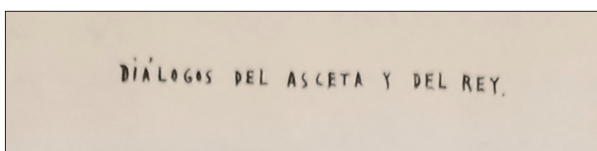


Primero comentaré “Diálogos del asceta y del rey”. A pesar de que aparece en segundo lugar en el cuaderno, se publica primero, como muestran las fechas, e incluye menos material, lo cual tiene que ver con mi tema aquí. El artículo sale a la luz en *La Nación* con una ilustración del diálogo entre Diógenes y Alejandro Magno, y con una imagen de Bodhidharma:

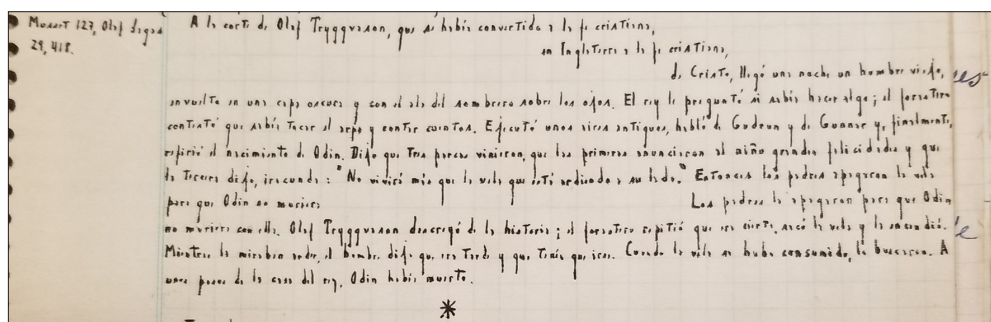
³ Esa nueva serie de la revista de la Biblioteca Nacional comienza a publicarse en el primer semestre de 1957 (las otras las publicó Paul Groussac décadas antes). Es probable que Borges haya pensado fundarla poco después de su nombramiento como director en 1955; así que ese texto, en letra de la madre, puede ser de 1955 o 1956.

⁴ “La secta del Fénix” se publicó en *Sur* en 1952, antes de incluirse en la segunda edición de *Ficciones* en 1956.

El manuscrito consta de cuatro hojas, de las cuales estudiaré aquí las últimas dos, ya que las anteriores transcurren lejos de los países nórdicos, en las antiguas India y China y en el Mediterráneo, con el famoso encuentro entre Diógenes y Alejandro Magno donde este le dice al filósofo que le puede pedir cualquier favor y Diógenes le pide que por favor se mueva para que no le haga sombra.



El penúltimo párrafo cuenta el encuentro entre Odín y el rey noruego Olaf Tryggvason:



A la corte de Olaf Tryggvason, que se había convertido a la fe cristiana, en Inglaterra a la fe cristiana, de Cristo, llegó una noche un hombre viejo, envuelto en una capa oscura y con el ala del sombrero sobre los ojos. El rey le preguntó si sabía hacer algo; el forastero contestó que sabía tocar el arpa y contar cuentos. Ejecutó unos aires antiguos, habló de Gudrun y de Gunnar y, finalmente, refirió el nacimiento de Odín. Dijo que tres parcas vinieron, que las primeras anunciaron al niño grandes felicidades y que la tercera dijo, iracunda: “No vivirá más que la vela que está ardiendo a su lado”. Entonces los padres apagaron la vela para que Odín no muriera. Los padres la apagaron para que Odín no muriera con ella. Olaf Tryggvason descreyó de la historia; el forastero repitió que era cierto, sacó la vela y la encendió. Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo buscaron. A unos pasos de la casa del rey, Odín había muerto.

Las fuentes indicadas en el margen izquierdo son Lucien Musset, *Les peuples scandinaves au Moyen Âge* (1951)⁵ y *The Olaf Sagas* de Everyman’s Library dividida en dos

⁵ Borges deriva de la página 127 del libro de Musset la información acerca de que Olaf Tryggvason se convirtió al cristianismo en Inglaterra, pero la historia de su encuentro con

tomos, la cual tuvo muchas ediciones a partir de 1915. Las dos páginas de la edición de Snorri Sturluson se refieren a la conversión del rey Olaf al cristianismo (Sturluson, 1964: 29) y a un glosario al final del segundo tomo, en específico, a una alusión a Inglaterra, el lugar donde se bautizó Olaf (Sturluson, 1964: 418). Pero la mayor parte de este pasaje no tiene anotaciones bibliográficas en el margen izquierdo, porque es un párrafo que Borges ya había publicado antes, y que seguirá publicando con variantes en distintas antologías, incluyendo *Cuentos breves y extraordinarios*, compilado con Bioy Casares.⁶ Como notó Philip Lavender en un brillante artículo de 2021 —uno de los pocos estudios sobre este texto—, el detalle de la vela, que no está en Sturluson, demuestra que Borges cotejó varias fuentes (el “Norna-Gests þátr” del *Flatexjarbók*, además del *Heimskringla* de Snorri Sturluson) para inventar su versión de la muerte de Odín.⁷

El párrafo sobre la muerte de Odín es conciso, contado con esa economía de medios que Borges celebra en la prosa de las sagas islandesas. En *Antiguas literaturas germánicas* ya había señalado esa astucia de los narradores islandeses:

El estilo es breve, claro, conversacional [...] El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; los personajes se muestran en los actos y en las palabras. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. El autor no comenta lo que refiere. En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principio son oscuros y luego se explican y hechos que parecen insignificantes y luego cobran importancia (Borges e Ingenieros, 1951: 70).

Le dio un poco de trabajo, como se nota en las sucesivas variantes, encontrar la solución adecuada para hablar de la conversión del rey noruego al cristianismo, así como de la decisión de los padres del rey de ocultarle la profecía, sin embargo, cuando llega al final, lo refiere de modo distanciado: “Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo busca-

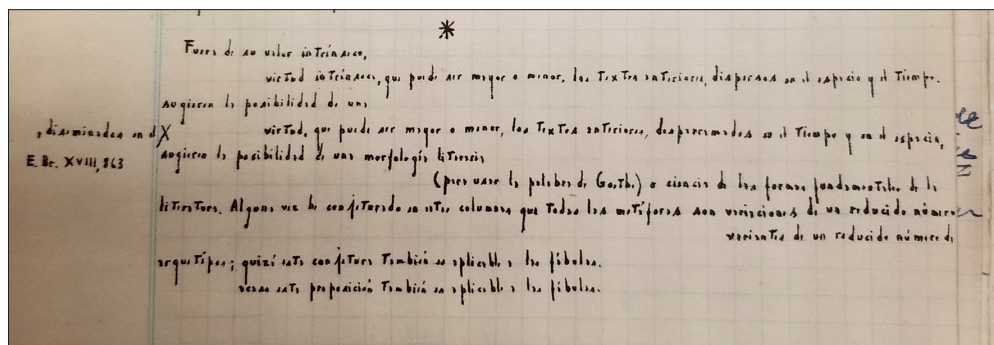
Odín no está allí. Como demuestra Lavender, ese suceso es una fusión que Borges hace de un episodio del *Heimskringla* (donde Odín llega con la cara cubierta por una especie de sudadera) con otro del *Norna-Gests þátr*.

⁶ En otros casos, sin embargo, pone referencias en el margen izquierdo a sus propias publicaciones anteriores sobre un tema. Esa práctica era muy común en la época; he estudiado el caso de la traducción de una cita de Léon Bloy en “Del culto de los libros”, que remite a la traducción hecha once años antes en “El espejo de los enigmas” (*Sur*, 1940). Ver mi ensayo en el *Oxford Handbook of Jorge Luis Borges* (por aparecer).

⁷ En el manuscrito, Borges anota también referencias a *Die Geschichte von Goden Snorri*, la traducción que hizo Felix Niedner para Eugen Diederichs Verlag en 1920. Como he señalado en otro lado, las investigaciones de Borges sobre la materia del Norte se hicieron con fuentes alemanas, además de inglesas (véase Balderston, 2014: 216).

ron. A unos pasos de la casa del rey, Odín había muerto”. Sin dramatismo, se narra el eclipse de una fe, de una cosmovisión, pero se cuenta a partir de las acciones, sin tener que ser proclamado.

En el párrafo que viene después del que acabo de comentar (el último de la nota), Borges apunta que en los textos anteriores, que llama de “fábulas”, “desparramados en el tiempo y en el espacio”, vislumbra la posibilidad de una “morfología literaria”, y agrega, con una referencia a “La esfera de Pascal”: “Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variaciones de un reducido número de arquetipos; quizá esta proposición también es aplicable a las fábulas”.⁸



*

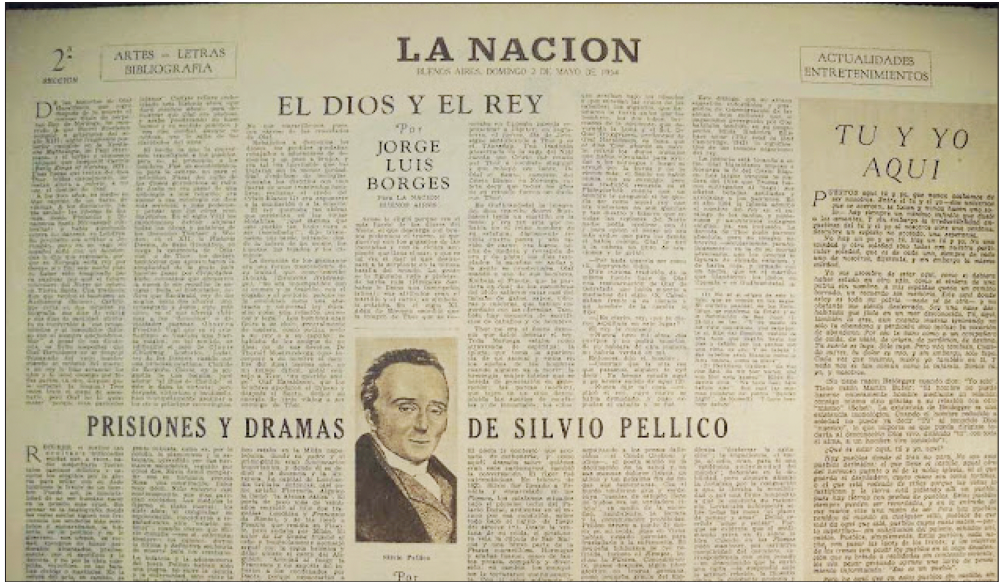
Fuera de su valor intrínseco,
virtud intrínseca, que puede ser mayor o menor, los textos anteriores, dispersos en el espacio y el tiempo,
sugieren la posibilidad de una
, diseminadas en el virtud, que puede ser mayor o menor, los textos anteriores, desparramados en el tiempo y en el espacio,
sugieren la posibilidad de una morfología literaria
(para usar la palabra de Goethe) o ciencia de las formas fundamentales de la
literatura. Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variaciones de un reducido número de
variantes de un reducido número de
arquetipos; quizá esta conjetura también es aplicable a las fábulas.
acaso esta proposición también es aplicable a las fábulas.

Al reunir diálogos de reyes y sabios (o dioses) de la India y la China budistas, de la cultura helenística y de Noruega, a Borges le interesa el problema de cómo se narra una revelación (por vía negativa) de un rey. El ejemplo de Olaf Tryggvason es elocuente: a pesar de su nueva fe cristiana, es testigo de un evento milagroso, la muerte de su antiguo dios motivada por la consumición de una vela. Es decir, la potencia de la fe antigua eclipsa de cierto modo la de la nueva, aun en el momento de su desaparición.⁹

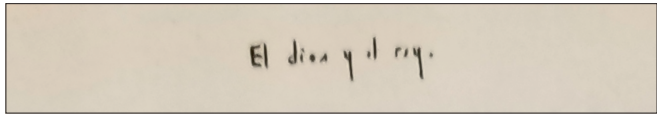
⁸ En la versión publicada este fragmento es idéntico, salvo que “quizá” se reemplaza con “acaso” (véase, Borges, 1997: 306).

⁹ Cfr. Lavender: “Whatever the edition or translation used, however, Borges has clearly made changes which fit with his interest in pre-Christian pagan culture and its survival. [...]”

La situación del otro manuscrito es muy diferente. Son seis hojas íntegramente dedicadas a la escritura de “El dios y el rey”, en este caso, de Olaf Haraldsson (no de su tocayo Tryggvason) y del final del dios Thor (no de Odín). Apareció así el 2 de mayo de 1954 en *La Nación*:



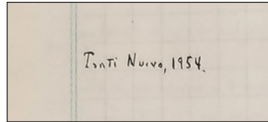
La sección que narra el encuentro entre el rey Olaf Haraldsson y el dios Thor comienza así:



Y termina con la anotación del lugar donde lo escribió, Tanti Nuevo en las Sierras de Córdoba (me imagino que en el verano del hemisferio sur de 1954, ya que

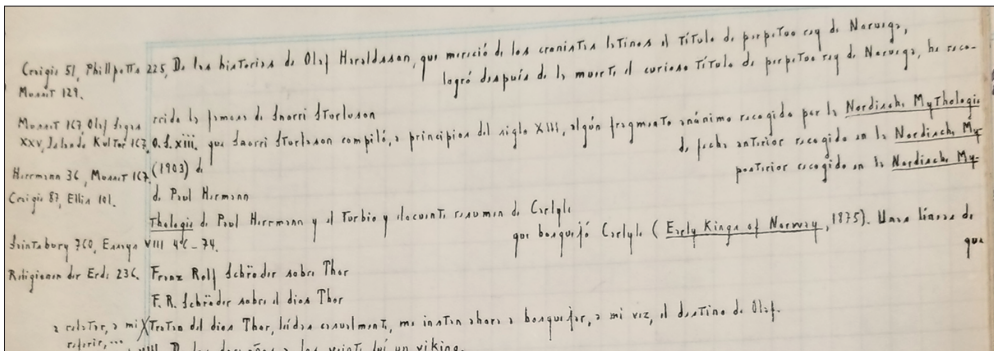
Borges himself has intervened and removed any trace of the Christian flavour of this text turning (or reverting) Gestr into a full-blown pagan Odin-figure” [“Cualquier edición o traducción que se use, sin embargo, Borges claramente ha hecho cambios que coinciden con su interés en la cultura pagana pre-cristiana y su sobrevivencia. [...] Borges mismo ha intervenido y eliminado cualquier resto de lo cristiano, convirtiendo (o revirtiendo) a Gestr en una versión completamente pagana de una figura parecida a Odín”] (Lavender, 2021: s. p. La traducción es mía).

Borges veraneaba en casas de distintos amigos en esa época, según lo atestiguan una variedad de manuscritos y cartas):



Es importante notar, sin embargo, que esas seis hojas no son continuas: el cuaderno comienza con la primera hoja de “El dios y el rey”, pero la página siguiente es el inicio de “Diálogos del asceta y del rey”, luego vienen los manuscritos de “El fin” y de “El dragón chino”. En la página 19 del cuaderno hay una hoja de este texto (la 2 en la numeración de Borges). En la página 25 retoma “El dios y el rey”, para terminarlo en la página 31 (y enumera esas páginas 3, 4, 5 y 6 con su propia letra). Es decir, comienza el texto sobre Olaf Haraldsson y Thor antes que los otros que acabo de mencionar (varios de los cuales se publican en 1953), para volver a él y concluirlo en Tanti Nuevo en el verano de 1954. Regresaré a este detalle después.

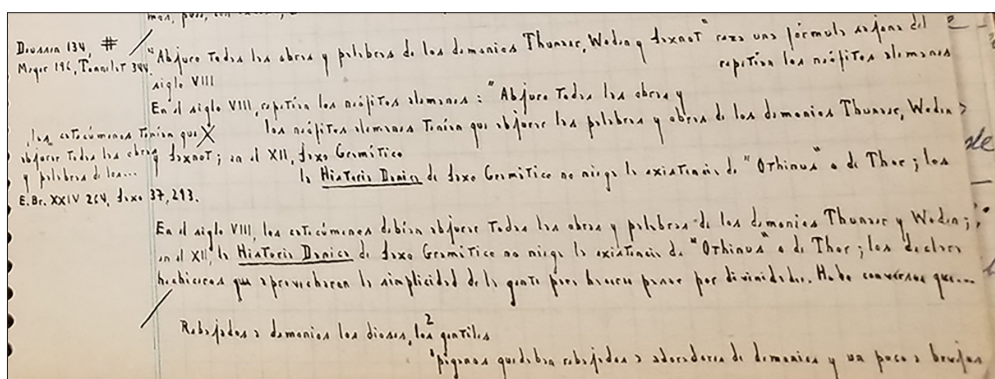
El manuscrito comienza así:



De las historias de Olaf Haraldsson, que mereció de los cronistas latinos el título de perpetuo rey de Noruega, logró después de la muerte el curioso título de perpetuo rey de Noruega, he recorrido la famosa de Snorri Sturluson que Snorri Sturluson compiló, a principios del siglo XIII, algún fragmento anónimo recogido por la Nordische Mythologie (1903) de Paul Hermann de fecha anterior recogido en la Nordische Mythologie posterior recogido en la Nordische Mythologie de Paul Herrmann y el turbio y elocuente resumen de Carlyle que bosquejó Carlyle (Early Kings of Norway, 1875). Unas líneas de Franz Rolf Schröder sobre Thor que F. R. Schröder sobre el dios Thor tratan del dios Thor, leídas casualmente, me instan ahora a bosquejar, a mi vez, el destino de Olaf.

Como sucede con muchos cuadernos de Borges de esa época, el margen izquierdo de este párrafo incluye profusas referencias a sus fuentes, en este caso: *The Icelandic Sagas* de W. A. Craigie, *Edda and Saga* de Bertha S. Phillpotts, *Les peuples scandinaves au Moyen Âge* de Lucien Musset, *Nordische Mythologie in gemeinverständlicher Darstellung* de Paul Herrmann, *The Road to Hel* de Hilda Roderick Ellis, la historia de la literatura inglesa de George Saintsbury y los ensayos de Thomas Carlyle (solo para esos pocos renglones).¹⁰

Otro ejemplo de esa consulta de fuentes se encuentra en la página 2 de la numeración de Borges (localizada en la página 19 del cuaderno, entre dos hojas sobre “El dragón chino”):



“Abjuro todas las obras y palabras de los demonios Thunnor, Woden y Saxnot” reza una fórmula sajona del siglo VIII
repetían los neófitos alemanes

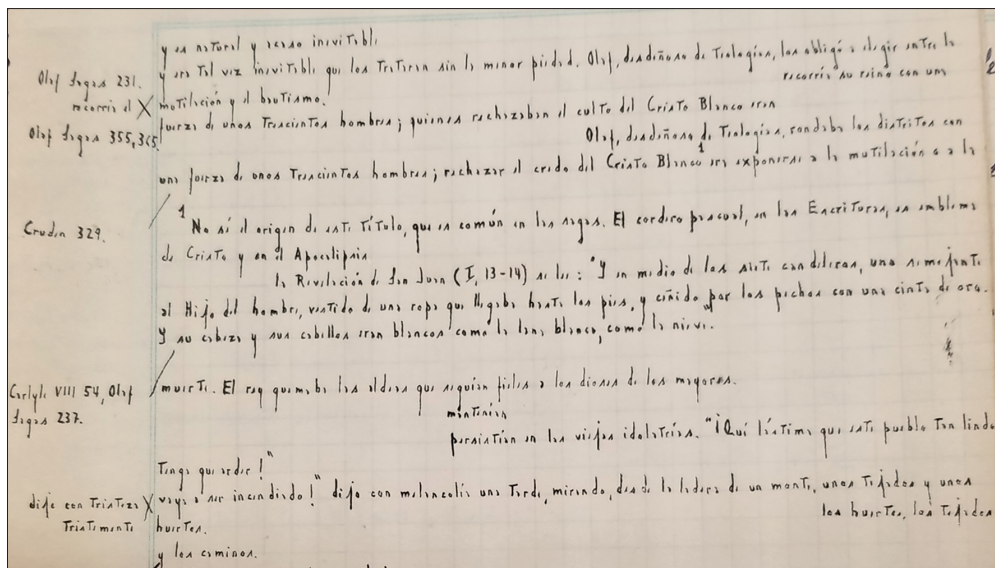
En el siglo VIII, repetían los neófitos alemanes: “Abjuro todas las obras y
los neófitos alemanes tenían que abjurar las palabras y obras de los demonios Thunnor, Woden
y Saxnot; en el siglo XII, Saxo Gramático
la Historia Danica de Saxo Gramático no niega la existencia de “Othinus” o de Thor; los

En el siglo VIII, los catecúmenos debían abjurar todas las obras y palabras de los demonios Thunnor y Woden;
en el XII, la Historia Danica de Saxo Gramático no niega la existencia de “Othinus” o de Thor; los declara
hechiceros que aprovecharon la simplicidad de la gente para hacerse pasar por divinidades. Hubo conversos que...

Rebajados a demonios los dioses, los² gentiles
paganos quedaban rebajados a adoradores de demonios y un poco a brujos

¹⁰ Hay muchas ediciones de los libros mencionados de Saintsbury y Carlyle; por el momento, no he podido precisar las ediciones consultadas por Borges.

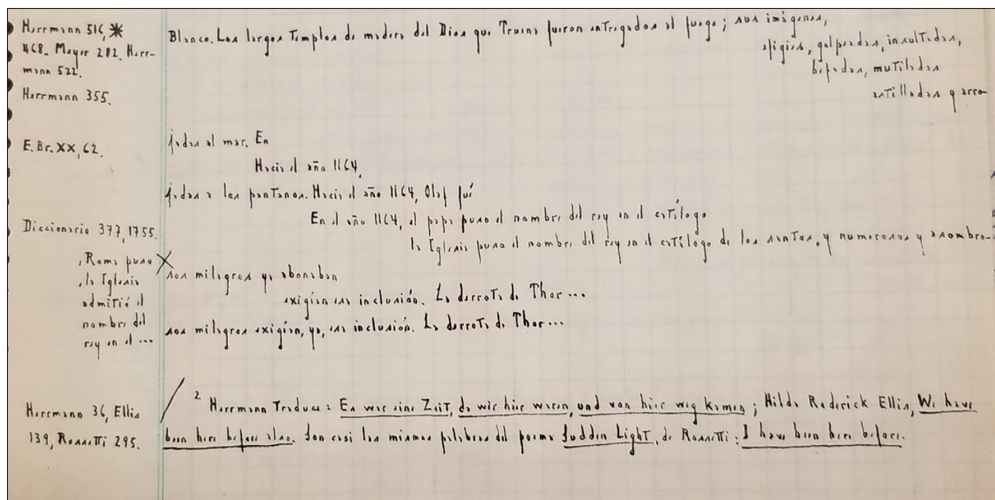
Esto sigue varias hojas después en la página 25 (la 3 en la numeración de Borges):



y es natural y acaso inevitable.
 y era tal vez inevitable que los trataran sin la menor piedad. Olaf, desdeñoso de teologías, los obligó a elegir entre la mutilación y el bautismo.
 fuerza de unos trescientos hombres; quienes rechazaban el culto del Cristo Blanco eran
 Olaf, desdeñoso de teologías, rondaba los distritos con
 una fuerza de unos trescientos hombres; rechazar el credo del Cristo Blanco era exponerse a la mutilación o a la /
 /
¹ No sé el origen de este título, que es común en las sagas. El cordero pascual, en las Escrituras, es emblema de Cristo y en el Apocalipsis
 la Revelación de San Juan (I, 13-14) se lee: "Y en medio de los siete candeleros, uno semejante al Hijo del hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido por los pechos con una cinta de oro. Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como la lana blanca, como la nieve.
 /
 muerte. El rey quemaba las aldeas que seguían fieles a los dioses de los mayores.
 mantenían
 persistían en las viejas idolatrías. "¡Qué lástima que este pueblo tan lindo
 tenga que arder!"
 vaya a ser incendiado!" dijo con melancolía una tarde, mirando, desde la ladera de un monte, unos tejados y unas huertas.
 las huertas, los tejados
 y los caminos.

Es notable que en el mismo borrador, en esta página, Borges indique la nota de pie de página. Usualmente las escribe al final del texto, no al pie de la página donde tienen que aparecer. Es decir, tiene a mano las fuentes consultadas para integrar las referencias en el cuerpo del texto y, aquí, hasta en una nota.

El final del ensayo resume de modo irónico el destino del rey y santo Olaf, que recuerda los finales de “Los teólogos”, “Historia del guerrero y de la cautiva” y “El fin”:



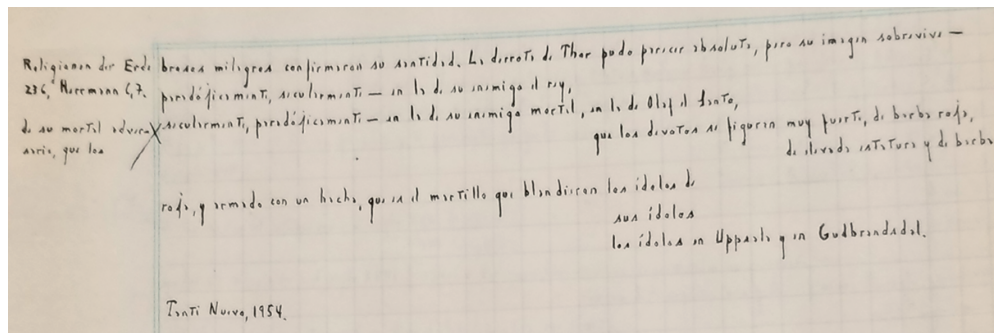
Blanco. Los largos templos de madera del Dios que trueno fueron entregados al fuego; sus imágenes, efigies, golpeadas, insultadas, befadas, mutiladas y arro- jadas al mar. En Hacia el año 1164, jadas a los pantanos. Hacia el año 1164, Olaf fué En el año 1164, el papa puso el nombre del rey en el catálogo la Iglesia puso el nombre del rey en el catálogo de los santos, y numerosos y asombros milagros que abonaban exigían esa inclusión. La derrota de Thor... sos milagros exigían, ya, esa inclusión. La derrota de Thor...

En esta sección del manuscrito se observa una inserción en el margen izquierdo que dice: “, Roma puso”, y luego: “, la Iglesia admitió el nombre del rey en el...”; además, hay una nota de pie de página con la referencia a una traducción de un fragmento realizada por Paul Herrmann, cotejada con una de Hilda Roderick Ellis, y ambas comparadas con un verso de Dante Gabriel Rossetti que Borges cita a menudo, “I have been here before”.¹¹ Lo que se advierte en estas líneas es el cuidadoso trabajo con variantes para las imágenes paganas (“golpeadas, insultadas”, luego “befadas, mutiladas”, después “astilladas y arrojadas al mar”), la descripción del proceso de san-

¹¹ El mismo verso del poema “Sudden Light” se cita en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy (Borges, 1975: 24) y en la conferencia “El budismo” en *Siete noches* (Borges, 1980: 89).

tificación de Olaf (finalmente sus milagros “exigían, ya, esa inclusión”) y la insistencia en la derrota de Thor. Las fuentes consultadas para este fragmento son numerosas: Paul Herrmann, Richard M. Meyer (*Altgermanische Religionsgeschichte*, 1910), el artículo de la *Encyclopaedia Britannica* sobre Olaf,¹² algún *Diccionario* y el libro de Hilda Roderick Ellis que Borges cita a menudo en sus escritos sobre las culturas paganas del Norte.

El asunto de la derrota de Thor continúa en la página siguiente, con una inversión retórica al final, y el ensayo publicado terminará así:



[asom]brosos milagros confirmaron su santidad. La derrota de Thor pudo parecer absoluta, pero su imagen sobrevive — paradójicamente, secularmente— en la de su enemigo el rey, secularmente, paradójicamente— en la de su enemigo mortal, en la de Olaf el Santo, que los devotos se figuran muy fuerte, de barba roja, de elevada estatura y de barba roja, y armado con un hacha, que es el martillo que blandieron los ídolos de sus ídolos los ídolos en Uppsala y en Gudbrandsdal.

Tanti Nuevo, 1954.

Así, el final del texto resalta el triunfo de los dioses antiguos, no su derrota. “San” Olaf, el rival en vida del dios Thor, se convierte post mortem en una imagen de él. Como varias de las fuentes que consulta, de cierto modo Borges prefiere el Norte pagano al cristiano.

Antes mencioné que “El dios y el rey” se comienza a escribir antes de “Diálogos del asceta y del rey”, pero se publica después. Algo importante que se puede deducir de ese detalle es lo siguiente: el cuento “El fin”, que aparece en *La Nación* el 11 de octubre de 1953, y cuyo manuscrito se encuentra en el cuaderno Mérito entre los dos textos estudiados aquí, se escribe en medio de sus cavilaciones sobre las muertes de dioses vikingos. En un artículo de 2021, incluido en *Variaciones Borges*, menciono la

¹² “Olaf, the name of five kings of Norway” (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 18: 863).

importancia que tienen las sagas islandesas en esa continuación que Borges imagina para *La vuelta de Martín Fierro* (véase Balderston, 2021); su ubicación en el cuaderno Mérito confirma la inmediatez de esa relación. En el manuscrito de “El fin” no hay referencias a las muchas fuentes que Borges consultó para estos dos artículos (ni a aquellas que había revisado un par de años antes para las conferencias sobre “Antiguas literaturas germánicas”, que se convirtieron poco después en el libro epónimo), aunque no hacía falta: estaba empapado de literatura y mitología nórdicas en ese momento. Imagina un final nuevo para el poema nacional argentino, pero lo imagina mediante procedimientos narrativos islandeses medievales: lo local se imagina desde lo global. Y se sirve en ese texto —como ya mostré en el otro artículo— de la generalización que había publicado en “La muralla y los libros”, en 1950, sobre la “inminencia de una revelación, que no se produce”, pero aplica ese concepto al poema nacional y a su ubicación espacial y temporal: “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares” (Borges, 1974: 635) ya no se refieren a la antigua China (como podría ser el caso en “La muralla y los libros”) o a los relatos nórdicos (como en los artículos estudiados aquí), sino a la llanura argentina en el siglo XIX y a cómo se la imaginaba a mediados del siglo XX.

Los dos manuscritos del cuaderno Mérito son testigos de la investigación de Borges sobre temas nórdicos, posteriores a la publicación de *Antiguas literaturas germánicas* y anteriores a la ceguera, que se agrava en 1955. Además, constituyen importantes eslabones hacia los muchos textos dictados por Borges ciego sobre temas anglosajones y nórdicos, en los que, como ha afirmado Philip Lavender, muestra una preferencia por las culturas paganas anteriores a la conversión al cristianismo, o por lo menos trata de descifrar los restos de la mitología nórdica que obliteró en parte esa conversión. No en vano uno de sus libros favoritos sobre las culturas nórdicas es *The Road to Hel*, en el cual Hilda Roderick Ellis intenta reconstruir las distintas etapas de esas culturas desde evidencias lingüísticas, literarias e ideológicas (y parte de su pasión por ese libro tendrá que ver con la pasión y evidencia que inspiran a Ellis, quien escribe durante las excavaciones en Sutton Hoo).

En “Destino escandinavo”, escrito en la misma época, Borges afirma: “En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte del normando Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para la economía del mundo, como su descubrimiento de América” (Borges, 1982: 193).¹³ La fascinación de Borges por esos hiatos en la historia mundial se siente en estos textos también, elocuentes en su evocación de un momento de crisis cultural —el paso de los dioses paganos al culto del “Cristo Blanco”—,

¹³ Reproducimos el manuscrito de ese texto en *Ensayos* (Borges, 2019: 145-156), y lo estudio en el artículo “Descubrimientos secretos” (Balderston, 2014).

pero también del modo en que esa cultura eclipsada (“residual”, en la terminología de Raymond Williams) sobrevive, modificando el futuro.

Bibliografía

BALDERSTON, Daniel

“Descubrimientos secretos: Reflexiones en torno al manuscrito de ‘Destino escandinavo’ (1953), de Jorge Luis Borges”, en *Lo que los archivos cuentan*, número 3 (2014), 213-228.

“Point and Counterpoint: On the Manuscript of ‘El fin’ (1953)”, en *Variaciones Borges*, número 51 (2021), 3-24 [versión en español incluida en *Lo marginal es lo más bello: Borges en sus manuscritos*. Buenos Aires: Eudeba, 2022].

Daniel Balderston, “Borges: Biography and Its Discontents”, en *The Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*. Oxford: Oxford University Press (por aparecer).

BORGES, Jorge Luis

“Destino escandinavo”, *Sur* (enero-febrero de 1953) [incluido en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires: Celtia, 1982].

“Diálogos del asceta y del rey”, en *La Nación* (20 de septiembre de 1953).

“El dios y el rey”, en *La Nación* (2 de mayo de 1954).

Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Prólogos con un prólogo de prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.

Siete noches. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires: Celtia, 1982.

Textos recobrados 1931-1955. Buenos Aires: Emecé, 1997.

Ensayos. Edición, transcripción y notas de Daniel Balderston y María Celeste Martín. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Borges Center, 2019.

BORGES, Jorge Luis y Delia INGENIEROS

Antiguas literaturas germánicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

BORGES, Jorge Luis y María Esther VÁZQUEZ

Literaturas germánicas medievales. Buenos Aires: Falbo Librero, 1965.

ELLIS, Hilda Roderick

The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.

Encyclopaedia britannica

Undécima edición. Volumen 18. Nueva York/Londres: The Encyclopaedia Britannica Company, 1910-1911, 863.

HERRMANN, Paul

Nordische Mythologie in gemeinverständlicher Darstellung. Leipzig: W. Engelmann, 1903.

LAVENDER, Philip

“Ludic Skalds, Odinic Visitors and the Origins of Jorge Luis Borges’ *Antiguas literaturas germánicas*”, en *Old English Newsletter*, volumen 47, número 1 (2021), s. p. Consultado en: <https://www.oenewsletter.org/OEN/issue/3_lavender.php>.

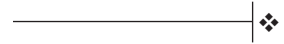
MUSSET, Lucien

Les peuples scandinaves au Moyen Âge. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

STURLUSON, Snorri

Die Geschichte von Goden Snorri. Traducción de Felix Niedner. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1920.

The Olaf Sagas. Traducción de Samuel Laing. Edición revisada por Jacqueline Simpson. Londres/Nueva York: Everyman’s Library/Dutton, 1964, 2 tomos.



Problemas metodológicos en la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig

Methodological Problems in the Critical-Genetic Edition of *Boquitas pintadas* by Manuel Puig

Giselle Carolina Rodas

Universidad Pedagógica Nacional

Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina

ID: <https://orcid.org/0000-0003-3303-2538>

giselle.rodas@unipe.edu.ar

RESUMEN

El *dossier* de génesis de la novela *Boquitas pintadas* (1969) del escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) cuenta con numerosos materiales conservados en su archivo literario (ca. 2000 documentos). La preservación de un corpus pre-textual casi íntegro (formado por manuscritos y mecanogramas con correcciones autógrafas) y la accesibilidad a materiales representativos de las fases pre-editorial y editorial (entre los que se encuentran mecanogramas e impresos con intervenciones autógrafas y apógrafas) han permitido estudiar las distintas etapas de confección de la obra y establecer lineamientos sobre su proceso creativo desde el trazado de los esbozos iniciales (ca. 1967) hasta la puesta en circulación de la última versión autorizada (1980). Al mismo tiempo, el trabajo con un conjunto monumental de documentos conlleva una serie de dificultades metodológicas que, en el trayecto editorial, deben sortearse según las particularidades del caso. En el presente artículo se plantean algunos problemas surgidos en la confección de esta edición crítico-genética como parte de un plan de tesis doctoral, con el doble objetivo de señalar algunas soluciones posibles, que puedan ser ejemplares en situaciones semejantes a la expuesta, y sistematizar los principales resultados obtenidos sobre los hábitos escriturarios y compositivos del autor en esta etapa de su producción literaria.

PALABRAS CLAVE

Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, problemas editoriales, génesis textual, edición crítico-genética.

ABSTRACT

The genetic dossier of the novel *Boquitas Pintadas* (1969) by the Argentine writer Manuel Puig (1932-1990) has numerous materials preserved in its literary archive

(ca. 2000 documents). The preservation of an almost complete pre-textual corpus (consisting of manuscripts and typescripts with autograph corrections) and the access to materials representative of the pre-editorial and editorial phases (which include typewritten and printed documents with autograph and apograph interventions) has allowed for the different stages of preparation of the work to be studied and for guidelines about his creative process from the creation of the initial outlines (ca. 1967) to the circulation of the last authorized version (1980), to be established. At the same time, working with a monumental set of documents brings a series of methodological problems which, in the editorial journey, must be sorted out according to the particularities of each case. In the present article, we discuss some of the problems that arise in the making of this critical-genetic edition as part of a doctoral thesis plan with the double objective of coming up with some possible solutions, which may become a model to follow in similar ecdotic situations, as well as to systematize the main results obtained on the scriptural and compositional habits of the author at this stage of production.

KEYWORDS

Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*, editorial problems, textual genesis, critical-genetic edition.

RECEPCIÓN: 26/05/2023

ACEPTACIÓN: 26/06/2023

Las notas que derivan de este trabajo no pretenden establecer opciones metodológicas absolutas, sino exponer algunos problemas surgidos en la confección de la edición crítico-genética de la novela *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig que resulten ejemplares para casos semejantes y permitan adoptar alternativas ajustadas a las cuestiones propias. Ya en sus estudios sobre las modalidades editoriales de la Colección Archivos (2005), Fernando Colla ha identificado los principales inconvenientes que se presentan al momento de establecer un recorrido genético integral; entre ellos, cuentan los voluminosos materiales que componen algunos *dossiers* de génesis y, por tanto, la dificultad de representar en el limitado espacio de la página el trayecto de las escrituras y reescrituras, en ocasiones múltiples y complejas. A menudo, las transcripciones también recurren a engorrosos sistemas simbólicos, no siempre claros o suficientemente memorísticos, que obstaculizan la lectura del proceso y su desciframiento (Colla, 2005: 156-157).

Estas cuestiones no han sido ajenas al caso que se presenta en este trabajo, las cuales se desarrollarán en lo subsiguiente junto con otros problemas experimentados al momento de realizar la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas*, como parte de

una propuesta de tesis doctoral en Letras (Rodas, 2015). Así y todo, algunas circunstancias facilitaron la iniciativa, por ejemplo, en el archivo del escritor resguardado por su familia, el criterio de conservar los documentos respetando el orden que él mismo les dio agilizó la datación del proceso escritural, ya que habían sido almacenados siguiendo la lógica de redacción de cada capítulo en sus distintas etapas de composición.¹ Asimismo, el acceso a las copias digitalizadas favoreció la consulta de un vasto *dossier* de casi 2000 testimonios.² De igual modo, la existencia de estudios críticos previos, como los *Materiales iniciales para La traición* de Rita Hayworth (Amícola [comp.], 1996) o la edición crítica de *El beso de la mujer araña* para la Colección Archivos (Amícola y Panesi [coords.], 2002), permitió poner en perspectiva el proceso creador de la novela en cuestión con otras obras del autor y sistematizar singularidades, fluctuaciones, desafíos y conductas constantes en su taller de escritura.

De acuerdo con lo dicho, es objeto de este artículo exponer algunos problemas metodológicos surgidos en la confección de la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas* (Rodas, 2015), como la representación de un *dossier* integral, el tipo de edición adecuada, la transcripción de testimonios y la puesta en página, para señalar soluciones adoptadas en el trayecto del trabajo y, como resultado del estudio genético, indicar los principales hallazgos obtenidos sobre las técnicas y los procedimientos escriturales iniciados por el autor en esta etapa de su producción.

Problemas metodológicos en la edición

Como se adelantaba, al establecer un proceso genético integral, es decir, aquel que intenta ofrecer el conjunto documental desde los esbozos iniciales hasta su textualización definitiva (Grésillon, 1994: 192), uno de los problemas que surge es representar el *dossier* lo más fielmente posible y, a la vez, limitar su exposición gráfica. Para el caso descrito, se procuró respetar el criterio de exhaustividad, incluso al contar con un corpus ingente, con el objeto de obtener evidencias sobre las transformaciones pre-textuales y textuales. Aun así, la exposición de materiales debió circunscribir los que no aportaban modificaciones sustanciales al plano de su descripción y registro sin incluirlos en las notas de génesis para evitar información excesiva o que diera lugar a confusiones.

¹ El acceso al archivo literario de Manuel Puig fue posible gracias a la gentileza del Sr. Carlos Puig, su hermano y albacea, y de la responsable a cargo de su conservación, ordenamiento y clasificación, la Dra. Graciela Goldchuk.

² Actualmente, los documentos digitalizados de la “Colección Manuel Puig” pueden consultarse en línea, en el sitio *Arcas* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata): <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>>.

Sintéticamente,³ los principales resultados del análisis codicológico demostraron que en la *fase redaccional* (ca. 1967-1968) el conjunto de documentos estaba compuesto por dos etapas de folios sueltos escritos por el lado del recto. La primera consistía en un *Mecanograma borrador* (*M1*), siguiendo la clasificación propuesta por Godinas e Higashi (2005-2006: 270), esto refiere a una escritura autoral con correcciones incorporadas al correr de la máquina. El testimonio de 146 folios en hojas de tamaño legal (220 x 340 mm) presentaba dos campañas de reescrituras manuscritas: una con numerosas intervenciones efectuadas luego de la redacción de cada capítulo con tintas azules, y otra con mínimas inscripciones en lápiz negro. La segunda etapa correspondía a un *Mecanograma autógrafa* (*M2*), es decir, una copia en limpio de la fuente previa realizada por el autor (Godinas e Higashi, 2005-2006: 270), con nuevas transformaciones. Este testimonio de 195 folios en hojas de tamaño legal y carta (entre 220 x 330 mm) manifestaba al menos cuatro campañas de reescrituras: la inicial, efectuada al correr de la máquina, luego una con abundantes correcciones en lapicera de tinta azul, a la que seguían inscripciones con lapicera negra y, por último, la trazada principalmente en forma de gruesas tachaduras en lápiz. Este mecanograma estaba duplicado en una copia (215 folios) en hojas de tamaño legal y carta (220 x 330 mm), realizada con papel calco (*cp.M2*), a la que se adjuntaron folios originales de *M2*, especialmente en casos en los que el escritor había redactado más de una versión de algún episodio, y mostraba dos instancias de modificaciones: una con lapicera azul y otra con negra. Los documentos de la fase redaccional se completaban con otro conjunto de 30 folios sueltos (*FS*), en hojas de tamaños heterogéneos (hasta 216 x 355 mm), que contenían, sobre todo, pasajes anulados.

La *fase preeditorial* estaba representada por un *Mecanograma apógrafo* (*M3*) en forma de folios sueltos, es decir, una copia en limpio de la instancia anterior encargada a otra persona (Godinas e Higashi, 2005-2006: 270), que difería en la impronta de la máquina comúnmente utilizada por Puig. En este caso también se trataba de un mecanograma original (*M3*) y de su duplicado obtenido con papel calco (*cp.M3*). Cada conjunto estaba compuesto por 208 folios escritos en el lado del recto en hojas de tamaño carta (220 x 280 mm). *M3* evidenciaba nuevas reescrituras autorales en dos momentos: la inicial realizada con lapicera azul y la siguiente con lápiz. Además, presentaba intervenciones de otros agentes intermediarios en el proceso de publicación (el corrector y el diagramador) trazadas con lápices azul y rojo, y con tinta azul. Por su parte, la copia (*cp.M3*) mostraba mínimas marcas autógrafas desarrolladas con la-

³ Una descripción detallada del *dossier* genético puede verse en Rodas (2015: XLIX-LVIII). Los papeles consultados en el archivo de Manuel Puig estaban alojados en dos cajas cuya nomenclatura era N. B. El conjunto de hojas sueltas había sido reunido en legajos por los archivistas siguiendo el orden autoral, como se explicó.

picera azul. A esta fase también correspondían las pruebas de imprenta de la editorial Sudamericana (*Pr.*₁) conservadas en 239 folios (203 x 177 mm), con intervenciones autógrafas, realizadas con lápiz negro, y con huellas del editor y del diagramador, elaboradas con instrumentos de colores rojo, azul y verde.

En la *fase editorial* se identificaron tres ediciones bajo el control del autor. En primer lugar, la edición príncipe (*I*^a) puesta en circulación por Sudamericana de Buenos Aires en 1969 (244 páginas en rústica, 175 x 120 mm). Luego, las reediciones con nuevas variantes autorales: a) la publicada por la casa catalana Seix Barral (*2*^a) del año 1972 (264 páginas en rústica, 195 x 125 mm), que daría la versión más difundida; y b) la incorporada al conjunto integrado por *Boquitas pintadas, El beso de la mujer araña y La traición de Rita Hayworth*, que reprodujo Mundo Actual de Ediciones (*3*^a) en 1980, con un total de 608 páginas, de las cuales 167 correspondían a *Boquitas pintadas* (ejemplar en cartón, 210 x 130 mm). También se conservaba su prueba de imprenta (*Pr.*₃) en 162 folios (210 x 149 mm), con anotaciones autorales en lápiz e indicaciones del corrector con bolígrafo negro. Esta versión de Mundo Actual de Ediciones no había sido reeditada en ninguna otra ocasión.

Por último, otro conjunto que formaba parte del *dossier* eran los *manuscritos prerredaccionales* (ca. 1967-1968) conservados en dos grupos de folios sueltos. El primero (G1, 32 folios) presentaba apuntes y esbozos preparatorios realizados sobre una agenda del año 1965 (de hasta 220 x 160 mm), con escrituras en lápiz y lapicera azul. El segundo (G2, 41 folios), desarrollado sobre hojas de tamaño carta y legal (hasta 215 x 315 mm), tenía notas y esquemas iniciales elaborados con lápiz y lapiceras azul y negra.

Ante tal magnitud de papeles, surgían dos cuestiones. Por un lado, esta particularidad salvaba el problema que se presenta en muchos otros *dossiers* caracterizados por la escasez, fragmentariedad o nulidad de testimonios pre-textuales, que necesariamente dan cuenta de manera parcial de las fluctuaciones del texto.⁴ Por otro,

⁴ Un caso paradigmático puede mencionarse en la edición crítica de *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, a cargo de Renaud Richard para la Colección Archivos (1996), donde, según se expone, se cotejaron las tres ediciones en vida del autor para fijar el texto de la novela (Casa de la Cultura Ecuatoriana [1958], *Obras escogidas* de Aguilar [México, 1961] y editorial Losada [Bs. As., 1965]). Sin embargo, como lo indica el editor: “la ausencia de cualquier manuscrito —sabemos, gracias a Marina Moncayo de Icaza y a Ricardo Descalzi, que Icaza los destruyó sistemáticamente— nos negaba la posibilidad de rastrear el proceso de creación del novelista, de valorar sus vacilaciones y consiguientes elecciones” (Richard, 1996: XXI). Por su parte, la edición con estudio y apéndice genético de la novela *Canaima* de Rómulo Gallegos, coordinada por Charles Minguet, fija el texto según la última versión autorizada (*Obras completas*, Aguilar, 1958) y presenta en notas las variantes de la *editio princeps* (Araluce, 1935). En sección anexa reproduce un memorándum de la fase prerredaccional (comienzos de 1931) correspondiente a notas de viaje y de investigación para este proyecto. Sin embargo, Minguet lamenta la falta de testimonios redaccionales o preeditoriales: “quizá el rigor que llevaba a Gallegos a destruir las

tras el análisis de todo el *dossier*, al momento de decidir el tipo de edición se estimó el aprovechamiento del corpus con que se contaba y su adecuación a los objetivos fijados. En este caso, las experiencias editoriales de génesis ofrecían dos posibilidades: representar una fase particular del proceso o un recorrido del archivo integral (Grésillon, 1994: 191-194).⁵ En función de la ventaja que proporcionaban los materiales, se optó por una que revelara la transformación total en una novela especialmente signada por la experimentación con las técnicas narrativas. Este objetivo se complementaba con la determinación de entregar a la lectura un texto conforme a la última voluntad autoral, que también permitiera su exégesis, por lo cual la *edición crítico-genética*, que da protagonismo al texto y brinda los recursos para leer el proceso de composición (Lois, 2007: 17), era la más apropiada.⁶ Por todo ello, luego de un estudio detenido de los estadios escriturales, se decidió tomar como texto base el que estuvo a cargo de Mundo Actual de Ediciones (1980), correspondiente a la última edición con intervenciones autorales (3ª), que no había tenido reimpressiones posteriores (Rodas, 2015: CLVII). Su preferencia también radicaba en que esa versión era concordante con los propósitos del proyecto, ya que permitía establecer el itinerario de todas las transformaciones registradas, desde las iniciales hasta la edición definitiva. Además, en correspondencia con la fórmula de Gianfranco Contini, que entiende la tarea ecdótica como una “hipótesis de trabajo” (1986: 9), se consideró que el enfoque integral daría la posibilidad de corroborar o refutar conjeturas sobre cómo se injertaron materiales procedentes de las culturas populares y masivas (tangos, boleros, referencias al cine) en este proyecto creativo y cómo se habría desarrollado una textualización que va desde las formas más tradicionales de escritura hacia la profundización en la experimentación narrativa.⁷

En función de lo dicho, se decidió acompañar el texto base de un aparato crítico que diera cuenta de cuestiones filológicas e interpretativas. Las notas explicativas y de comentario fueron dirigidas al final de cada capítulo y las genéticas se ubicaron en la misma página que el texto fuente siguiendo el orden temporal, a la derecha en caso

páginas de que no estaba satisfecho —aquello que, según Iduarte, él mismo llamaba ‘romper papel’— nos haya privado desde un principio de los diferentes estadios redaccionales de *Canaima*. Tal proceder no explica, sin embargo, el que no contemos tampoco con ninguno de los documentos de la fase preeditorial, pues nada se sabe ni de la copia entregada al editor catalán ni de las distintas correcciones de prueba” (Minguet, 1996: XXIII-XXIV).

⁵ Pierre-Marc de Biasi (2008: 244-245) designa “edición horizontal” a la que considera una fase particular de la génesis, y “edición vertical” a la que da cuenta de todos los documentos en orden cronológico.

⁶ Frente a las ediciones crítico-genéticas, las genéticas puras son las que presentan cronológicamente los testimonios de una génesis con el objeto de hacer leer pre-textos, y se diferencian de las ediciones críticas en que estas pretenden ofrecer un texto lo más próximo posible a la última voluntad autoral (Lois, 2007: 16). Al respecto, puede verse Ramírez (2009: 214).

⁷ Sobre estas cuestiones, puede consultarse Rodas (2011 y 2012).

de ser breves y al pie en caso de ser extensas o abundantes (véase Anexo: Figura 1). Las conclusiones obtenidas sobre la hermenéutica textual y la génesis de producción se desarrollaron en el estudio preliminar (Rodas, 2015: LX-CLX).

Sin transgredir el principio de exhaustividad, los testimonios pre-textuales y textuales debieron jerarquizarse con el objeto de priorizar la exhibición de la génesis y evitar información reiterativa. Por ello, las copias de los mecanogramas *M2* y *M3* (*cp.M2* y *cp.M3*) se consideraron en la anotación genética solo en ocasiones que mostraran transformaciones sustanciales y diferentes a las legibles en sus originales. El mismo criterio funcionó para la prueba de imprenta de la primera edición (*Pr.₁*), de la cual se seleccionaron las principales reescrituras de acuerdo con su importancia para la tradición textual (Rodas, 2015: 9).⁸ Con respecto a los manuscritos prerredaccionales, si bien fueron consignados entre los materiales a editar (Rodas, 2015: 7), su carácter esquemático y sinóptico no aportaba información relevante al proceso de textualización, por lo cual se examinaron con mayor detenimiento en la exégesis expuesta en el estudio preliminar y se reprodujeron algunos facsimilares, especialmente escogidos, con sus transcripciones para facilitar la lectura (véase Anexo: Figura 2).⁹ En cuanto a los fragmentos de distintas instancias redaccionales, que contenían partes de legibilidad dificultosa o episodios anulados en su totalidad sin pasar al estadio de textualización, fueron remitidos, mediante el signo parágrafo (§), a una sección anexa al final de la edición para dar claridad de su contenido (Rodas, 2015: 271).

Sumado a los problemas ecdóticos expuestos, otra dificultad que se presentó fue el desciframiento y transcripción de las miles de enmiendas en forma de sustituciones, tachaduras, añadidos e interpolaciones que mostraban los documentos. Como lo indica Israel Ramírez: “Con la transcripción se inicia la diferencia entre la metodología genética y algunas otras corrientes de edición crítica” (Ramírez, 2009: 221). En oposición a la crítica textual, que posee modelos para resolver esta cuestión,¹⁰

⁸ Un ejemplo de este caso se aprecia en la siguiente lección que permanece durante todo el proceso genético desde *MI*: “*así puedo terminar esta carta y llevarla al correo, me voy aliviar si la mando hoy, seguro*”; sin embargo, en *Pr.₁* se lee una variante autógrafa que se conservará en la tradición editorial: “*así puedo terminar esta carta y llevarla al correo, me voy aliviar si la mando hoy puedo [it:] despachar esta carta, seguro*” (Rodas, 2015: 24). Los testimonios pueden verse en las reproducciones facsimilares [N.B.3.0079R_(6); N.B.109.1379_(20)]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_03_dir/boquitaspintadas0079rp6.jpg>; <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_109.dir/boquitaspintadas1379p20.jpg>.

⁹ El tema de los prerredaccionales se desarrolló luego en el artículo “*Boquitas pintadas, una novela para armar. Primeras notas y borradores de un proyecto creativo en construcción*” (Rodas, 2018).

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, del manual de normas de transcripción para manuscritos medievales del Hispanic Seminary of Medieval Studies de Madison, Wisconsin: *A Manual of*

la falta de un sistema codificado de signos que unifique las transcripciones para las ediciones genéticas o crítico-genéticas (Colla, 2005: 159) condujo a elaborar una propuesta que se sirvió de casos previos, como el de la Colección Archivos, un proyecto que desde los años ochenta cuenta con amplia experiencia en la edición de materiales archivísticos de la literatura latinoamericana contemporánea. En este punto, por un lado, interesa recordar que los criterios para la exhibición del material transcrito debían concordar con un sistema que pudiera ofrecer todas las transformaciones, según el objetivo específico del trabajo: mostrar el proceso multidireccional de la producción y su temporalidad. Por otro lado, dado que respetar el criterio de economía de símbolos en un *dossier* colosal, con reescrituras cuantiosas, era un desafío difícil de sortear, se decidió adoptar un sistema focalizado en los cambios cronológicos sin precisar pormenores de las operaciones, por lo cual se consideró conveniente la transcripción linealizada sintética,¹¹ que concentra las enmiendas en una secuencia unificada (Colla, 2005: 162). Por ejemplo, en *MI*, la primera carta que el personaje de Nélide escribe para doña Leonor relata su vida actual en la capital porteña lejos del pueblo, Coronel Vallejos. El autor introduce enmiendas con tinta azul sobre el mecanograma en una segunda campaña de escritura (N.B.3.0074r).¹² La transcripción de la variante autoral se reproduce en la edición: “**MI**: que ~~vivo en~~ *me vine de <Coronel> Vallejos para Buenos Aires*” (Rodas, 2015: 15). Esto significa que la primera lección, correspondiente a la escritura a máquina, indicaba: “que vivo en Buenos Aires”; la sustitución manuscrita señalada con la letra itálica trae la forma: “que *me vine de Vallejos para Buenos Aires*”; a lo que se agrega una tercera enmienda, identificada en la transcripción con los ángulos, que resulta en: “que *me vine de <Coronel> Vallejos para Buenos Aires*”. Como puede verse en el ejemplo, en lugar de desglosar toda la secuencia de transformaciones en un paso a paso, la transcripción del proceso se ajusta en una línea que lo sintetiza. Concentrada en mostrar los estados de la variación, esta opción no precisa registrar la ubicación real de las reescrituras en el espacio de la página, por lo cual también economiza información. Por ejemplo, los añadidos interlineales se incorporaron en el lugar de la redacción que correspondían, sin dejar constancia de su asiento topográfico. Para presentar un caso, en el mismo documento (N.B.3.0074r), la escritura a máquina deja leer en el relato de Nené la siguiente revelación: “poco tiempo después de

Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language (Mackenzie, 1984). Sobre este tema, puede verse Orduna (1990: 34).

¹¹ Frente a este tipo, la transcripción puramente cronológica permite detallar las operaciones que “serán desglosadas en su sucesión temporal” (Colla, 2005: 163). Sin embargo, esta modalidad genera un volumen de información que en un *dossier* nutrido es difícil representar.

¹² La reproducción facsimilar del documento N.B.3.0074r puede verse en línea en: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/document/puig_NBp_N_B_03_0074-0086>.

casarme nos vinimos para acá,”; en la cual se indica un añadido en interlínea superior que debe ubicarse antes de la coma: “con mi marido”. En la edición, simplemente se señaló el agregado: “**MI:** acá <con mi marido>,” (Rodas, 2015: 15).

Frente a estas complejidades, la familiarización con la caligrafía del *scriptor*, clara y legible, aunque colmada de enmiendas, permitió distinguirla con facilidad de otras manos que intervinieron en el proceso, sobre todo preeditorial, como el corrector o el editor, para concentrar la atención en las notas autógrafas. La identificación de las distintas campañas de sustituciones apoyada en el trazo de instrumentos escriturales heterogéneos, según se detalló en el *dossier* (lapiceras azules, rojas, negras y lápices), y las características materiales de los soportes de escritura (como las dimensiones de los documentos o su estado de copia duplicada) posibilitaron la ubicación de temporalidades y momentos específicos del proceso redaccional para establecer la transcripción pretendida.

Como se adelantó, una opción alternativa se adoptó para los manuscritos prerredaccionales reproducidos en el estudio preliminar, ya que se valoró su aspecto formal en el diseño de mapas con vínculos entre los géneros discursivos intercalados, de esquemas con interrelaciones de personajes o de cuadros y esbozos sobre el desarrollo argumental, que organizan el contenido desde el inicio del proyecto escritural (véase Anexo: Figura 2) o lo ajustan en el trayecto de su producción. A diferencia de la decisión adoptada para el registro de variantes genéticas redaccionales, se resolvió en este caso transcribir el material según el tipo “diplomático”, que “reproduce las características espaciales y formales de la secuencia escritural” (Colla, 2005: 162), y se acompañó de sus facsimilares para una mejor visualización, ya que, en esta instancia, antes que el desarrollo de reescrituras, importaba mostrar la planificación de las estructuras compositivas de la obra.

Otra dificultad que surgió fue la preparación de una maqueta de edición que, en el espacio de una página, permitiera incorporar rigurosamente todas las reescrituras presentes en los testimonios, con sus campañas de sustituciones. Como lo planteaba Giuseppe Tavani ya en las discusiones iniciales sobre la edición de la literatura latinoamericana para la Colección Archivos: “el problema de la disposición del texto y de las variantes [...] es una de las cuestiones más apremiantes, cuando se pretende hacer la edición crítica de un texto contemporáneo, cuyas variantes son todas de autor, y por tanto dignas de atención y de estudio, por quien desea reconstruir las distintas fases de elaboración del texto” (Tavani, 1988: 79).

Según se expuso, el texto base (3a) se ubicó en una columna a la izquierda (92 mm) en tipografía *Times New Roman* 12 y se anotaron las enmiendas junto con las notas críticas y explicativas al final de cada capítulo. En la columna de la derecha (75 mm), se presentaron las notas de génesis con todas las reescrituras en orden cronológico en la misma tipografía, pero más pequeña (en 10 puntos), precedidas por la referencia del testimonio

correspondiente (véase Anexo: Figura 1). Para el caso de los mecanogramas (*M1*, *M2* y *M3*), la escritura a máquina quedó señalada con letra redonda y la manuscrita con itálicas. Además, se usaron ángulos para indicar distintas lecciones dentro de una misma campaña de reescrituras (por ejemplo: “**MI**: *Yo le había repetido ochenta veces a Selina que no le hacían el vacío, es que era muy bajita y los trajes atquitados <de alquiler> encargados a Bs. As. vienen todos en tamaño mediano*” [Rodas, 2015: 29]).¹³ Por su parte, otras campañas de sustituciones manuscritas, distintas de la primera, identificables por el uso de nuevos instrumentos de escritura, se consignaron entre ángulos y se acompañaron de un número arábigo para indicar el segundo o tercer estadio de intervenciones. Por ejemplo, en el caso de *M2*, la primera campaña de sustituciones, anotada con tinta azul, se señaló con la transcripción del fragmento en itálicas (“de **mayo julio** a setiembre” [Rodas, 2015: 21]).¹⁴ La segunda, que correspondía a las inscripciones con tinta negra, se estableció con las itálicas encerradas entre ángulos y con el número 2 antepuesto (“de **Danilo** <2 *Juan Carlos*> Etchepare” [Rodas, 2015: 14]).¹⁵ La tercera, trazada con lápiz, se registró con los ángulos y el número 3 (“en **Danilo** <3 *Juan Carlos*>.” [Rodas, 2015: 16]).¹⁶ Debido a la gran cantidad de reescrituras, en los casos que el espacio de la columna derecha resultaba insuficiente se continuaron a pie de página, ya que esta parte del aparato crítico también fue designada para las aclaraciones editoriales.

La puesta en página, asimismo, tuvo como referencia algunas ediciones de la Colección Archivos. Si bien la serie propone un “esquema-tipo” (Colla 2005: 24-25) con siete secciones pautadas que dan unidad a los trabajos,¹⁷ fue especialmente interesante

¹³ El agregado manuscrito puede verse en el facsimilar en línea [N.B.3.0081 R_ (8)]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_03_.dir/boquitaspintadas0081rp8.jpg>.

¹⁴ La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0229_ (7)]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg>.

¹⁵ La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0223 R]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0223r.jpg>.

¹⁶ La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0224_ (2)]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0224p2.jpg>.

¹⁷ “I. La INTRODUCCIÓN contiene un *Liminar*, que abre el libro con un homenaje al autor, en general encomendado a un escritor o a un representante eminente del mundo intelectual latinoamericano; la *Introducción del Coordinador*, que describe los contenidos del volumen, y la *Nota Preliminar*, redactada por el filólogo que tuvo a su cargo el establecimiento del dossier genético y del texto base de la obra y que explicita las características del conjunto documental y del trabajo realizado.

II. EL TEXTO, que comporta el texto establecido, el registro de variantes, el aparato de notas filológicas y explicativas, los glosarios, y los apéndices documentales en los que se reproducen

la segunda, con lineamientos sobre el establecimiento del texto y la *mise en page*. En consecuencia, se estudiaron algunas ediciones modélicas, con abundantes materiales de archivo o que mostraban el proceso integral. Solo por exponer unos pocos casos, fue un referente la edición realizada por Élide Lois de la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1988), que contaba con suficiente material genético para la fijación textual y el registro de reescrituras. Entre ellos, se encontraban documentos pre-textuales, como tarjetas con inscripciones de tipo prerredaccional, un manuscrito hológrafo y su copia mecanografiada con correcciones autógrafas, además de testimonios de las fases pre-editoriales, como las galeradas y las pruebas de página de la primera edición, y de la etapa editorial: un ejemplar de la primera edición y otro en rústica con correcciones autógrafas. También se sumaban los volúmenes de las principales ediciones con variantes: la primera (julio de 1926, Proa), la segunda (octubre de 1926, Proa), la tercera (mayo de 1927, El Ateneo); y las publicadas póstumamente por la casa Losada con nuevas modificaciones, correspondientes a la primera (marzo de 1939) y la decimotercera (diciembre de 1952). Por un lado, en la edición de Lois, el texto base dispuesto a la izquierda y el aparato crítico con las variantes consignadas a la derecha y continuadas a pie de página, cuando se registraban sucesivas modifica-

—con diversos métodos de transcripción— piezas claves del archivo del escritor: cuadernos preparatorios, versiones diferentes del texto, manuscritos alternativos, etc.

III. La **CRONOLOGÍA**, en la que se puntualizan los eventos biográficos y bibliográficos que jalonan el proceso de producción de la obra, y los sucesos que pueden componer los distintos contextos significativos de ese itinerario.

IV. **HISTORIA DEL TEXTO**. Esta parte —como la parte siguiente— reúne un conjunto de artículos especialmente preparados para la edición por los miembros del equipo, en este caso, para profundizar aspectos de la génesis no tratados en la *Nota Filológica Preliminar*, para analizar los eventos recogidos en la *Cronología* como componentes del contexto de producción de la obra, y para estudiar el más importante de ellos: el que corresponde a la historia de la recepción crítica de la obra.

V. **LECTURAS DEL TEXTO**. Como su nombre lo indica, esta parte reúne un conjunto de enfoques crítico-interpretativos que, dentro de lo posible, toman en cuenta —con ópticas y perspectivas variadas— los elementos significativos novedosos que la consulta de los manuscritos ha podido revelar.

VI. **EL DOSSIER**, reservado en un principio para la reproducción de documentos que podían resultar interesantes o valiosos para el conocimiento de la obra: reproducción fotográfica de manuscritos, transcripción de secuencias de la correspondencia del autor, iconografía, etc., y que actualmente se ha reorientado más hacia la recopilación razonada de los testimonios más importantes de la recepción crítica, es decir, de los artículos aparecidos desde el momento de la primera publicación de la obra hasta la actualidad.

VII. Finalmente, como corresponde a toda edición crítica consecuente, una **BIBLIOGRAFÍA** exhaustiva y actualizada, referente a la obra editada o a la obra completa del autor” (Colla, 2005: 24-25).

ciones (Lois, 1988: XLVIII), resultaron ejemplares, así como también el doble sistema de anotación que remite con letras minúsculas a las notas críticas ubicadas a pie de página y con números arábigos a las explicativas enviadas después del texto. Si bien no se siguió exactamente el mismo modelo, estas disposiciones fueron inspiradoras para el caso propio. Por otro lado, aunque la edición de Lois contaba con suficiente material de génesis, el exceso de reescrituras en el proceso creativo de Puig declaraba otros problemas, como la imperiosa necesidad de sintetizar y clarificar toda la información. Por ello, se apeló a una fuente familiar, el volumen de *El beso de la mujer araña* (Amícola y Panesi [coords.], 2002), que sirvió para solucionar algunas convenciones, como el uso del tachado en reemplazos o supresiones de letras y fragmentos, que en la novela en cuestión eran muy abundantes (por ejemplo: “**M2**: blanco ~~que simula una trama como de~~ con arruguitas [...]” [Rodas, 2015: 21]).¹⁸ Aun así, esta edición presentaba otros problemas para el diseño del texto y la ubicación del aparato crítico, teniendo en cuenta que *El beso de la mujer araña* posee notas autorales ubicadas al pie, referidas a teorías sobre la homosexualidad y al relato de películas. Es comprensible que, dada esta disparidad estructural, difirieran notablemente los criterios adoptados para la puesta en página (véase Amícola y Panesi [coords.], 2002: LXXV-LXXIX), en su caso con el texto a plana entera, y la elección de las variantes genéticas, entre las que se consideraron solo las más significativas para mostrar las transformaciones textuales, adjuntas con los comentarios de los editores al final de cada capítulo (véase Amícola y Panesi [coords.], 2002: 7-261). Además, ese volumen en papel se acompañó, por primera vez en la colección, de un soporte multimedia en CD-Rom conteniendo la reproducción facsimilar de los materiales pre-textuales y otros documentos biográficos, como fotografías, notas y declaraciones del escritor.

En la consulta de otras ediciones, también resultó significativa *La carreta* de Enrique Amorim (Ainsa [coord.], 1996), una obra cuya escritura transcurrió a lo largo de veintinueve años, entre 1923 y 1952, durante los cuales el texto modificó su forma inicial de cuento, con el engarce de varios de ellos, y adoptó diferentes versiones como novela. Si bien se detalla la existencia de cuantiosos materiales genéticos (como relatos manuscritos e impresos con correcciones autógrafas, planes de obra; manuscritos y mecanogramas de la novela, con sus seis ediciones), se priorizó la última versión autorizada para el texto base (6.^a, Losada, 1952), ubicada a la izquierda, y se consignaron únicamente las variantes de la primera edición (1.^a, Claridad, 1932) a la derecha, y de la quinta (5.^a, Claridad, 1942) en notas al pie, con el objeto de enseñar la génesis sin hacer una “presentación excesivamente farragosa del texto-base” (Ainsa, 1996: xxv).

¹⁸ La tachadura y la enmienda pueden verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0229_ (7)]: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg>.

No obstante, las transformaciones que operaron sobre la forma textual en el cambio de género derivaron en variantes estilísticas y también estructurales (Ainsa, 1996: xxx), lo cual, como un rasgo particular, interesaba contrastar con el caso propio, en el que los procedimientos sobre la disposición narratológica eran esenciales. Para la obra de Amorim, según Ainsa (1996: xxi), las resoluciones no terminaron de perfeccionar un texto que conservaba defectos estructurales, pero guardaban correspondencia con *Boquitas pintadas* en la forma de una obra montada en piezas: “una construcción novelesca ‘hecha de retazos’ que implica un trabajo y una acumulación de materiales y variantes mucho mayores que una obra concebida de un solo trazo” (Ainsa, 1996: xxxvii).

Un último caso para rescatar es *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias (Arias [coord.], 2000), con otros problemas editoriales que fueron ejemplares. Según se apunta en la nota filológica preliminar (Barahona y D’Agostino, 2000), se trata de un *dossier* genético que conservó tres testimonios pre-textuales: un primer mecanograma (M1) con copiosas correcciones autorales en condiciones de lectura muy escabrosas; un segundo mecanograma (M2) que resultó de la puesta en limpio del anterior, con nuevas reescrituras; y un conjunto de folios sueltos (FS) mecanografiados, cuya fase de producción era difícil de determinar dada su heterogeneidad. En la etapa editorial se identificaron dos ediciones de la casa Losada (L1, 1963 y L2, 1967) y la tercera de Aguilar, en *Obras completas* (A1, 1968). La edición para la Colección Archivos presentó el texto base con enmiendas (A1) a la izquierda y las variantes genéticas (testimonios de M2, FS, L1 y L2) a la derecha. Debido a los escollos de lectura del primer mecanograma (M1), se decidió llevar su transcripción y la reproducción fotográfica de los folios más problemáticos a un apéndice, luego del texto definitivo. También se condujeron a esa sección las transcripciones de los folios sueltos que no pudieron establecerse con precisión en la génesis y, por ende, no se citaron en el aparato crítico. Esta decisión editorial permitió resolver el problema propio de los folios, que en el *dossier* de *Boquitas pintadas* presentaban una legibilidad muy dificultosa y episodios anulados por completo, que, finalmente, fueron destinados al apartado anexo (“Fragmentos anulados y dificultosos” [Rodas, 2015: 271]), según se explicó.

De todo lo expuesto, se desprende que, si bien estas ediciones sirvieron como referentes para adaptar cuestiones surgidas en el trayecto editorial de *Boquitas pintadas*, no significaron resoluciones absolutas, ya que planteaban problemas intrínsecos a cada proceso genético y cada realidad textual, algo común al arte de editar. Como bien lo entendía Germán Orduna para el caso de la edición crítica: “es la naturaleza propia del texto y el ideal que el editor se propone para respetar esa naturaleza los hechos que determinan la metodología de obtención y de presentación del texto editado” (Orduna, 1990: 28).

Resultados del trabajo editorial y últimas consideraciones

El trabajo realizado permitió establecer la edición crítico-genética y extraer conclusiones sobre el proceso creativo, de acuerdo con lo que se expone en lo subsiguiente. En principio, como resultado del análisis del *dossier* y su confrontación durante el proceso editorial, las hipótesis sobre las fases de escritura constataron que:

Luego de realizar una serie de apuntes, notas y esquemas sobre la novela que pretendía escribir (algunos de ellos conservados en *G1* y *G2*), Manuel Puig redacta un texto mecanografiado al que introduce múltiples sustituciones y correcciones (*M1*); posiblemente pretende sacar de él una copia en limpio (*M2* y *cp.M2*) pero, no contento con esa copia, sigue trabajándola e introduce nuevos cambios y reescrituras al punto de reformular páginas enteras (algunas de ellas, existentes en *FS*) [...]; luego, pide a un dactilógrafo la transcripción en limpio de dicho material (*M3* y *cp.M3*). Esos mecanogramas también son sometidos a correcciones en una instancia de preedición. Luego vendrá la etapa de corrección de las pruebas de imprenta, donde el autor también introduce transformaciones, hasta llegar a la primera edición (*1^a*), que será sometida a nuevas transformaciones en la segunda (*2^a*) y en la tercera edición (*3^a*). Huellas de un proceso previo han quedado registradas en las correspondientes pruebas de imprenta (Rodas, 2015: LIX).

La determinación de ese proceso escritural fue fundamental para establecer el texto, organizar los materiales a editar y realizar la anotación crítica en orden cronológico, según los objetivos generales planteados en el trabajo de edición.

Además, a partir de la transcripción y análisis de los manuscritos prerredaccionales, se constató la escritura programada con plan preestablecido que lidera el proyecto de *Boquitas pintadas* (Rodas, 2015: LIII; y 2018), en contrapartida con la escritura pulsional sin fase preparatoria que caracteriza el proceso de la novela previa, *La traición de Rita Hayworth*, según se comprueba en el estudio de los papeles genéticos de la obra (véase Amícola, 1996: 14-15). La estrategia iniciada en esta instancia, que también incluye una fase de investigación sobre temas y materiales procedentes de otras esferas sociales, asimiladas al proyecto redaccional, como el tango (Rodas, 2015: LXXVII-LXXXIX) o la tuberculosis (Rodas, 2015: CV-CXII), supone un método continuado luego en otras novelas, con diagramaciones razonadas y consulta de fuentes, cuestión que se ha comprobado, por ejemplo, en el estudio de *El beso de la mujer araña* (véase Romero, 2002).

Como reflexión sobre los problemas ecdóticos expuestos, puede objetarse a la edición resultante la excesiva información sostenida en las reescrituras o la imposibilidad de leer por completo el proceso genético desarrollado en las miles de variantes, y, por todo ello, el volumen desmesurado del producto final. Sin embargo, antes que la lectura total de las notas, el objetivo se focalizó en exhibir y poner a disposición el proceso integral para la consulta de problemas textuales puntuales o vaivenes en la confección de episodios particulares, así como también en la visibilización de las técnicas narrativas adoptadas en el trayecto de la composición.

Finalmente, resta decir que el aporte de experiencias previas y de trabajos modélicos en el campo de una disciplina en construcción, como la genética textual, y de toda la tradición del arte de editar textos, puede resignificar y dar sentido a la tarea propia, así como también servir de inspiración para seguir o eludir criterios y modos de trabajo de acuerdo con la cuestión que se deba resolver. Esto mismo conlleva para la ecdótica un desafío constante en la búsqueda de equilibrio entre las enseñanzas de la tradición y los problemas que los textos contemporáneos, con procesos creativos ajustados a nuevas realidades, exigen. En nuestro caso, haber transitado este desafío como parte de un proyecto doctoral implicó sortear decisiones y obstáculos en disciplinas en las que la teoría importa tanto como la práctica propia y ajena.

Anexo

| | |
|---|---|
| PRIMERA ENTREGA | M1: 1 1 1 1 1 1 ; ^a M2: <i>Primera entrega</i> ; M3: <u>PRIMERA ENTREGA</u> |
| <i>Era... para mí la vida entera...</i> ¹ | M1: om.; M2: Era para; M3: Era<2 ...> para |
| Alfredo Le Pera | |
| Nota aparecida en el número correspondiente a abril de 1947 de la revista mensual <i>Nuestra vecindad</i> , publicada en la localidad de Coronel Vallejos, ² provincia de Buenos Aires ³ | M1: { <i>Nota fúnebre</i> }; ^b M1: Nota publicada <en el número correspondiente a abril de 1945 de la revista “Nuestra” de la localidad de Coronel Vallejos Provincia de Bs. As.> en la revista mensual “Nuestra Vecindad” de la localidad de Coronel Vallejos, Provincia de Bs. As., número correspondiente a <editado en> abril de 1945; ^c |
| «FALLECIMIENTO LAMENTADO. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare, ⁴ acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad, ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbrada sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía. | M1: señor Danilo Etchepare, acaecida el 22 de marzo último; ^d |
| »Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter, destacóse como ponderable valor, poseedor de un cúmulo de atributos o dones —su simpatía—, lo cual distingue o diferencia a los seres poseedores de ese inestimable caudal, granjeándose la admiración de propios o extraños. | M1: de 27 <29> años; M2: 29; 2^a: veintinueve |
| | M1: ha producido general sentimiento de pesar en esta población, de la que el extinto era querido vecino. ha producido en esta población, de la que el extinto era querido <hijo>, general sentimiento de <apesadumbrada sorpresa>, <no obstante conocer muchos allegados la seria afección cardíaca <pulmonar> que padecía.>; M2: afección pulmonar que ^e |
| | M1: carácter, ofrecidas en su trato cotidiano, destacóse; M2: carácter, ofrecidas en su trato cotidiano, destacóse |
| | M1: dones <naturales o adquiridos> —¡Oh ta Su simpatía y gracejo <[il.] *admirable gallardía por siempre idas!!— que distingue; ^f |
| | M1: de todos propios |

Figura 1. Detalle de puesta en página (Rodas, 2015: 14). A la izquierda, en el texto base, las notas numéricas indican cuestiones críticas y explicativas remitidas al final del capítulo. A la derecha, se ubican las notas genéticas. Las letras minúsculas envían al pie de página para la continuación de reescrituras abundantes o extensas y comentarios filológico-genéticos.

| | 1935 | 1936 | 1937 | 1939<1938> | 1939 | 40 | 40<41> | 44 | 45 |
|----------|------------------------|---------------------|--|-----------------------|-------------------|--|---|--|--------|
| N[ené] | | 21 SET. BAILE 20 | NOV. PELEA DAN.[ilo] | Casamiento Oct. | DIC 39 hijo | 3 DIALOG.[o] PELA | | | |
| D[anilo] | | | MAYO A SET. Cosqui[n] / MILA Y NENE | | | | | | Muerte |
| M[ILA] | 21 SET. DESV.[irgo] | 25 MAYO PELEA | A ESCONDIDAS RECIBE DANILO | | | | CONF.[esión] CURA | Visita a Nené both married | |
| P[ancho] | | | | | | | MUERTE EN LECHO MUERTE HABLA con quién? | | |
| Pela | | | SELINA PIDE A MILA QUE TOMEN A PELA Y CRIATURA | enero 1938 hijo | | CANTA TANGOS LIBER GARDEL VUELTA A VALLEJOS | Año 41 <40> | | |

Figura 2. Transcripción de manuscrito prerredaccional (N.B.1.0003r). Hoja de agenda del año 1965 (155 x 112 mm) con lapicera azul. Cuadro de relación entre personajes y acontecimientos narrativos en orden cronológico (1935-1945). El uso de nombres biográficos indica su estado primitivo (Rodas, 2015: LXXIII). El facsimilar puede verse en: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp.dir/boquitaspintadas0003r.jpg>.

Bibliografía

AINSA, Fernando (coordinador)

Enrique Amorim. *La carreta*. Edición crítica. 2.^a edición. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José de Costa Rica/Santiago de Chile: ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos, 10).

AMÍCOLA, José (compilador)

“Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética”, en Manuel Puig. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Publicación Especial N° 1 de la Revista *Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996, 11-23.

AMÍCOLA, José y Jorge PANESI (coordinadores)

Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Caracas: ALLCA XX, 2002 (Colección Archivos, 42).

ARIAS, Arturo (coordinador)

Miguel Ángel Asturias. *Mulata de Tal*. Edición crítica. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX, 2000, xxxvi-lx (Colección Archivos, 48).

BARAHONA, Byron y Alfonso D’AGOSTINO

“Historia de la tradición y crítica del texto”, en Miguel Ángel Asturias. *Mulata de Tal*. Edición crítica. Coordinador Arturo Arias. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX, 2000, xxxv-lx (Colección Archivos, 48).

BIASI, Pierre-Marc de

“Edición horizontal, edición vertical. Para una tipología de las ediciones genéticas (El dominio francés 1980-1995)”, en *Genética textual*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco/Libros, 2008, 233-272.

COLLA, Fernando

“Memoria de Archivos” y “Los modelos editoriales”, en Fernando Colla (coordinador). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*. Poitiers: Centre Recherches Latino-Américaines (CRLA-Archivos), 2005, 15-41; 139-176.

CONTINI, Gianfranco

“Filología”, en *Breviario di ecdotica*. Milán/Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1986, 3-66.

DE DIEGO, José Luis

“Sobre La Colección Archivos”, en *Orbis Tertius*, volumen 27, número 35 (mayo de 2022), 1-21.

GODINAS, Laurette y Alejandro HIGASHI

“La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítica genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos”, en *Incipit*, números 25-26 (2005-2006), 265-281.

GRÉSILLON, Almuth

Eléments de critique génétique. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

LOIS, Élida

“Estudio filológico preliminar”, en Ricardo Güiraldes. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica. Coordinador Paul Verdevoye. París/Madrid: ALLCA XX, 1988, xxiii-lxv (Colección Archivos, 2).

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

“Serie Archivo Alberdi. Presentación”, en Juan Bautista Alberdi. *El crimen de la guerra*. Edición crítico-genética y estudio preliminar de Élida Lois. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, 2007, 13-17.

MACKENZIE, David

A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language (with Spanish Translation by José Luis Moure). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.

MINGUET, Charles

“Introducción del coordinador” y “Nota filológica preliminar”, en Rómulo Gallegos. *Canaima*. Edición crítica. 2.^a edición. Coordinador Charles Minguet. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima: ALLCA XX: 1996, xvii-xxiv (Colección Archivos, 20).

ORDUNA, Germán

“La edición crítica”, en *Incipit*, número 10 (1990), 17-43.

PUIG, Manuel

“Colección Manuel Puig”, en *Arcas*. Organización, clasificación y comentario de Graciela Goldchluk. Universidad Nacional de La Plata: Disponible en: <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>>.

Boquitas pintadas. Folletín. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Boquitas pintadas. Barcelona: Seix Barral, 1972 (Colección Nueva Narrativa Hispánica).

Boquitas pintadas. El beso de la mujer araña. La traición de Rita Hayworth. Barcelona: Mundo Actual de Ediciones, 1980.

RAMÍREZ, Israel

“Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en Belem Clark de Lara et al. (editores). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México:

El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 209-231.

RICHARD, Renaud

“Introducción del coordinador”, en Jorge Icaza. *El chulla Romero y Flores*. Edición crítica. 2.ª edición. Coordinadores Ricardo Descalzi y Renaud Richard. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996, XIX-XXIII (Colección Archivos, 8).

RODAS, Giselle Carolina

“Tres modos de expectación: personajes femeninos y cine en *Boquitas pintadas. Folletín*”, en *Escritural. Écritures d'Amérique latine*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos de l'Université de Poitiers (CRLA-Archivos), número 4 (2011), 199-218.

“Escrituras y reescrituras en torno al tango en *Boquitas pintadas. Folletín* de Manuel Puig”, en Susana Nothstein, María Cecilia Pereira y Elena Valente (compiladoras). *Libro de Actas del Congreso Regional de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura. Cultura Escrita y Políticas Pedagógicas en las Sociedades Latinoamericanas Actuales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto del Desarrollo Humano y la Especialización en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura, 2012, 594-604.

“Edición crítico-genética de *Boquitas pintadas. Folletín* (1969), de Manuel Puig”. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.

“*Boquitas pintadas*, una novela para armar. Primeras notas y borradores de un proyecto creativo en construcción”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Universidad de Pittsburgh, volumen 6, número 11 (2018), 313-338. Disponible en: <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/322/292>>.

ROMERO, Julia

“‘Los posibles narrativos’. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”, en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Coordinadores José Amícola y Jorge Panesi. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Caracas: ALLCA XX, 2002, xxxiii-lxiii (Colección Archivos, 42).

TAVANI, Giuseppe

“Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos”, en *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX^e siècle*. Roma: Bulzoni editore, 1988, 65-84.



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 Prezn, 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

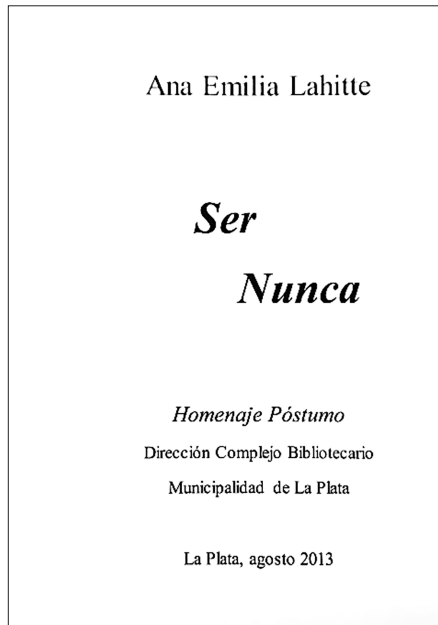


Imagen I. *SN*: cubierta

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.

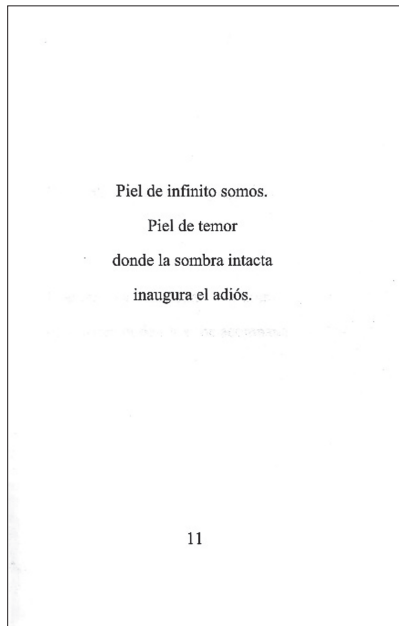


Imagen II. SN: 11

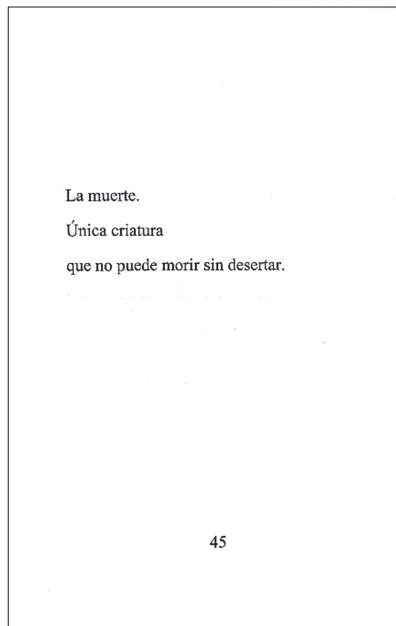


Imagen III. SN: 45

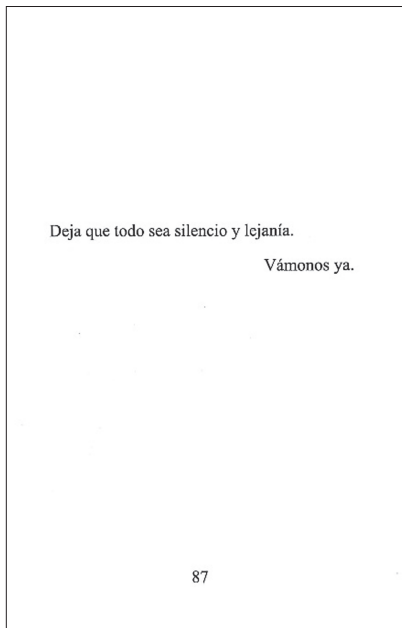


Imagen IV. SN: 87

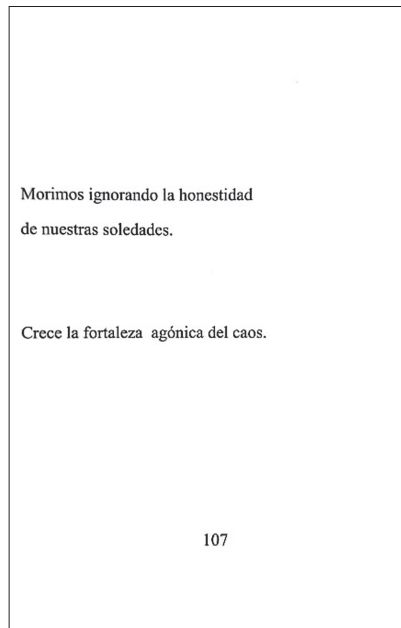


Imagen V. SN: 107

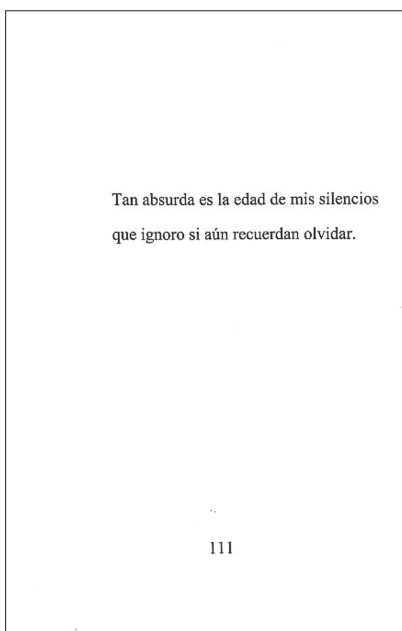


Imagen VI. SN: 111

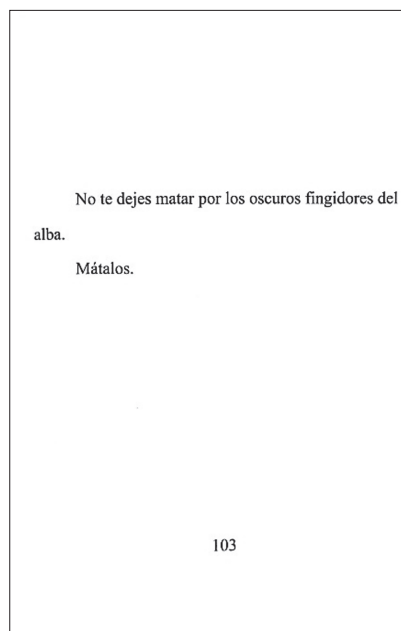


Imagen VII. SN: 103

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.

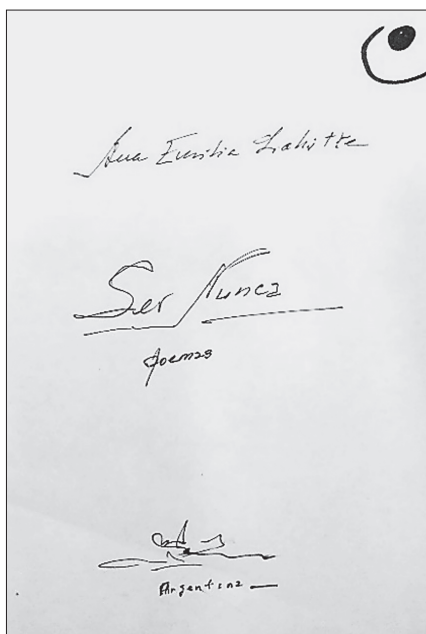


Imagen VIII. Borradores:
diseño de portada

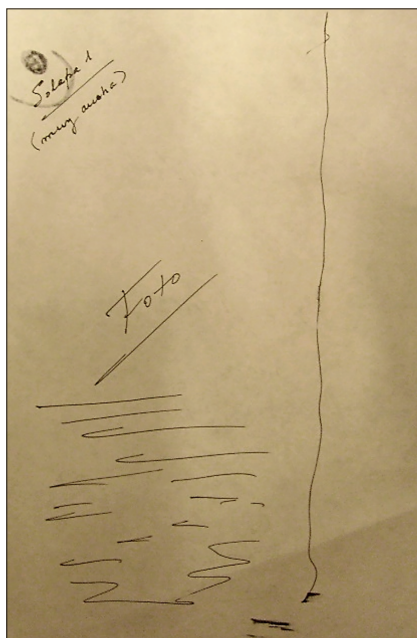


Imagen IX. Borradores:
diseño de solapa

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).

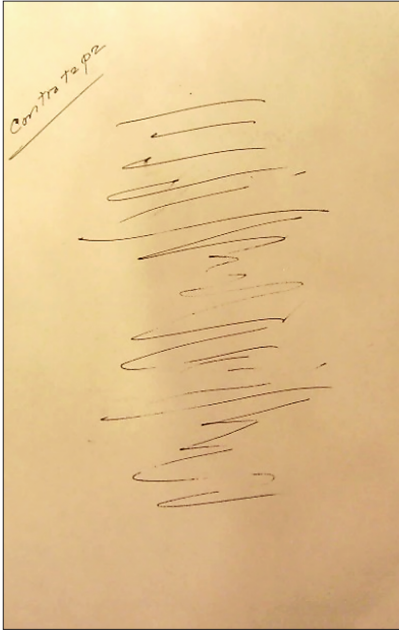


Imagen X. Borradores:
diseño de contratapa

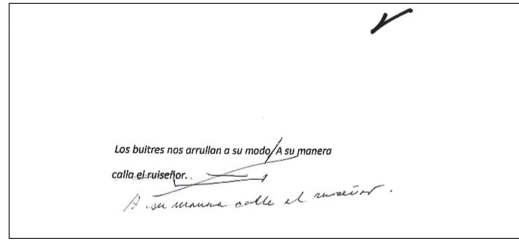


Imagen XI. Borradores:
corrección sobre la estructura
y alineación de los versos del poema

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.

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

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

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”.

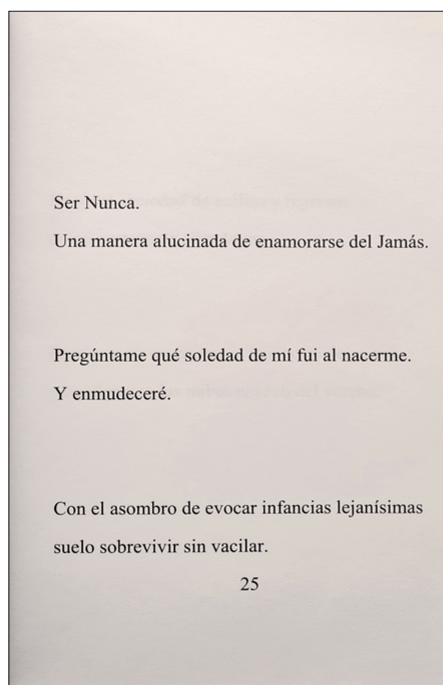


Imagen XII. *SN*: 25

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 placentense, 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.



NOTAS

París-Buenos Aires (y viceversa). Algunos comentarios a la edición de la correspondencia cruzada entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues

Paris-Buenos Aires (and Viceversa). Some Comments to the Edition of the Correspondence between Alejandra Pizarnik and André Pieyre de Mandiargues

Mariana Di Cío

Université Sorbonne Nouvelle, Francia

ID: <https://orcid.org/0009-0005-6324-9596>

mariana.di-cio@sorbonne-nouvelle.fr

RESUMEN

Uno de los principales desafíos al editar epistolarios cruzados reside en el dispar interés o conocimiento que el lector puede tener acerca de uno de los corresponsales. Compuesta por casi un centenar de documentos inéditos en francés, la correspondencia entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues (*Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*) no es una excepción a esta regla. Partiendo de la materialidad misma de los manuscritos y de sus condiciones de producción y conservación, explicitaré y justificaré en las líneas que siguen algunas de las decisiones editoriales tomadas al fijar y presentar el texto, atendiendo tanto a aspectos lingüísticos como metodológicos, pero también al paradójico contexto editorial en el que fueron publicadas estas cartas.

PALABRAS CLAVE

Alejandra Pizarnik, André Pieyre de Mandiargues, correspondencia de escritores, manuscritos, epistolario.

ABSTRACT

One of the main challenges of editing collections of correspondence resides in the variable interest or knowledge the reader may have regarding one of the correspondents. The epistolary exchanges between Alejandra Pizarnik and André Pieyre de Mandiargues (*Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*) bring together almost one hundred unpublished documents for the first time, and are no exception to this rule. Taking the materiality of these manuscripts, as well as their production and conservation conditions as a starting point, in the following notes I will explain



and justify some of the editorial decisions that were taken when establishing and presenting the text, regarding both linguistic and methodological aspects, as well as the paradoxical editorial context in which these letters were published.

KEYWORDS

Alejandra Pizarnik, André Pieyre de Mandiargues, correspondence between writers, manuscripts, epistolary exchanges.

RECEPCIÓN: 10/08/2023

ACEPTACIÓN: 05/09/2023

Il est 14 heures et je suis au lit comme une lettre
dans son enveloppe. Où s'envoyer ?
Destination inconnue

Alejandra Pizarnik
(carta a Bona de Mandiargues, diciembre de 1962)

En el año 2018, la editorial francesa Ypsilon publicó el epistolario entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues (*Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*), que tuve el privilegio de editar. Compuesta por casi un centenar de documentos en francés, todos inéditos, esta correspondencia cruzada entre un escritor surrealista francés famosísimo en su época, pero casi ignoto para las nuevas generaciones, y una autora argentina absolutamente consagrada en el ámbito hispánico, pero en cierta medida *reciénvenida* para el público francófono, materializa uno de los principales desafíos al editar cualquier correspondencia entre escritores: tener en cuenta el interés unilateral del lector o, incluso, lidiar con el conocimiento dispar de uno de los dos corresponsales. Atendiendo, entonces, a tal coyuntura editorial, intentaré, en las notas que siguen, comentar la materialidad de los manuscritos que dieron origen al epistolario y explicitar algunas de las decisiones de edición que tomé al fijar el texto y publicar por primera vez estas cartas.

Los manuscritos

El volumen está constituido por unas cincuenta cartas enviadas por Alejandra Pizarnik a André Pieyre de Mandiargues, conservadas hoy en el archivo que el escritor posee en el Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) de la abadía de Ardenne, y por algo más de treinta cartas del autor francés destinadas a Pizarnik, a las que se añaden un par de traducciones cruzadas y unas pocas notas y tarjetas

postales escritas por la artista Bona Tibertelli de Pisis (1926-2000), a la sazón casada con Pieyre de Mandiargues, conservadas todas en los “Alejandra Pizarnik Papers” de la Universidad de Princeton (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections). Por tratarse de ofrendas que escapan a lo estrictamente protocolar, y que además dialogan con el contenido de las cartas, he incluido también en este volumen las dedicatorias en libros, *plaquettes* y separatas a las que he podido acceder,¹ algunas reproducciones facsimilares de cartas que presentan un interés particular en cuanto a su materialidad y tres fotografías —entre ellas un raro desnudo frontal— que la propia autora había adjuntado a una de sus últimas misivas.

Especialmente difíciles de fechar por lo impreciso de su contenido y la inestabilidad geográfica de Pizarnik en esa época (“Plus que poète, je suis démenageuse”),² las primeras cartas parecen casi simultáneas al encuentro entre ambos escritores, a principios de 1961, y son esquelas ligadas a meras cuestiones factuales y formales: confirmar una cita o agradecer un libro, anunciar un cambio de domicilio o darse fugaces noticias durante el verano europeo. De manera paradójica, la vuelta de Pizarnik a Buenos Aires fortalece el intercambio, que se hace progresivamente más nutrido y se extiende hasta la prematura muerte de la poeta en septiembre de 1972. El epistolario se cierra con dos cartas del también poeta Arturo Carrera, por entonces joven amigo de Pizarnik, en las que comenta este hecho con Mandiargues, a quien había anunciado la triste noticia en una primera carta que parece haberse perdido.

Como ocurre con toda edición de manuscritos inéditos y en particular con la correspondencia, la posibilidad de que aparecieran después de la publicación otros materiales no solo era esperable, sino casi inevitable, y es de hecho lo que ha sucedido en esta ocasión. La Universidad de Harvard adquirió, en 2019, un pequeño conjunto de papeles con algunos recortes relacionados con la recepción de su obra, además de un puñado de cartas enviadas a Pizarnik por otros autores, entre las cuales hay dos de André Pieyre de Mandiargues.³ Fechadas ambas en mayo de 1962, es decir, contemporáneas a la publicación en Buenos Aires de *Árbol de Diana*, con prefacio de Octavio

¹ Los siguientes libros que Pieyre de Mandiargues regaló a Pizarnik se conservan en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros de Buenos Aires: *Dans les années sordides* (1948); *Marbre: récit* (1953); *La Marge* (1967); *Le Marronnier* (1968), y *Ruisseau de solitudes* (1968). Las dedicatorias de Pizarnik, inscriptas en las primeras páginas de *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y de las separatas de “Extracción de la piedra de locura”, “Noche compartida en el recuerdo de una huida” y “Fragmentos para dominar el silencio”, forman parte del archivo de Pieyre de Mandiargues del IMEC.

² Pizarnik escribe, tal vez en junio de 1961: “Más que poeta, soy mudadiza” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 21. Todas las traducciones de este trabajo son mías).

³ Agradezco a Mariano Siskind y a Emily Walhout su valiosísima ayuda para poder consultar este material.

Paz, resultan particularmente interesantes para reconstruir el campo cultural francés de la época y el modo en que Pizarnik comienza —impulsada, entre otros, por Mandiargues— a insertarse poco a poco en él.

Una particularidad de la correspondencia de Pizarnik es que, en ocasiones, las cartas escritas por ella se encuentran en su archivo y no en el de su/s destinatario/s, lo que lleva a pensar que no fueron enviadas. Así ocurre, por ejemplo, con algunos mensajes para Silvina Ocampo, Perla y Enrique Rotzait, Miguel Otero Silva, Jean Starobinski o Pieyre de Mandiargues, entre otros. El fondo “Alejandra Pizarnik Papers” de la Universidad de Princeton alberga por lo menos tres cartas (una de ellas inconclusa) que Pizarnik escribe a Mandiargues desde Buenos Aires, y que podemos especular no fueron enviadas a causa de lo delicado de su contenido.⁴ En las dos primeras, fechadas en julio y agosto de 1971, confiesa a su interlocutor estar escribiendo desde el hospital después de un intento de suicidio, mientras que en la tercera, de noviembre de ese mismo año, reacciona con mucha empatía ante la noticia de la fragilidad de la salud mental de Bona de Mandiargues. La franqueza en el intercambio con Mandiargues, a quien repetidamente insinúa sus pensamientos mortíferos y termina por confesar al menos dos intentos de suicidio,⁵ contrasta con los eufemismos o los subterfugios que encuentra para justificar su silencio frente a otros interlocutores: evoca, por ejemplo, una crisis asmática con Cristina Campos (Pizarnik, APP: B.6, f. 35) o un accidente de auto con Rita Geada (Pizarnik, 2017: 381).

Otra particularidad de este epistolario es la tendencia —compartida por ambos corresponsales— a sacar las cartas fuera del archivo, lo que, sin duda, contribuyó a que algunas se extraviaran. Si a Pizarnik le gustaba pegar las postales en las paredes (muchas de ellas presentan, de hecho, huellas de cinta adhesiva), Mandiargues tenía por costumbre insertar cartas dentro de los libros de su biblioteca (Pieyre de Mandiargues/Paulhan, 2009: 10). Y, en efecto, no solo hemos encontrado una misiva de Pizarnik entre sus libros, que afortunadamente forma parte del archivo de este autor, sino también alusiones directas a esta práctica en la correspondencia misma: “merci

⁴ Si bien hay constancia de que al menos en ciertas ocasiones Pizarnik guardaba copia (por lo general mecanografiada) de las cartas que enviaba, no parece ser este el caso, puesto que no encontramos ninguna en el archivo de Mandiargues.

⁵ En una carta del 9 de octubre de 1971 conservada en el archivo Mandiargues, Pizarnik escribe: “il y a 4 mois que je suis internée dans un hôpital. Il y a un mois j’ai voulu me suicider de nouveau. [...] j’ai mis la tête dans le four de la cuisine au gaz ouvert. Une heure après on m’avait découvert. Malgré tout, je ne me sentais mal à cause du gaz (mon médecin dit que j’ai une force excessive)” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 142) [“hace 4 meses que estoy internada en un hospital. Hace un mes quise suicidarme de nuevo. [...] metí la cabeza dentro del horno de la cocina con el gas abierto. Una hora después me habían descubierto. A pesar de todo, no me sentía tan mal por el gas (mi médico dijo que tengo una fortaleza excesiva)”].

des poèmes, que j'ai placés dans les branches de votre bel *Arbre [de Diane]*" (Pizarnik/Peyre de Mandiargues, 2018: 57).⁶

El encuentro

Alejandra Pizarnik (1936-1972) y André Peyre de Mandiargues (1909-1991) parecen haberse encontrado por primera vez a inicios de 1961, tal vez a través de Octavio Paz, a quien Pizarnik había conocido el año anterior, o de Julio Cortázar, que frecuentaba también el mismo círculo. Mandiargues ya era un escritor de renombre, muy cercano a Henri Cartier-Bresson, a André Breton y a los integrantes de la *NRF (Nouvelle Revue Française)*, es decir, plenamente inserto en la vida intelectual parisina. Si bien algunos textos de Mandiargues habían sido dados a conocer unos años antes en la revista *Sur* (Peyre de Mandiargues, 1954: 13-27) —con el título de “El vocabulario” y en traducción de José “Pepe” Bianco, se publica un fragmento de su novela *Marbre ou les mystères d'Italie* (1953)—, pareciera que, en su correspondencia transatlántica, Pizarnik sintiera la necesidad de situar a su nuevo amigo. Así, por ejemplo, el 4 de abril de 1961 escribe a León Ostrov: “Veo a la gente de siempre más algunas relaciones nuevas: Alicia Penalba, la escultora argentina (que aquí es muy famosa) y André Peyre de Mandiargues, el escritor surrealista” (Pizarnik/Ostrov, 2012: 69). También en una carta enviada a Antonio Requeni el 7 de julio de 1962, en la que propone nombres para un suplemento de la revista *Vuelo*, se ve obligada a aclarar la filiación estética de Mandiargues, como si temiera que sus interlocutores no supieran quién era: “Del mismo modo le podría pedir colaboraciones a Julio Cortázar, Eduardo Jonquières, Juan Liscano, André Peyre de Mandiargues (el surrealista) y varios poetas jóvenes que aquí son bastante conocidos” (Pizarnik, 2017: 62).

A pesar de la diferencia de edad —Pizarnik no tenía aún veinticinco años, mientras que Mandiargues había ya cumplido cincuenta—, la afinidad estética entre ambos es inmediatamente evidente. A Mandiargues lo atrae enseguida el talento, pero también la frescura y el desparpajo de su joven amiga; mientras que a Pizarnik la impresiona la notoriedad y el sutil refinamiento de su corresponsal, con quien, además, comparte un gusto por lo procaz: “Carta de André P. de M. Aristocracia en la comunicación de sus heridas”, escribirá en su diario en febrero de 1969 (Pizarnik, 2013: 849).

Conforme a las reglas de cortesía francesas, el tratamiento es extremadamente formal en sus inicios. Pero, a pesar de su abolengo y de sus delicados modales, Peyre de Mandiargues es todo menos formal, y poco después de la vuelta de Pizarnik a Buenos Aires decide de manera arbitraria que ya es hora de tutearse. El cambio de

⁶ “Gracias por los poemas, que he ubicado en las ramas de tu *Árbol [de Diana]*”, carta del 17 de septiembre de 1964.

persona gramatical, al que Mandiargues se refiere a veces con ironía para reclamar respuesta de su interlocutora,⁷ instala una complicidad y una admiración mutuas, que se irán consolidando con el paso del tiempo y el fluir de la tinta.

Buen conocedor del mundo hispánico —en especial después de emprender, en 1958, un largo viaje por México en compañía de Bona y Octavio Paz⁸— y por ello mismo capaz de leer los textos de Pizarnik en castellano, Mandiargues queda enseguida fascinado por la joven poeta argentina recién llegada a París, a quien busca promover. Las cartas recientemente descubiertas en el fondo de la Universidad de Harvard muestran, por ejemplo, los entretelones del modo en que Mandiargues maniobrá para publicar, en mayo de 1962, unos cuantos fragmentos del diario de Pizarnik en la revista *NRF*, bajo el título “Les Tiroirs de l’hiver” [“Los cajones del invierno”] (Pizarnik, 1962: 943-947), en una traducción no acreditada, pero que pareciera ser suya:

Je voudrais vous dire que vos *Tiroirs* ont paru dans la dernière N.R.F. (mai). C’est Marcel Arland⁹ qui les a lus, qui les a beaucoup aimés, et qui les a fait imprimer tout de suite. Vous feriez bien, je crois, de le voir et de lui parler, un mercredi. J’ai donné votre nouvelle adresse à la secrétaire (en Pizarnik, “Collection of correspondence”: MS Span 190, Box 1).¹⁰

Apenas unos días más tarde, vemos similares intentos por parte de Mandiargues para promover *Árbol de Diana* entre los escritores franceses:

J’ai montré quelques rameaux de l’*Arbre de Diane* à Philippe Sollers, qui comprend très bien l’espagnol, et je crois qu’il a été émerveillé (comme c’était son devoir d’être). Envoyez-lui donc un Arbre, avec un joli mot de vous incisé dans la minérale écorce, à *Tel Quel*

⁷ “Il est attristant qu’il ait suffi que j’aie osé te tutoyer pour que comme une fleur sensible qui craint la brutalité de la nuit tu aies refermé sur toi des pétales de silence et de distance qui te font une verte pèlerine d’officier prussien”, escribirá Mandiargues en una carta del 1.º de septiembre de 1965 (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 69) [“Es entristecedor que haya bastado que me atreviera a tutearte para que, como una flor sensible que teme la brutalidad de la noche, hayas cerrado sobre ti unos pétalos de silencio y distancia, como si fueran un abrigo verde de oficial prusiano”].

⁸ Para mayores detalles sobre este viaje de cuatro meses y sobre la fluctuante relación entre Mandiargues y Octavio Paz, remito al artículo de Alain-Paul Mallard (2009: 83-88).

⁹ Casi olvidado hoy, Marcel Arland fue una figura importante en su época: obtuvo el Premio Goncourt en 1929, y en 1968 fue incorporado a la Académie française. Cuando, después de la prohibición que siguió a la liberación de Francia, la *NRF* inicia en 1953 su nuevo ciclo bajo el nombre de *Nouvelle Nouvelle Revue Française [sic]*, Arland fue nombrado co-director, junto con Jean Paulhan, cargo en el que permaneció hasta 1977.

¹⁰ “Quisiera decirle que sus *Tiroirs* aparecieron en el último número de la N.R.F. (mayo). Fue Marcel Arland quien los leyó, los apreció mucho y los hizo imprimir enseguida”. El manuscrito está fechado “jeudi 10 mai” (jueves 10 de mayo [de 1962]).

(27 rue Jacob 6e). Ce ne sera pas un Arbre perdu (en Pizarnik, “Collection of correspondence”: MS Span 190, Box 1).¹¹

A pesar de que en sus diarios desliza en ocasiones algunos comentarios críticos sobre la obra de su amigo,¹² Pizarnik también busca promoverlo en su tierra natal: si bien su nombre no está oficialmente acreditado, traduce al castellano *La marea*¹³ y escribe un largo artículo sobre *La motocicleta* que publica en la revista *Sur* (Pieyre de Mandiargues, 1969b, 101-104).¹⁴ La cuestión de los derechos para la traducción está presente en todos los intercambios de esos meses (Pizarnik no los había gestionado con la editorial francesa y Mandiargues quería regularizar la situación, aun sin compensación económica, para no estar en falta con sus editores), pero igual le agradece las gestiones en estos términos: “Gracias por el artículo, gracias por todo lo que me cuentas de Borges y de las Ocampo, gracias por haberme dado un poco de existencia en ese lugar de Buenos Aires, todavía mítico para mí pero que ya amo gracias a Borges y a ti”.¹⁵

La lectura de esta correspondencia permite, entonces, no solo rastrear las etapas de esta amistad literaria que se construye al ritmo en que progresan sus respectivas figuras públicas (“je joue parfois à la femme de lettres”, dirá Pizarnik en septiembre de 1965; “J’en ai deux [livres] qui vont sortir le mois prochain, un livre de poèmes, *Ruis-*

¹¹ “Le mostré algunas ramas del *Árbol de Diana* a Philippe Sollers, que entiende muy bien el castellano, y creo que ha quedado maravillado (como era su deber estarlo). Envíele entonces un *Árbol*, con unas lindas palabras insertas en la corteza mineral, a *Tel Quel* (27, rue Jacob 6e). No será un *Árbol* perdido”.

¹² “Ahora que leo el libro de Mandiargues siento ira contra el esteticismo. M. fabricó este libro. No sé por qué me irrita tanto” (Pizarnik, 2013: 582). “Pero inclusive la novela de Mandiargues tiene un no sé qué que me enerva y me impacienta. No es mala, sin embargo, y acaso hasta sea muy buena. Me oprime, sobre todo, el argumento y el contorno del personaje” (Pizarnik, 2013: 856-957).

¹³ Una primera versión aparece en la revista mexicana *Diálogos* (Pieyre de Mandiargues, 1969a: 20-24), dirigida por Ramón Xirau, tal como Pizarnik lo precisa en su carta del 25 de mayo de 1970: “André le si cher, as-tu reçu le n° de DIÁLOGOS avec LA MARÉE traduite par moi?” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 127) [André tan querido, ¿has recibido el n° de DIÁLOGOS con LA MARÉE traducida por mí?]. “Xirau aceptó mi traducción de Mandiargues. Escribirle y enviarle señas de André”, apunta Pizarnik en su diario el 9 de octubre de 1969 (Pizarnik, 2013: 906). La editorial Aquarius de Buenos Aires la publica íntegra en 1971, otra vez sin que su nombre aparezca acreditado.

¹⁴ Este texto ha sido luego incluido en la *Prosa completa* de Pizarnik (2002: 274-278).

¹⁵ “Merci pour l’article, merci pour tout ce que tu me racontes de Borges et des Ocampo, merci de m’avoir donné un peu d’existence dans ce lieu de Buenos Aires, pour moi mythique encore mais que déjà j’aime à cause de Borges et de toi” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 145).

seau de Solitudes, chez Gallimard, et un conte, *Le Marronnier*, au Mercure de France”,¹⁶ desliza Mandiargues el 22 de septiembre de 1968), sino también auscultar y comprender mejor el estado de las relaciones literarias entre Francia y América Latina en los años sesenta. Cansado de su país natal (“la France me semble plus rance et plus pleine de pestilence qu’elle ne l’a jamais été”, escribe el 22 de septiembre de 1968),¹⁷ Mandiargues parece fascinado por la “Buenos Ayres” exótica que le presenta su joven amiga: le resultan particularmente atractivos los barrios lóbregos y también, quizás influido por la lectura de Gombrowicz, la turbia y dudosa zona del puerto. Gustosa por complacerlo, Pizarnik responde a este interés mimando la escritura arcaizante de su amigo (“Buenos Ayres” en lugar de “Buenos Aires”) y hasta empleando el nombre con que el adelantado Juan de Garay bautizó en 1580 al puerto de la ciudad: “Santa María de los Buenos Aires”.

El contexto de publicación

Fundada en 2007 por Isabella Checcaglini para editar el *Coup de dés* según las minuciosas instrucciones de formato, tipografía e ilustraciones dejadas por Mallarmé, es decir, tal y como debía haber sido publicado en 1897 por Ambroise Vollard, Ypsilon es una editorial que se caracteriza por un marcado interés por la materialidad del libro y, en particular, por la tipografía, pero también por su apertura hacia las literaturas extranjeras y los libros ilustrados. El epistolario entre Alejandra Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues se inscribe, además, en el marco de un proyecto editorial mayor: la publicación en doce volúmenes separados de los distintos poemarios de Pizarnik —ahora también reunidos en un único tomo (Pizarnik, 2022)—, así como algunos textos inéditos, elaborados todos en papel de alto gramaje y tapa acartonada de un característico color lila, a los que se añadieron recientemente dos tomos de los diarios, cuya tapa es, al igual que la de la correspondencia, color tiza. Si bien no se trata de una colección específica (como sí lo son la *Bibliothèque Typographique* o *Ymagier* en la misma editorial), podemos afirmar con absoluta certeza que estos quince libros publicados a ritmo regular desde noviembre de 2012 hasta hoy no solo han contribuido a que la obra de Alejandra Pizarnik circule más y mejor en Francia, sino que la han dotado también de cierta identidad gráfica.

Tal vez no sea exagerado sostener que, contrariamente a lo que ocurría hace algunas décadas, Pizarnik ocupa hoy un lugar mucho más relevante que Mandiargues

¹⁶ “A veces juego a ser una mujer de letras”; “Tengo dos [libros] que van a salir el mes próximo: *Ruisseau des Solitudes* en Gallimard y un cuento, *Le Marronnier*, en el Mercure de France”.

¹⁷ “Francia me parece más rancia y llena de pestilencia que nunca” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 93).

en el campo editorial, incluso en Francia. Aun así, Mandiargues sigue siendo una figura de referencia para entendidos, en cierta medida ineludible, lo que explica que en los últimos años se hayan publicado también varios volúmenes de su correspondencia con importantes personalidades literarias y artísticas, tales como Jean Paulhan (2009), Francis Ponge (2011), Leonor Fini (2010), Nelly Kaplan (2009) y la propia Bona (2005). Los intercambios epistolares de Pizarnik también han suscitado interés editorial, pero fundamentalmente en el ámbito hispano y en otras latitudes: una primera edición publicada en Buenos Aires recoge las cartas enviadas por Pizarnik a veintitrés de sus corresponsales (Pizarnik, 1998), que se convertirán en casi cuarenta con el paso de los años (Pizarnik, 2012 y 2017),¹⁸ pero aun así no representan en absoluto la totalidad de sus diálogos epistolares, puesto que incluso con los interlocutores presentes en estas ediciones (a excepción, tal vez, de Ivonne Bordelois) queda la sensación de una comunicación lacunaria o incompleta, en la que los eslabones perdidos, por los motivos que fueran, parecen ser muchos. A este caudal se suma también la correspondencia cruzada con Antonio Beneyto (2003) y con León Ostrov (2012),¹⁹ publicadas ambas en volúmenes individuales en Barcelona y Córdoba (Argentina), respectivamente.

La publicación de un epistolario implica casi siempre un desafío: lidiar, a la vez, con un público entusiasta o cautivo y con el lector que se acerca al “otro” corresponsal por defecto, es decir, con un interés unilateral o por lo menos sesgado. La dificultad reside, concretamente, en encontrar el equilibrio entre la cantidad y la calidad de las informaciones a reponer, que por momentos pueden resultar evidentes para los especialistas o conocedores, pero que suelen ser indispensables para el lector neófito. A ello se suma, en este caso, el delicado equilibrio de tener que “presentar” a Pieyre de Mandiargues a las nuevas generaciones del público francés, poco familiarizadas con un narrador al que, como Pizarnik en los años sesenta, se percibe sobre todo asociado al surrealismo.

Para no entorpecer la lectura con un exceso de notas al pie, que limité a lo estrictamente necesario para la comprensión textual (por ejemplo, explicitación de algunas referencias, traducciones puntuales de palabras o expresiones en castellano, reenvíos a cartas anteriores o a la obra de alguno de los corresponsales), inserté algunas someras

¹⁸ Pizarnik, *Nueva Correspondencia (1955-1972)*. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2017. Existe también una edición mexicana (anterior) de esta correspondencia: *Nueva correspondencia Pizarnik*. Compilación de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Guadalajara: Posdata Editores, 2012.

¹⁹ Aunque de escasa y difícil circulación, existe una edición en francés de este epistolario: Alejandra Pizarnik/León Ostrov, *Correspondance avec León Ostrov 1955-1966*. Traduit de l'espagnol par Mikaël Gómez Guthart. Postface de Edmundo Gómez Mango. Paris: Éditions des Busclats, 2016.

notas biográficas en el índice onomástico, de manera tal que el lector pudiera tener al menos una referencia mínima que facilitara la lectura.

El detalle codicológico y las particularidades materiales de los manuscritos figuran junto al índice de cartas al final del volumen, en el que precisé la localización en caso de ser atípica e indiqué, cuando correspondía, el número de página de aquellas cartas reproducidas en facsímil, que, por lo general, son las que presentan algún interés desde el punto de vista estético y/o material.

La lengua

Más allá de las dificultades para fechar o identificar ciertos referentes concretos, el desafío mayor en términos metodológicos, pero también pragmáticos, seguramente fue el de intentar ser lo más fiel posible a la lengua. Si el francés de Mandiargues es impecable y hasta exquisito, Pizarnik se expresa en una lengua atravesada por la oralidad: además de expresiones coloquiales, abundan los hispanismos y también los errores ortográficos o gramaticales originados por la transcripción fonética de lo que escucha. También faltan a menudo las concordancias de género y número (los famosos *accords*, verdadera pesadilla para cualquier hablante no nativo), y su sintaxis es, por lo general, un calco de la frase castellana, lo que resulta en un francés globalmente inteligible, aunque de un modo bastante *sui generis*.

Aun así, y para preservar el espíritu de los intercambios, opté por transcribir todas las cartas sin modificaciones lexicales ni sintácticas, es decir, manteniendo todas aquellas “fautes de FRANZÉ” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 50) que tanto cohibían a Pizarnik, pero que dan, también, cierta agilidad en la expresión. Paradójicamente, y a pesar de lo vacilante de su gramática, esta fidelidad a la letra deja en evidencia la proeza que supone escribir en francés para alguien como Pizarnik, que desconfía incluso de su lengua materna²⁰ y se refiere a su quehacer poético como una “[...]ucha feroz entre sílabas y espectros, versos rotos, poemas en harapos” (Pizarnik/Pieyre de Mandiargues, 2018: 15).

²⁰ Además de consultar ávidamente gramáticas y diccionarios de español, entre sus cuadernos y papeles de trabajo hay varias fichas de vocabulario y listas de sinónimos en castellano (véase Di Ció, 2014).

Bibliografía

DI CIÓ, Mariana

Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d' Alejandra Pizarnik. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2014 (Manuscrits Modernes).

FINI, Leonor/André PIEYRE DE MANDIARGUES

L'ombre portée. Correspondance 1932-1945. Paris: Gallimard/Le Promeneur, 2010.

KAPLAN, Nelly/André PIEYRE DE MANDIARGUES

“Écris-moi tes hauts faits et tes crimes...”. *Correspondance 1962-1991*. Paris: Tallandier, 2009.

MALLARD, Alain-Paul

“Octavio Paz et André Pieyre de Mandiargues, allers-retours”, en *André Pieyre de Mandiargues. Pages mexicaines*. Paris: Gallimard/Maison de l'Amérique latine, 2009, 83-88.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André

“Fonds André Pieyre de Mandiargues”. Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne.

“El vocabulario” [fragmento de *Marbre ou les Mystères d'Italie* (1953); traducción de José Bianco], en *Sur*, número 228 (mayo-junio de 1954), 13-27.

“La marea” [traducción de Alejandra Pizarnik], en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, volumen 5, número 6 (30) (1969a), 20-24.

“La motocicleta”, en *Sur*, número 320 (1969b), 101-104.

La marea. Buenos Aires: Aquarius, 1971.

André Pieyre de Mandiargues. Pages mexicaines. Sous la direction de Alain-Paul Mallard. Avec la collaboration de Sibylle Pieyre de Mandiargues. Paris: Gallimard/Maison de l'Amérique latine, 2009.

PIEYRE DE MANDIARGUES, André/Jean PAULHAN

Correspondance 1947-1968. Paris: Gallimard, 2009 (Les Cahiers de la NRF).

PIEYRE DE MANDIARGUES, André/Francis PONGE

Lettres familières (1950-1980). Édition établie, annotée et présentée par Gérard Farasse. La Rochelle: Éditions Himeros, 2011.

PIEYRE DE MANDIARGUES, Bona/André PIEYRE DE MANDIARGUES

Correspondances. Paris: Éditions Filigranes, 2005 (“Saison”, 22).

PIZARNIK, Alejandra

“Alejandra Pizarnik Papers [APP]” [C0395]. Princeton University Library, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections.

“Collection of correspondence, photographs, and clippings by and about Alejandra Pizarnik”, MS Span 190, Box 1. Harvard University, Houghton Library.

“Fondo Alejandra Pizarnik”. Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros de Buenos Aires.

“Fondo Alejandra Pizarnik”. Sala del Tesoro, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM), Buenos Aires, Argentina.

“Les Tiroirs de l’hiver”, en *Nouvelle Revue Française* (section “Le Temps comme il passe”), número 113 (mayo de 1962), 943-947.

Correspondencia Pizarnik. Edición de Ivonne Bordelois. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 1998.

Prosa completa. Edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2002 (Palabra en el Tiempo, 317).

Dos letras. Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor: Antonio Beneyto. Edición de Carlota Caulfield. Barcelona: March Editor, 2003.

Nueva correspondencia Pizarnik. Compilación de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Guadalajara: Posdata Editores, 2012.

Diarios. Nueva edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2013 (Memorias y Biografías).

Nueva Correspondencia (1955-1972). Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2017.

Œuvres. Traduction de Jacques Ancet. Présentation de Liliane Giraudon. Paris: Ypsilon Éditeur, 2022.

PIZARNIK, Alejandra/León OSTROV

Cartas. Edición e introducción de Andrea Ostrov. Córdoba: Eduvim, 2012.

Correspondance avec Léon Ostrov 1955-1966. Traduit de l’espagnol par Mikaël Gómez Guthart. Postface de Edmundo Gómez Mango. Paris: Éditions des Busclats, 2016.

PIZARNIK, Alejandra/André PIEYRE DE MANDIARGUES

Correspondance Paris-Buenos Aires 1961-1972. Établissement du texte, notas & postface de Mariana Di Ció. Paris: Ypsilon Éditeur, 2018.



***Pasión y muerte del cura Deusto:*
nueva edición crítica de la colección Biblioteca
Chilena, Editorial Universidad Alberto Hurtado**

***Pasión y muerte del cura Deusto:*
A New Critical Edition by Chilean Library
Collection, Alberto Hurtado University Press**

Daniela Buksdorf Krumenaker

Pontificia Universidad Católica de Chile

ID: <https://orcid.org/0000-0001-5248-907X>

dbuksdorf@uc.cl

RESUMEN

¿Quién fue Augusto D'Halmar (1882-1950) y cuál fue su legado a las letras chilenas e hispanoamericanas? A cien años de la primera publicación de *Pasión y muerte del cura Deusto*, la edición crítica de esta novela propone una lectura actual de dicha obra y, a través del rescate de diversos escritos críticos y académicos (Molloy, Alone, entre otros), instala al autor como a uno de los precursores iberoamericanos en registrar en la literatura el deseo homosexual y los conflictos vividos por las comunidades LGBTQ reprimidas de la época. D'Halmar expone la Sevilla de comienzos del siglo XX como el espacio de la perdición, la bohemia y la lujuria, pero también de la religión, la devoción y la culpa, un lugar donde Deusto y el Aceitunita se ven atrapados por una relación pasional, divina y escandalosa, que en la actualidad se presenta como un antecedente fundamental en los *queer studies* y la crítica literaria.

PALABRAS CLAVE

D'Halmar, Deusto, Sevilla, *queer studies*.

ABSTRACT

Who was Augusto D'Halmar (1882-1950), and what was his legacy to Chilean and Latin American literature? One hundred years after the first publication of *Pasión y muerte del cura Deusto*, the critical edition of this novel proposes a current reading of this work and through the rescue of various critical and academic writings (Molloy, Alone among others) establishes the author as one of the Ibero-American precursors in recording in literature homosexual desire and the conflicts experienced by

the repressed LGBTQ communities of the time. D'Halmar presents Seville at the beginning of the 20th century as the space of perdition, bohemianism and lust, but also that of religion, devotion and guilt, a place where Deusto and Aceituneta are trapped by a passionate relationship, divine and scandalous, which is currently presented as a fundamental antecedent in queer studies and literary criticism.

KEYWORDS

D'Halmar, Deusto, Sevilla, queer studies.

RECEPCIÓN: 15/05/2023

ACEPTACIÓN: 29/06/2023

Los grandes clásicos de la literatura universal han *sobrevivido* al paso del tiempo, se mantienen vigentes durante siglos y regresamos a estas lecturas constantemente para demostrar cómo la literatura es capaz de reflejar el carácter cíclico de la humanidad. Sin embargo, este devenir también puede operar como enemigo de ciertos textos literarios, tildándolos de anticuados o pasados de moda. Pero en el caso de *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar (1882-1950) el transcurso temporal representa un factor clave a través del cual se revelan diversos antecedentes (tanto privados como públicos, personales y sociales) que generan nuevas lecturas y significaciones, demostrando así la necesidad de publicar una edición crítica de la novela y erigir a D'Halmar como un adelantado a su época, un precursor. Porque, claro, la historia de un sacerdote que se enamora de su acólito no pasa desapercibida, pero esta polémica es, según Lorena Amaro, el motivo por el que ha sido desatendida por la crítica: “D'Halmar fue en muchos sentidos un precursor; así lo muestra, por ejemplo, su tratamiento de la sexualidad en *Juana Lucero* y del homoerotismo en *La sombra del humo en el espejo* y *Pasión y muerte del cura Deusto*, novelas controversiales que por muchos años la crítica intenta velar” (Amaro, 2018: 301).

Hoy, a casi cien años de su primera publicación, la novela deja en claro que D'Halmar fue un visionario. En plena época de entreguerras, D'Halmar desestabiliza a una de las instituciones fundacionales de Chile y de América Latina, la Iglesia católica. Porque en la actualidad, tras revelarse el sinnúmero de casos de abuso y pedofilia por parte de esta misma institución en prácticamente todas las latitudes del globo, una historia como la del cura Deusto ya no escandaliza, pero sí pone de relieve el adelantado rol de la literatura como reflejo humano. En este contexto, la publicación de la edición crítica de *Pasión y muerte del cura Deusto* en Chile obedece no solo al pago de una

deuda pendiente, sino también al rescate y presentación de Augusto D'Halmar como el primer exponente de la diversidad sexual en la literatura chilena.¹

Contenidos

El volumen comienza con un “Estudio preliminar” enfocado en la figura de Augusto D'Halmar y en su obra *Pasión y muerte del cura Deusto*. Para la realización de este apartado se consultaron distintas fuentes: la misma novela y otras narraciones de D'Halmar, material de archivo del autor custodiado por la Biblioteca Nacional de Chile (que resguarda cartas, cuadernos y manuscritos), diversos prólogos, entrevistas, reseñas críticas y artículos académicos, para así ofrecer una mirada amplia —pero a la vez profunda— tanto del autor como de la novela.

Este estudio inicia con un recorrido por la vida de D'Halmar: sus años de estudiante y primeras publicaciones, así como con uno de sus grandes hitos, la fundación de la Colonia Tolstoyana. D'Halmar, como buen seguidor del autor ruso, emprende esta aventura (acompañado del también escritor Fernando Santiván y el pintor Julio Ortiz de Zárate) en la que busca continuar los postulados de simpleza y austeridad de Tolstoi en conjunto con la creación artística y el contacto con la naturaleza. Esta experiencia marca profundamente la vida del autor, quien, tras el fracaso de este proyecto, se marcha de Chile en el inicio de su carrera diplomática. El quiebre entre D'Halmar y Santiván, que implica, además, el fin de la aventura tolstoyana, se presenta, a su vez, como un elemento que el mismo D'Halmar va a plasmar dentro de la novela como una suerte de anécdota del cura Deusto, quien en su juventud compartió la ilusión de un proyecto espiritual al lado de Pedro María Alday, compañero dentro del seminario: un sueño de confraternidad perfecto que se verá imposibilitado por el matrimonio de este último con la hermana de Deusto, de igual manera como termina la Colonia Tolstoyana tras las nupcias de Santiván con una hermana de D'Halmar.

En este apartado se profundiza también en el origen y evolución de la firma del autor. Si bien su nombre era Augusto Goemine Thomson, sus primeros escritos (como la novela naturalista *Juana Lucero*, publicada en 1902) aparecen con el autógrafo: Augusto Thomson; pero esta rúbrica seguirá cambiando a lo largo de los años (el material de archivo del autor fue de extrema utilidad para revisar la progresión de la misma), hasta que en 1914 firma su libro *La lámpara en el molino* como Augusto D'Halmar, seudónimo que lo acompañará hasta sus últimos días y con el cual será reconocido en Chile.

¹ En *Vidas escandalosas. Antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950* (Balderston, Salazar y Vázquez, 2021) se incluye otra novela de D'Halmar: *La sombra del humo en el espejo*, publicada también en 1924.

Un elemento fundamental en *Pasión y muerte del cura Deusto* es Sevilla. Si bien D’Halmar se traslada ahí a comienzos de 1920 para escribir la novela, la ciudad no opera solo como el espacio en el que transcurre la narración, sino que se presenta como un personaje más. D’Halmar describe Sevilla a medida que los personajes la conocen y/o recorren. La mirada extranjera del cura Deusto contrasta con la de Pedro Miguel, quien, casi como un guía turístico, le enseña al sacerdote todos los rincones sevillanos, y al despedirse le dice: “Bienvenido a mi Sevilla”.

La presencia sevillana es tan relevante en esta obra que, junto con *El embrujo de Sevilla* (1922) del escritor uruguayo Carlos Reyles y *La gloria de don Ramiro* (1908) del autor argentino Enrique Larreta, conforma lo que la crítica de la época denominó “el tríptico de Sevilla” para referirse a las novelas escritas por latinoamericanos sobre esta ciudad. Pero D’Halmar no solo dota a la narración de paisajes sevillanos, sino también de sus voces: una extensa variedad de dialectos como el andaluz, el euskera y el hispano-árabe. Asimismo, en la novela se representa una parte importante de la cultura sevillana, por ejemplo: los cantos, el flamenco, la tauromaquia y la arquitectura. D’Halmar, como todo un *flâneur*, plasma diversos lugares que existen hasta el día de hoy, motivo por el cual hemos incorporado en esta sección un plano de la ciudad desarrollado por Alejandro Mejías-López, en el que identifica los diversos sitios visitados por los personajes y reconstruye las rutas recorridas por los mismos.

Otro de los aspectos recogidos en el estudio preliminar es el carácter modernista y viajero de D’Halmar, quien como todo un *globetrotter* se desplaza por Europa y Oriente, y, al igual que modernistas latinoamericanos como José Martí y Rubén Darío, participa activamente en la prensa nacional e internacional, a través de crónicas y artículos editoriales, para desenvolverse posteriormente como corresponsal de guerra. El vasto conocimiento de D’Halmar, adquirido en parte gracias a sus viajes y ocupaciones periodísticas, le permiten dotar a Sevilla de un toque real (y también oriental) que se ve reflejado en la obra. Otras características propias de D’Halmar revisadas en este apartado y que se proyectan en la novela son su desarraigo (personificado en el sacerdote) y también su erudición, la cual se puede identificar en la precisión del vocabulario utilizado a lo largo del texto. Un ejemplo de ello se observa en el lenguaje eclesiástico referente a los ritos religiosos, las vestimentas y objetos clericales, además de los rezos, lecturas y oraciones, que ponen de manifiesto la instrucción que logró D’Halmar durante el año que estuvo en el seminario (1893).

La segunda parte del estudio está dedicada a la novela, la cual es abordada desde diversas aristas. La relación entre Ignacio Deusto y Pedro Miguel (llamado también “el Aceitunita”) es revisada, fundamentalmente, desde dos perspectivas: la primera se enfoca en el vínculo que existe entre la historia de estos dos personajes con la de D’Halmar y Santiván; y la segunda tiene como eje el concepto de hospitalidad planteado por el filósofo francés Jacques Derrida en 1997.

Efectivamente, tras la publicación de las *Memorias de un tolstoyano* de Fernando Santiván en 1955, se hace evidente la correspondencia entre la relación de D'Halmar y Santiván y el fallido intento del cura Deusto de formar con Pedro María Alday un proyecto espiritual conjunto, sueño que se ve truncado por el inesperado matrimonio de este último con la hermana de Deusto. D'Halmar proyecta en el sacerdote su propia desilusión causada por la unión de Santiván con su hermana. Al respecto, el crítico literario Hernán Díaz Arrieta, más conocido como Alone, es enfático: “Sin embargo, hay algo que Santiván no dice, que hasta ahora nadie ha dicho claramente, aunque todos lo saben: el uranismo de D'Halmar, que no lo explica todo, pero sin lo cual nada se entiende” (Alone, 1963: 19). Es finalmente él quien “desenmascara” la homosexualidad de D'Halmar, a la que se refiere también como un “secreto a voces” y, si bien Alone utiliza un término en desuso —uranismo—, es la primera vez que se explicita, y para hacerlo, Alone elige el libro *Los cuatro grandes de la literatura chilena: Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Gabriela Mistral y Pablo Neruda*, publicado en 1963. En ese mismo volumen, el autor considera *Pasión y muerte del cura Deusto* como la “novela máxima de D'Halmar; la obra de su madurez que las anteriores anuncian y preparan” (Alone, 1963: 34).

La segunda perspectiva desde la que se analiza la relación entre Deusto y Pedro Miguel corresponde a la noción de hospitalidad. Cabe recordar que, tras la llegada del sacerdote, el niño Pedro Miguel le enseña la ciudad y lo acompaña en su recorrido; sin embargo, después de unos días, este llega a la casa del cura y le pide lo reciba. Es justo en ese momento cuando los roles se movilizan y el joven se convierte en un huésped en la casa de Deusto. Ahora bien, Deusto es lo suficientemente hábil como para ponerse en el mismo lugar del niño, supeditándose él mismo a las órdenes de Mónica, la ama de llaves de la familia Deusto, lo que responde a una estrategia para simpatizarle a Pedro Miguel, ya que en la cotidianeidad doméstica es Mónica quien obedece al cura. En este escenario, el sacerdote parece suscribir los principios de la hospitalidad, que para Derrida radican precisamente en la renuncia del anfitrión tanto a la imposición de restricciones sobre el huésped como a su reclamo de cualquier tipo de propiedad (Derrida, 2008: 75). Al respecto, el filósofo señala que el principio básico de la hospitalidad es la ética, y propone dos tipos de hospitalidad: la ética, que es ilimitada e incondicional, y la hospitalidad política, que es limitada y condicionada por leyes que ejercen control sobre el huésped (Derrida, 2008: 85-87). En el caso de Deusto y Pedro Miguel, se articula la primera: Deusto hace oídos sordos a las contadas intervenciones de Mónica para corregir al joven e imponer cierto orden en el curato, el sacerdote responde al ama de llaves, quien sabe le debe obedecer, y deja de llamarle la atención a Pedro Miguel. Para Derrida, la clave de la hospitalidad radica en su imposibilidad, “como si la hospitalidad definiese la imposibilidad misma” (Derrida, 2008: 79), y la novela responde a este principio cuando Deusto pierde el

control sobre el joven y le demuestra su superioridad, momento en el que se quiebra la supuesta paridad entre el sacerdote y su monaguillo.

La última sección del estudio preliminar presenta un análisis sobre las ilustraciones de las portadas de la novela correspondientes a las ediciones de 1924, 1938 y 2017, las cuales retratan a un sacerdote que ofrece diversas interpretaciones tanto de la figura religiosa como del protagonista.

Posterior a este estudio se encuentra una sección sobre la “Historia del texto”, en la que se traza un recorrido por la trayectoria editorial y la recepción crítica de *Pasión y muerte del cura Deusto*. Desde su primera edición en 1924 hasta los esfuerzos propios de D’Halmar por publicar la novela tras su llegada a Chile, además de posteriores reediciones, son identificadas y registradas en este apartado. La última edición que el mismo D’Halmar pudo corregir antes de su publicación fue, precisamente, aquella aparecida en 1938 bajo el sello de la Editorial Nascimento. Al realizar un cotejo con la edición prínceps de 1924, se constató que D’Halmar solo hizo algunas correcciones de tipo ortográfico que no implicaron variación alguna del contenido. Gracias a la revisión de la recepción crítica de la novela, centrada, en especial, en las publicaciones realizadas en los diarios de la época, se pudo corroborar cómo el paso del tiempo cumple un rol fundamental en cuanto a nuevas lecturas, interpretaciones y valoraciones de la novela.

Finalmente, antes de la presentación de la novela anotada, se incluye una sección sobre los “Criterios editoriales” seguidos en el trabajo de esta edición crítica. Si bien los cambios realizados por el autor (que se pueden identificar gracias al cotejo de la edición prínceps de Editorial Internacional y con la versión publicada por Editorial Nascimento catorce años después) obedecen únicamente a correcciones de orden ortográfico, las ediciones posteriores no evidencian otro tipo de modificaciones, por lo que esta edición guarda un alto grado de fidelidad con la inicial. En este apartado se presenta también información sobre el establecimiento del texto base de la novela y su anotación. Para mantener los parámetros de publicación de la colección Biblioteca Chilena, fue necesario llevar a cabo algunas adecuaciones al texto, que obedecen a las actualizaciones ortográficas instauradas por la Real Academia de la Lengua Española relacionadas con la eliminación de acentos en ciertas palabras y la simplificación de las formas verbales enclíticas para lograr una lectura más fácil y fluida. Por su parte, el establecimiento del texto base se hizo bajo los criterios de la edición crítica del año 2019 realizada por Daniel Balderston para el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en la que se utilizaron las ediciones de 1924 de la Editorial Internacional, la de 1938 de Editorial Nascimento, la de 1984 de editorial Zig-Zag y la de 2014 de la editorial chilena independiente Mago, que incluye un prólogo del escritor Juan Pablo Sutherland.

Esta nueva edición crítica, al ser publicada en Chile, logrará una mayor cobertura y accesibilidad para el público nacional, además, volverá a instalar la novela

en el campo literario chileno, para generar así nuevas lecturas e investigaciones. Sobre la anotación de la obra, se puso especial énfasis en el uso del laísmo peninsular empleado por D'Halmar, aspecto ya trabajado por Balderston en su edición crítica (D'Halmar, 2019). Asimismo, se incorporaron notas sobre el uso de vocablos hispano-árabes y del lenguaje eclesiástico. En función de los objetivos de la colección Biblioteca Chilena, se incluyeron anotaciones referentes al vocabulario de la época —para facilitar la comprensión del texto a los nuevos lectores— y, también, sobre las diferencias culturales entre España y Chile, tales como la celebración del Mes de María, que en el hemisferio norte se lleva a cabo durante el mes de mayo, mientras que en Chile fue instaurada en los meses de noviembre y diciembre para coincidir con la primavera.

Sigue a la novela el *dossier* crítico, que consiste en una selección de seis artículos —principalmente académicos— sobre D'Halmar y la novela. El primero, titulado “Augusto D'Halmar”, fue escrito por el ya citado crítico literario Hernán Díaz Arrieta en la década de los sesenta y publicado como una separata de la *Revista Atenea*, en el que propone un retrato de D'Halmar como personaje de novela: repasa sus orígenes familiares, su situación económica y su entorno social; asimismo, se introduce en el asunto de la Colonia Tolstoyana, para luego dar paso a sus influencias literarias. Alone también profundiza en el legado literario de D'Halmar, y tras ofrecer su lectura de *La sombra del humo en el espejo*, incorpora los versos que la poeta María Monvel dedica al joven Zahir, coprotagonista de la narración. El crítico destaca de esa novela el tratamiento orientalista trabajado por D'Halmar, producto de su paso por India, Egipto y Turquía, aspecto también presente en *Pasión y muerte del cura Deusto*. El segundo artículo, publicado en 1999 en la *Revista Iberoamericana*, es “Dispersiones del género: hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar” de la académica Sylvia Molloy. Texto fundacional sobre *Pasión y muerte del cura Deusto*, gracias al cual la novela logra visibilidad y se inserta en los estudios de género como una de las precursoras en incorporar el registro homoerótico en la literatura latinoamericana. Molloy interpreta los dichos de Alone sobre la homosexualidad de D'Halmar como una suerte de “chisme vergonzoso” y concluye: “Yo propongo en cambio que esa misma homosexualidad, expresada a lo largo de la obra de D'Halmar, ya directamente, como en *Pasión y muerte del cura Deusto*, ya oblicuamente, como en muchos otros de sus textos, constituye su contribución más importante a la literatura” (Molloy, 1999: 269). La estudiosa examina la experiencia de la Colonia Tolstoyana y el quiebre de D'Halmar con Santiván para luego proponer que el uso del seudónimo por parte del primero indica el punto de inicio de una estrategia de autorrepresentación:

Thomson se queda con el seudónimo y cabe especular que, con exquisita ironía de sobreviviente, añade la partícula (signo ya de aristocracia ya de conyugalidad) a la vez que

reclama el nombre para sí: D’Halmar. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la “perfecta amistad”, era ahora un signo para siempre medio vacante, un permanente recuerdo de la pérdida (Molloy, 1999: 270).

Pero Molloy también repasa en su texto diversos aspectos biográficos del autor: su afición por el mar, por los viajes y los disfraces, la cual vincula a la pluma orientalista de D’Halmar, que ya se vislumbra en *Gatita* (1914) y que logra su esplendor en *Pasión y muerte del cura Deusto*. Los siguientes cuatro artículos son inéditos y escritos especialmente para esta edición. El primero de ellos es “Judío, gitano, nómada y *queer*: sexualidad, nacionalismo y flamenquismo en *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar” de Alejandro Mejías-López (Indiana University Bloomington) —quien también desarrolló el mapa de Sevilla para el estudio preliminar—, en el que propone una lectura centrada en Pedro Miguel como el personaje que promueve la acción y lleva a Deusto a enfrentarse con su deseo prohibido. Siguiendo el planteamiento de Molloy en torno a lo hispano en D’Halmar, Mejías-López realiza un cuestionamiento de los nacionalismos a partir de dos enfoques: el forastero y el *queer*, que complementa con el contexto orientalista y moderno de la Sevilla retratada por D’Halmar. El segundo artículo es “La pasión del Aceitunita: variaciones literarias del amor oscuro en *Pasión y muerte del cura Deusto*” de Fernando Blanco (Bucknell University), quien propone la figura de Pedro Miguel como la precursora del joven humilde que debe acatar una autoridad mayor (no familiar) para la supervivencia. Asimismo, Blanco plantea una lectura desde la clave autobiográfica de D’Halmar, en conjunto con el contexto de publicación de la novela en España en 1924, fecha que coincide con el aperturismo español de las décadas del veinte y del treinta del siglo pasado. El tercer texto es “Dandismo *queer* y nómade en *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar” del escritor y crítico Juan Pablo Sutherland (Universidad de Chile), quien repasa la noción del dandi de Baudelaire que combina con las variantes *queer* y nómade dentro de la novela; el nomadismo propio de D’Halmar es proyectado en la condición foránea de Deusto y en la ciudad de Sevilla como espacio propicio para lo diverso y lo ambiguo. El artículo que cierra este *dossier* es “El hogar literario” de Ana Traverso (Universidad Austral de Chile), quien, desde la lectura de *Memorias de un tolstoyano* de Fernando Santiván, rescata diversas experiencias vividas en la Colonia Tolstoyana, entre las que destaca el celibato de sus integrantes como uno de los elementos clave de esta agrupación, y profundiza en la relación sostenida entre D’Halmar y Santiván durante la aventura tolstoyana. En esta dinámica, D’Halmar representa el rol del “maestro” y Santiván el de colaborador, vínculo no muy lejano al de Deusto y Pedro Miguel.

Finalmente, el volumen cierra con una cronología y una bibliografía sobre el autor. La primera ofrece datos acerca de la vida y obra de D’Halmar, así como de los principales hitos históricos y culturales de Chile, de Latinoamérica y del resto del

mundo, con el objetivo de presentar un panorama general de la historia y la vida de D'Halmar. Por su parte, la bibliografía reúne las publicaciones académicas en torno al autor y su producción literaria. Por último, cabe agregar que esta edición crítica ha sido dedicada a la querida memoria de Sylvia Molloy (1938-2022), precursora de los estudios *queer* en la literatura latinoamericana.

Bibliografía

ALONE [Hernán Díaz Arrieta]

Los cuatro grandes de la literatura chilena: Augusto D'Halmar, Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963.

AMARO, Lorena

La pose autobiográfica: Ensayos sobre narrativa chilena. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

BALDERSTON, Daniel, Claudia SALAZAR JIMÉNEZ y Ricardo VÁZQUEZ DÍAZ (editores)

Vidas escandalosas. Antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2021.

DERRIDA, Jacques

La hospitalidad. 3.^a edición. Traducción y prólogo de Mirta Segoviano. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

D'HALMAR, Augusto

Pasión y muerte del cura Deusto. Edición crítica de Daniel Balderston. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2019 (Serie S).

MOLLOY, Sylvia

“Dispersiones del género: hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar”, en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXV, número 187 (abril-junio de 1999), 267-280.



Vindictas, vocingleras y entusiastas

Vindictives, Vociferous and Enthusiasts

Lorena Amaro Castro

Pontificia Universidad Católica de Chile

Instituto de Estética, Chile

ID: <https://orcid.org/0000-0002-9872-9355>

lamaro@uc.cl

RESUMEN

La crítica feminista ha hecho ver la necesidad de reorganizar las historias literarias, habitualmente misóginas, a través de la reedición y nueva circulación de textos antes ignorados o invisibilizados. El siguiente artículo explica los criterios que han operado en la elaboración del catálogo “Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas”, colección realizada por una editorial universitaria de ese país.

PALABRAS CLAVE

“Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas”, feminismo, genealogías, reediciones, canon literario, contracanon.

ABSTRACT

Feminist criticism has made it clear the need to reorganise literary histories, usually misogynistic, through the re-publication and new circulation of texts that were previously ignored or invisibilised. The following article explains the criteria that have operated in the elaboration of the catalogue “Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas”, a collection produced by an university publishing house of that country.

KEYWORDS

“Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas”, feminism, genealogies, reissues, literary canon, counter-canon.

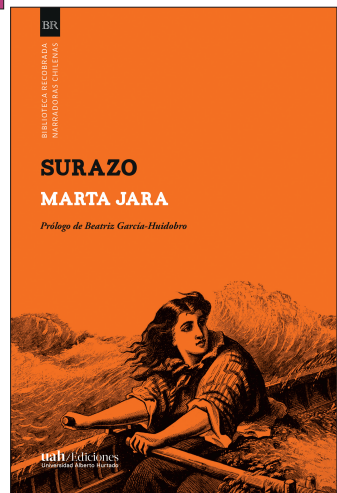
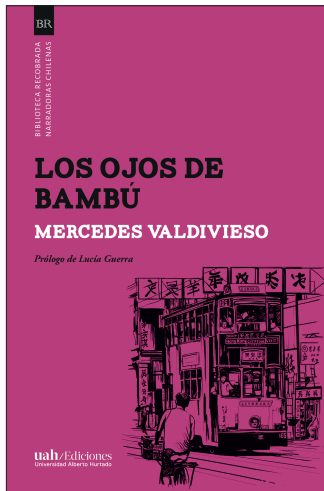
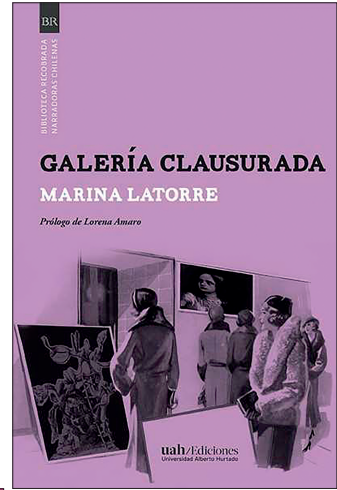
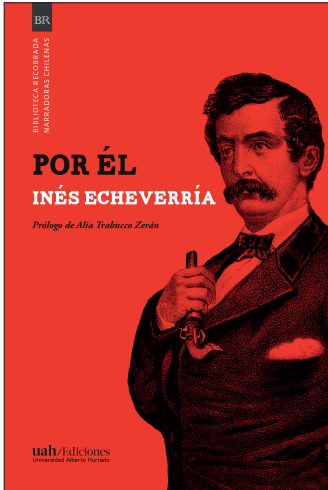
RECEPCIÓN: 15/05/2023

ACEPTACIÓN: 04/06/2023



Fueron Beatriz García-Huidobro y Alejandra Stevenson, editora ejecutiva y directora, respectivamente, de Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, quienes idearon y me ofrecieron coordinar una colección que con el tiempo llamaríamos Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas. Comenzamos a trabajar en ella en los días más duros de la pandemia, julio de 2020; la idea de García-Huidobro y Stevenson, como también del comité editorial que se formó para organizar la colección, integrado por Juan José Adriasola y Teresa Johansson, profesores del Departamento de Literatura de la Universidad Alberto Hurtado, fue crear un espacio para divulgar el trabajo de autoras chilenas de los siglos XIX y XX entre nuevas y nuevos lectores; en algunos casos, hacerlas circular incluso casi por vez primera, porque si bien hemos reeditado textos que en su tiempo fueron publicados, muchos hallaron escasa recepción crítica o, apenas, lectores. Con el cometido de hacer llegar los textos al público más amplio posible, se favoreció la idea de sacar libros sencillos y manejables, y no voluminosas ediciones críticas, de manera de propiciar este primer contacto y así poder apostar por la masividad. En esta línea, se optó por un colorido y atractivo diseño para la colección, realizado por Francisca Toral, y por la inclusión de prólogos realizados por autoras recientes (escritoras, críticas, periodistas, historiadoras). Las obras publicadas hasta ahora son diez, por orden de aparición y con sus respectivas prologuistas: *Los busca-vida*, de Rosario Orrego (presentado por la poeta y narradora Daniela Catrileo); *Por él*, de “Iris”, Inés Echeverría (por la novelista, ensayista e investigadora Alia Trabucco); *Comarca perdida*, de María Flora Yáñez (por la académica y crítica Alida Mayne-Nicholls); *Galería clausurada*, de Marina Latorre (por mí, coordinadora de la colección); *Los ojos de bambú*, de Mercedes Valdivieso, (por la crítica feminista y novelista Lucía Guerra); *En blanco y negro*, de Elisa Serrana (por la académica y ensayista Andrea Kottow); *Color hollín*, de Gabriela Lezaeta (por la poeta e investigadora Macarena Urzúa); *Surazo*, de Marta Jara (por la narradora y editora Beatriz García-Huidobro); *Puertas verdes y caminos blancos*, de Chela Reyes (por la escritora Alejandra Costamagna), y *Recuerdos de mi vida*, de Martina Barros de Orrego (por la historiadora y académica Camila García). Con estas duplas se buscó generar un diálogo con los textos, sus temas y autoras, desde miradas contemporizadoras que acercaran esos mundos a los de sus nuevas y nuevos lectores. Entre todas estas escritoras, cabe destacar la presencia de Marina Latorre, quien, en virtud de este proyecto y con más de 90 años, ha visto reeditado su libro de cuentos *Galería clausurada*, de 1964. En la siguiente página, se ofrece una muestra de algunas de las portadas publicadas en esta colección.

En el pasado (y sigue ocurriendo, en algunos casos, en el presente), si los libros escritos por mujeres lograban pasar los filtros de la publicación y la lectura, debían enfrentar todavía más procesos de invisibilización. Como sostienen Andrea Kottow y Ana Traverso en *Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*, solo por el hecho de ser “literatura femenina” podían ser fácilmente desvinculados “de las



tendencias literarias dominantes: criollismo, imaginismo, realismo social, existencialismo en narrativa, y modernismo y vanguardismo en poesía” (Kottow y Traverso, 2020: 21). Por lo mismo, las más destacadas entre estas autoras fueron tratadas como excepciones; de su obra, la crítica solía remarcar uno o dos libros por sobre el resto de su producción, que quedaba en la sombra. Un ejemplo muy claro es el de Mercedes Valdivieso, incluida en Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas con su libro *Los ojos de bambú* (1964). A pesar de su interés y calidad (o quizás a causa de ello), sus críticos aparentemente juzgaron poco adecuado que una mujer escribiera sobre un proceso político como el de la revolución cultural china, que Valdivieso había presenciado durante una larga estancia en Pekín.¹ La suerte de esta obra contrasta, además, con la de otras escritas por la autora, como *La brecha* o *Maldita yo entre las mujeres*, emblemáticas de lo que se pensaba entonces como una literatura “femenina” y reeditadas muchas veces.

Con el tiempo, esos procesos de invisibilización, que comportaban una construcción excepcionalista de la autoría de mujeres, habrían de afectar la sobrevivencia material de estos volúmenes, como pude comprobarlo al trabajar en su localización durante los tiempos adversos que vivimos en 2020, cuando la Biblioteca Nacional chilena, imprescindible depósito de la literatura escrita en el país, estuvo cerrada por meses. Si bien valiosos proyectos han ido digitalizando numerosos documentos, como es el caso de la reconocida página Memoria Chilena (www.memoriachilena.cl), muchos de los libros de mujeres, sepultados en algún anaquel polvoriento, parecían inalcanzables. Pocos años antes, ya me había ocurrido en esa importante biblioteca de nuestro país que, buscando *Mis memorias de escritora*, de Delie Rouge, tuve que esperar varias horas hasta que hallaron el texto, cosido a muchos otros, en una destartalada miscelánea de libros bastante difícil de interpretar.

Sin la ayuda de la directora de la Biblioteca Central Profesor Eugenio Pereira Salas de la Universidad de Chile, Jeannette García Villavicencio, hubiese sido prácticamente imposible, en plena pandemia, acceder a algunos de los textos que revisó el comité editorial con vistas a su publicación. Apoyos como este, de gran generosidad y buen criterio, se agradecen hondamente, y han sido por muchos años imprescindibles para las y los investigadores chilenos, pero es preciso, a estas alturas, contar con mayores herramientas y con una comprensión más profunda del patrimonio cultural y su proyección en el tiempo. Esa ha sido una razón más que suficiente para emprender un trabajo como el que se realizó al alero de la Universidad Alberto Hurtado en Chile: poder facilitar el acceso, tanto a público general como a especialistas, a las

¹ Escribo más extensamente sobre la recepción crítica de esta novela en el artículo “Cortocircuitos. Excepcionalidad y revalorización crítica de las trayectorias autorales femeninas: *Los ojos de bambú* (1964), de Mercedes Valdivieso” (Amaro, 2021: 245-264).

obras que, por distintas razones, no fueron integradas al canon de las lecturas escolares y universitarias chilenas. Por lo demás, un rápido catastro nos permite ver que no solo en este país, sino en todo el territorio americano comienzan a surgir colecciones como esta, impulsadas, principalmente, por centros académicos e instituciones estatales.

Una serie de bellos y urgentes proyectos se han ido sumando, pues, a la despatriarcalización del canon. En Chile, distintas editoriales independientes han ido al rescate de textos de autoras famosas y también menos conocidas: La Pollera ha publicado libros de Gabriela Mistral y Marta Brunet, escritoras que en los últimos diez años han gozado de importantes relecturas (Ediciones Universidad Alberto Hurtado consiguió lanzar, en 2014, la *Obra narrativa* completa de Brunet, en dos tomos, con la edición crítica de la académica Natalia Cisterna). Elena Aldunate ha sido reeditada casi íntegramente por Imbunche Ediciones, lo mismo ha hecho el sello Caballos Desbocados con María Elena Gertner. La editorial Alicanto Azul, de la región de Atacama, ha publicado la *Obra reunida* de Rosario Orrego, y otras editoriales han ido sacando a la luz textos que permanecían en la sombra, como *Mis impresiones y mis vicisitudes*, de Maipina de la Barra, por Cuarto Propio, o *Mis observaciones*, de Delie Rouge, por Hoguera Editora. También son muchas las colecciones que entre 2011 y 2021 circulan por América Latina con un propósito reivindicativo: Las Antiguas. Primeras Escritoras Argentinas, de la editorial Buena Vista, dirigida por Mariana Docampo y Daniela Mac Auliffe; Narradoras Argentinas, coordinada por María Teresa Andruetto, Carolina Rossi y Juana Luján para Eduvim; Vindictas, de la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, en manos de Socorro Venegas; Biblioteca de Escritoras Colombianas, un proyecto gubernamental coordinado por la escritora Pilar Quintana, que ha contado con el apoyo de editoriales independientes como Laguna y Tragaluz para su concreción. En prácticamente todos estos casos se realza el carácter colectivo y colaborativo del proyecto. “Nosotras”: este es el pilar de muchas de esas experiencias de recuperación. La insistencia en un plural femenino que permite reorganizar las historias literarias para poder visualizar genealogías antes ignoradas. Un plural que, desde consignas simples a complejas escrituras, y respetando la diversidad de subjetividades y la interseccionalidad feminista, se constituye como un motor de trabajo.

Uno de los primeros libros que pensamos en conjunto con las editoras de la colección fue, sin lugar a duda, *Por él* (1934), texto prácticamente secuestrado al momento mismo de su aparición. Allí, Inés Echeverría (Iris) reivindica la figura de su hija Rebeca Larraín, asesinada por el marido, Roberto Barceló. La intervención de la escritora resultó fundamental para que se ejecutara la pena de muerte contra el feminicida; según cuenta su sobrina, Mónica Echeverría, en *Agonía de una irreverente* (1996), la familia Barceló se hizo con la mayor parte del tiraje del libro, con tal de que Iris no pagara su denuncia. No tuvo una reedición hasta que, por fin, a comienzos de 2021

logramos presentar por Internet los primeros cuatro libros de la colección Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas.

Entre los primeros cuatro títulos recogidos, además de los textos de Iris y de Marina Latorre —ambos relevantes por los temas que abordan, como el feminicidio y los juegos de poder en el mundo artístico, respectivamente—, incluimos una novela hasta ahora nunca publicada como libro (aunque compilada en las *Obras reunidas*, 2016): *Los busca-vida* (1862), de Rosario Orrego, la primera novelista chilena; y para documentar esta edición invitamos a una joven narradora y poeta chilena, Daniela Catrileo, quien actualizó diversos elementos que aparecen en el relato, como el extractivismo minero y la presencia indígena. Cierra el conjunto un texto muy importante de la mitad del siglo xx, *Comarca perdida* (1971), la última edición que hizo María Flora Yáñez de su premiado libro *Visiones de infancia* (1947), aparecida en Argentina y no en nuestro país.

Los demás títulos recogen una diversidad de escrituras, desde la sorprendente novela de Gabriela Lezaeta *Color hollín* (1970), premiada en su tiempo y luego ignorada, a los tres relatos de *Surazo* (1962), de Marta Jara, un volumen y una autora largamente aplaudidos, pero sin reedición durante décadas.

La mayoría de las autoras publicadas hasta ahora son, como dirían Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón en el prólogo a *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), verdaderas “hijas de Metis”, la invisibilizada madre de Atenea, una madre devorada por el inagotable acosador que era Zeus cuando tenía a su hija en el vientre. De ahí que Atenea haya brotado, más que nacido, de la cabeza de su padre.

Es interesante señalar este vínculo con lo paterno. López-Pellisa y Ruiz Garzón reproducen un texto de la poeta catalana Maria-Mercè Marçal, quien analiza este vínculo con lo paterno como una experiencia propia de la escritora, “hija del Padre, de su ley, de su cultura” (en López-Pellisa y Ruiz, 2019: 6), un vínculo que, a la vez, invisibiliza la genealogía femenina y que vendría a ser la norma: las poéticas, sus conceptos casi siempre nítidos, sus juicios valorativos que tan pronto elevan un género como dejan caer otro; el canon, con sus listados excluyentes; la sociabilidad literaria, con sus espaldarazos y su competencia propios de ese cazador furtivo que tan poca gracia le hacía a Ursula K. Le Guin, defensora de las bolsas de la ficción y sus semillas.

¿Se puede escribir otra historia literaria? Al menos estamos intentando desandar los laberintos de las historias patriarcales, recogiendo los hilos sueltos o descosidos, también las marcas ocultas en sus dobladillos, para crear algo nuevo, algo que no sea otro canon, sino que permita recorrer la historia literaria con mayor libertad, un proceso en el que el rescate del archivo es fundamental, casi un acto de supervivencia, como llamó Adrienne Rich en los años 70 a estas relecturas y, muchas veces, también, reescrituras (Rich, 1983: 47). Así, por ejemplo, la colección mexicana se llama *Vindictas* y, como explica el sitio electrónico de ese proyecto, la palabra viene “del participio

del verbo latino ‘vindico’, que significa ‘vengar’, ‘castigar’, ‘entregar’, ‘proteger’. Vindictas es un nombre combativo y generoso [...] Por eso el sentido de este proyecto es reivindicar a las escritoras silenciadas”. La colección chilena tiene mucho de esto, de ese deseo de reivindicación, pero de manera deliberada se la llamó “Biblioteca”, para poner énfasis, más que en las autoras mismas, en sus textos silenciados. El biografismo siempre ha sido un arma de doble filo para el feminismo, ya que muy rápidamente se vuelve a destacar la figura literaria de las mujeres olvidando su trabajo intelectual, para realzar otras de sus cualidades. Muchas narrativas biográficas que se presentan como feministas acaban replicando modelos masculinos de éxito y genialidad que hoy también son cuestionados por la crítica feminista. Por esa razón se habló de recobrar textos y no autoras; estas aparecen en el nombre de la colección (Narradoras Chilenas), pero al alero de sus propias obras. Otro tanto fue lo que se les pidió a las prologuistas de los diez libros que se han publicado: leer los textos y hacerlos dialogar con el presente.

Vocingleras, vindictas, entusiastas, así veo las múltiples iniciativas que con tanta fuerza marcan el comienzo del siglo en busca de un reordenamiento radical de los textos, los saberes y las prácticas literarias, no solo porque visibilizan el trabajo de las mujeres, sino porque movilizan nuevas reflexiones y modos de pensar, leer y escribir temporalidades, experiencias, imaginarios colectivos, disciplinarios y geopolíticos, así como también formas de entender la literatura. Es lo que trata de recoger en su formulación la Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas.

Bibliografía

AMARO CASTRO, Lorena

“Cortocircuitos. Excepcionalidad y revalorización crítica de las trayectorias autorales femeninas: *Los ojos de bambú* (1964), de Mercedes Valdivieso”, en *Revista Chilena de Literatura*, número 104 (2021), 245-264.

ECHEVERRÍA, Mónica

Agonía de una irreverente. Santiago: Sudamericana, 1996.

KOTTOW, Andrea y Ana TRAVERSO

Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970). Santiago: Overol, 2020.

LE GUIN, Ursula K.

La teoría de la bolsa de la ficción. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa y Ricard RUIZ GARZÓN (editores)

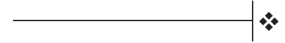
Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España. [eBook]. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.

RICH, Adrienne

“Cuando las muertas despertamos. Escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria, 1983, 45-67.

“Vindictas”

Universidad Nacional Autónoma de México, Cultura UNAM, Publicaciones y Fomento Editorial. Sitio electrónico: <<https://www.vindictas.unam.mx/sitio/vindictas>>.



**Borges no escribe en el Debe.
Notas a propósito de *Lo marginal es lo más bello*,
de Daniel Balderston**

**Borges Never Writes on the Debit.
Notes on *Lo marginal es lo más bello*,
by Daniel Balderston**

Graciela Goldchluk

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ID: <https://0000-0002-5795-015X>

gracielagoldchluk@gmail.com

RESUMEN

El libro de Daniel Balderston (2022), que recupera importantes manuscritos tanto de relatos como de poesías de Jorge Luis Borges y se detiene especialmente en la *marginalia*, es ocasión para leer, por un lado, claves y hábitos de escritura de Borges; mientras, por otro lado, el mismo libro sirve para poner a prueba el método de la *critique génétique* ante uno de los escritores más importantes del siglo XX, mostrando a un tiempo sus posibilidades y sus límites.

PALABRAS CLAVE

Jorge Luis Borges, Daniel Balderston, *Lo marginal es lo más bello*, manuscritos, *critique génétique*, archivos.

ABSTRACT

The book by Daniel Balderston (2022), which recovers important manuscripts, both of stories and poetry by Jorge Luis Borges and focuses especially on the *marginalia*, is an opportunity to read, on the one hand, keys and writing habits of Borges; while, on the other hand, the same book serves to put the method of *critique génétique* to the test before one of the most important writers of the 20th century, showing both its possibilities and its limits.

KEYWORDS

Jorge Luis Borges, Daniel Balderston, *Lo marginal es lo más bello*, manuscripts, *critique génétique*, archives.

RECEPCIÓN: 15/05/2023

ACEPTACIÓN: 30/06/2023

Leer a Borges es, lo sabemos, una tarea apasionante. Algunos estudios sobre su obra reinventan esa pasión, como *Las letras de Borges*, que deberemos por siempre a Sylvia Molloy. El trabajo de Daniel Balderston —me refiero a *Lo marginal es lo más bello*, pero también a los estudios que lleva adelante desde *El precursor velado* (1985) y a todo lo que atraviesa *Variaciones Borges*, que nos trae hasta el libro que comentamos— elige un camino diferente: para volver a inventar la pasión de leer a Borges nos da a leer más Borges. Como un guía de museo que revela historias detrás de los cuadros, como el género musical que invoca el título *Variaciones*, el resultado de este recorrido no es un mapa de Inglaterra tan grande como Inglaterra, sino mucho más. Para hablar del escritor, el crítico se coloca a su lado, en el lugar de lo bello. Después del gran esfuerzo de organización que Balderston nos presentó en *El método Borges*, donde los manuscritos se ordenan según materialidades y funciones asociadas a ellos, este —que agradecemos— recoge y se ocupa de lo que excede al método y queda, por lo tanto, en el margen.

Uno de los procedimientos más valiosos que utiliza Balderston es la búsqueda y recuperación de todos los contextos posibles, históricos, iconográficos, literarios y, también, biográficos. Que “El fin” haya sido el último cuento escrito de mano propia por un autor que estaba en el umbral de su ceguera es un dato relevante para poder decodificar algunos elementos de sus manuscritos. En ese sentido, Balderston parece seguir el mandato que Derrida enuncia frente a los creadores de la *critique génétique*, en un seminario organizado por el Institute de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) en 1998:

tendrán conciencia de haber llevado a cabo su trabajo si, a pesar de todo, cuando reconstituyen, analizan, interpretan ese objeto, lo devuelven lo más cerca posible de su origen único que ha supuesto ser su contexto único. Hay que recontextualizar al máximo, no solamente en el contexto socio-político, sino también en el contexto biográfico: fechar, identificar, etc. (Derrida *et al.*, 2013: 215).

Así, por decisión metodológica, Balderston lucha contra el “mal de archivo” que parece afectar, especialmente, la herencia escritural del autor argentino más citado en el mundo. Se trata de un número impreciso de papeles dispersos que no terminan de articularse en un conjunto integrador que los cobije y permita estudiar algo que podamos llamar, incluso con sus huecos, un Archivo Borges. De manera casi simultánea con la aparición del libro, las discusiones que siguieron a la muerte de María Kodama

no hacen otra cosa que reafirmar la necesidad de trabajos como el que comentamos, fundamentales para reunir de manera virtual aquello que quisiéramos poder estudiar en su conjunto, dado que solo así, puestos uno al lado del otro, los documentos cobran sentido. La labor del investigador, entonces, es también la de ensamblar, mediante el cotejo, visualización y análisis, algunos de esos papeles para dar a leer, lo veremos más adelante, un libro escrito a mano. Reunión y visibilización: dos postas en el camino del archivo que Balderston tiene como horizonte.

Pero volvamos a lo que quedó “Después de *El método Borges*”. La primera sección del libro de Balderston se abre con un análisis del manuscrito de “El fin”, donde Borges dialoga o polemiza con Lugones en torno al *Martín Fierro* y anota en el margen sus lecturas de la edición de Leumann y tantas otras lecturas apuntadas con prolijidad. De manera algo taimada, Balderston señala que las indicaciones son precisas, pero que también hay en ese cuento influencias no declaradas, como las sagas irlandesas, que Borges no anota en ese margen izquierdo destinado a dejar migas, o piedritas blancas, para que las lean cuando él mismo ya no pueda leer. Porque ¿para qué marcar de dónde viene una cita si la cita ya está incorporada en el texto? Georgie, en su intimidad, no va a volver a leerlas (más adelante, el crítico comentará que estas anotaciones se vuelven más frecuentes y abundantes en los escritos pertenecientes a la etapa en que Borges está perdiendo la vista). Hay, entonces, un doble juego: por un lado, si el escritor solía regalar sus manuscritos, darlos en diferentes ocasiones, hay en estos márgenes un germen de conversación, actual o virtual, con quienes podrían ir a leer las referencias apuntadas y, de ese modo, tener más de Borges, algo así como entregar un cuento engordado. Por otro lado, no podemos dejar de buscar en los mismos relatos borgianos una explicación, ya que, como en “Tema del traidor y del héroe”, donde “los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos”, sospechamos que “el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad” (Borges, 1974: 498). Pero Balderston no es Ryan ni se apega a la figura de ningún detective de papel y resuelve entonces dar a ver, no silenciar, sus descubrimientos.

En esta misma sección se encuentran “las copias en limpio de los cuentos” en “[l]as páginas del Haber de un cuaderno de contabilidad, marca Carabela”. Pero este cuaderno no es del tipo de los que hemos visto en *El método Borges* (tamaño escolar, tapas blandas unidas con espirales), sino uno de los que suelen llamarse *libro* de contabilidad, en el que las hojas están distribuidas entre Debe y Haber y aparecen foliadas. Como nos explica Balderston, Borges inscribe “su primer gran libro de cuentos” en las páginas del Haber. En todos los casos se trata de al menos segundas versiones, y, aunque no mantengan el orden en que serán publicados los cuentos, lo que hace Borges es componer su libro para luego dispersarlo: las hojas han sido arrancadas (se sospecha que varias por el autor, con base en el indicio de la rúbrica) y solo la labor de una pesquisa pudo darnos una reconstrucción parcial. Más allá de las reescrituras y

las referencias, es la atención a la materialidad del soporte lo que nos habla acá de la autoconciencia del escritor, del proyecto que significó ese libro. Es imposible, en este punto, imaginar que Jorge Luis Borges omitiera la diferencia entre Debe y Haber o fuese indiferente a ese matiz de la lengua que había usado en varias ocasiones. Tener este volumen de Balderston, el de los márgenes, el que ensaya el azar de las lecturas, nos invita a volver al comienzo, a la escritura de “El fin”. La última frase del cuento aparece reproducida en la página 27 y deja abiertas dos posibilidades sin tachar ninguna, como era costumbre en Borges:

No tenía destino sobre la tierra y debía una muerte
y había matado a un hombre

Cuando Borges reescribe el final de *Martín Fierro*, cuando mata al héroe como Cervantes mató al Quijote, no quiere dejar ningún cabo suelto. Los compadritos de sus cuentos suelen estar precedidos por muertes que deben, el propio Fierro es presentado en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” como “un malevo, que debía dos muertes a la justicia” (Borges, 1974: 562). Esas deudas desencadenan historias, no las cierran, pero el personaje que “volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás” (Borges, 1974: 521), convertido en el otro, no debía una muerte, la había. Del mismo modo, puesto a componer un libro y un poco a la manera del juez de paz de “El techo de incienso”, de Horacio Quiroga, que debe volcar innumerables papeles multicolores en un libro de actas (en doce), Borges, en un homenaje involuntario, materializa la capitalización que implica un libro al escribir en el Haber, nunca en el Debe.

Otros caminos ensaya Daniel Balderston en esta sección, donde también ordena sus propios papeles y los reescribe para dar consistencia al libro actual. Tanto el capítulo en torno al manuscrito de “El inmortal” como el de los ensayos que devienen en “Nuestro pobre individualismo” dan a ver, al igual que lo hacen las imágenes multiespectrales utilizadas por Nora Benedict para descifrar lo apuntado debajo de algunas tachaduras, la multitud de nombres que habitan estas escrituras. Pero es en la lectura simultánea de un poema redactado en los versos de páginas sobrevivientes del borrador de “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” donde el agudo lector encuentra la mejor imagen de Borges escritor, aquella que plasma en sus manuscritos la “relación tensa e irresuelta” (Balderston, 2022: 153) entre dos concepciones contrapuestas de la identidad y del lenguaje que aparece inevitablemente atenuada en los textos publicados.

En la sección llamada “Hacia *El método Borges*”, un Borges enamorado escribe, y un Balderston enamorado de esa escritura la traspone a un programa informático que le permite reconstruir con anhelo de precisión los diferentes tiempos y etapas escriturarias. Esta reconstrucción minuciosa, verso por verso, de tres poemas en inglés, lo lleva a postular un cuarto; pero más importante, siguiendo ese camino Balderston nos

hace desembocar en un adjetivo crucial para la poética borgiana en su conjunto. La palabra *innumerable*, que resuena en inglés y en español, se convierte en palabra puente entre dos amantes cuyo encuentro imposible solo se da en este nombre, una cifra de todo lo que será por siempre infinito.

Balderston continúa desgranando las letras de Borges detrás de las que invariablemente aparecen otras letras, otras lecturas y, también, otros trabajos en los que se reconoce. En este camino interesa de manera particular la pasión con que el crítico aborda *Borges, libros y lecturas*, el volumen en el que Laura Rosato y Germán Álvarez recogen las anotaciones encontradas en los ejemplares dejados en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno por quien fuera su director entre 1955 y 1973. Acostumbrado a rastrear retazos de archivo en bibliotecas y casas de bibliófilos, el crítico afirma: “Hay en este libro y en esta colección un importante legado secreto, claves que nos llevará años descifrar” (Balderston, 2022: 200). Lo más bello que descubre Balderston en relación con el uso que hace Borges de sus libros es que existe una continuidad entre las anotaciones que pueblan los márgenes de sus manuscritos y la marginalia que el escritor anota en las “páginas de cortesía” (según las denomina un coleccionista) de los libros que va leyendo. Esta continuidad no implica identidad, se trata, en el segundo caso, de una suerte de diario de lectura, de esbozos de ideas que serán o no utilizadas, mientras que en el primero, en las notas al margen, hay, creemos, un envío premeditado, aunque el destinatario no esté definido. También pensamos que en este libro de Balderston hay un legado secreto que nos llevará tiempo descifrar, que él no aborda pero cuyo camino despeja para que otras pesquisas avancen: me refiero a la presencia no solo de textos escritos, sino también del cancionero de la radio y de los diálogos y las tramas que siguió escuchando en el cine cuando ya no podía ver los rostros. Borges no solo leía, también escuchaba, como lo atestigua su preocupación por el estudio de dialectos cuando, en la versión publicada en *Sur* de “Las alarmas del Dr. Américo Castro” (1941), introduce una advertencia que será borrada en *Otras inquisiciones* (1952). Allí escribe: “Poseen fonógrafos: mañana transcribirán la voz de Catita” (Borges, 1941: 68) en alusión al famoso personaje radial de Niní Marshall.

Pero esto, por supuesto, también está previsto en *Lo marginal es lo más bello*, que apunta en sus conclusiones que “Borges es un lector asombrosamente hospitalario, y ha abierto puertas a obras creativas, y líneas de investigación en las ciencias exactas y en las ciencias sociales, de forma muy notable” (Balderston, 2022: 231). Borges como quien socava la unidad ilusoria de la “literatura mundial” para quedarse con las literaturas (y las artes) marginales, o con lo marginal de los grandes maestros; como Balderston, que socava la idea del creador inexpugnable y vuelve hospitalaria la lectura de Borges, vale decir, la vuelve un jardín de senderos que podemos transitar con solo entregarnos a la tarea. Todo será ganancia porque, como nos muestra el fundador y director del Borges Center, Borges no escribe en el Debe.

Bibliografía

BALDERSTON, Daniel

El método Borges. Traducción de Ernesto Montequin. Buenos Aires/Madrid: Ampersand, 2021.

Lo marginal es lo más bello. Borges en sus manuscritos. Buenos Aires: EUDEBA, 2022.

BORGES, Jorge Luis

“Las alarmas del Dr. Américo Castro”, en *Sur*, número 86 (noviembre de 1941), 66-70.

Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.

DERRIDA, Jacques *et al.*

“Archivo y borrador”, en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (compiladoras). *Palabras de archivo*. Santa Fé: Ediciones UNL-CRLA Archivos, 2013, 205-233.

MOLLOY, Sylvia

Las letras de Borges. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

QUIROGA, Horacio

“El techo de incienso”, en *Todos los cuentos*. Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. París: ALLCA XX, 1996, 659-674.

ROSATO, Laura y Germán ÁLVAREZ

Borges, libros y lecturas. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.



RESEÑAS

JOSÉ DONOSO. *El lugar sin límites*. Edición crítica de María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020 (Biblioteca Chilena, 5). 352 pp.

Elaborar una edición crítica implica que quien acomete tan ardua empresa debe tener, además de unos ojos minuciosamente entrenados para descifrar la escritura a veces misteriosa de los autores, una dedicación y paciencia inquebrantables. El compromiso es mayor cuando la obra trabajada corresponde a escritores consagrados e imprescindibles para una literatura, como el caso de José Donoso, figura destacada de la narrativa del Boom. En esta ocasión, ha sido María Laura Bocaz Leiva, investigadora especialista en la obra del escritor chileno, quien ha asumido la tarea de confeccionar la edición crítica de un clásico de las letras latinoamericanas: *El lugar sin límites*.

El libro preparado por Bocaz Leiva ofrece aportaciones tanto para los estudiosos de José Donoso como para el público no especializado, tal como corresponde a los objetivos de la colección Biblioteca Chilena, la cual ahora se ve enriquecida con este volumen número 5. Los apartados que componen la edición crítica proporcionan información de variada índole. En la “Introducción”, la editora presenta un sucinto recorrido por las diferentes etapas de la obra del autor santiaguino, que da cuenta de la transformación de la escritura donosiana, tanto temática como estilísticamente. La primera de ellas está constituida por los cuentos escritos en inglés, cuando Donoso estudiaba en la Princeton University; los cuentos en español que aparecieron a lo largo de la década de 1950 y, finalmente, por la publicación en 1957 de *Coronación*. La etapa intermedia, en plena época de efervescencia del Boom latinoamericano, está conformada por la denominada “tríada del 60”: *El lugar sin límites*, *Este domingo* y *El obsceno pájaro de la noche*. Por último, los textos posteriores a la década de 1970 hasta la muerte de Donoso, durante el tránsito de España a Chile, donde se insertan *Las tres novelitas burguesas*, *Casa de campo*, *El jardín de al lado*, entre otras. Cabe resaltar el énfasis brindado por María Laura Bocaz sobre la importancia de *El lugar sin límites* en la producción literaria del autor: como laboratorio escritural de *El obsceno pájaro de la noche* (29) y también como uno de los textos que más interpretaciones ha suscitado dentro del *corpus* del escritor.

Para poder otorgar una forma a la versión primigenia, el organizador de la edición crítica ha de recopilar múltiples materiales, confrontarlos y ordenarlos con el objetivo de moldear el texto final. De esta manera, en la sección “Historia del texto y criterios editoriales”, la editora esclarece los caminos que ha sondeado para establecer el texto presentado. Además de mostrar el recorrido de *El lugar sin límites*, desde su primera edición en 1966, impresa bajo el sello mexicano de Joaquín Mortiz, Bocaz Leiva anota la poco más de una decena de ediciones consultadas que comparó y cotejó (Mortiz, Euros, Bruguera, Seix Barral y Ayacucho, entre otras). Considerando

esto, la estudiosa comenta que utilizó como base el texto publicado por Alfaguara en 1995. La elección fue motivada por el hecho de que esta resultó ser la más confiable, pues corregía las erratas de la *editio princeps*, y porque contenía el menor número de errores mecánicos (45).

Sobre los resultados obtenidos al consultar las distintas ediciones, Bocaz Leiva destaca que el origen de que en algunos libros el *copyright* corresponda a 1965, y no a 1966 (año de la edición de Joaquín Mortiz), se debe a las ediciones españolas de Sedmay y Bruguera, aparecidas en 1977: “Premeditadamente o por accidente, lo cierto es que con la inscripción de 1965 en el *copyright* de los ejemplares de Sedmay y Bruguera, se ha enturbiado tanto el año de publicación de la primera edición en la célebre editorial mexicana como la primera de la novela en otra editorial española” (38). Por tal motivo, la editora declara que el *copyright* correcto es de 1966.

En cuanto a las enmiendas realizadas en relación con la primera edición, la investigadora explica que se corrigieron las erratas (como “dabía” por “debía” o “rio” por “rió”) y expone los criterios para la fijación del texto: las decisiones de índole ortográfica (puntuación), editorial (cursivas e indentados) y léxica, las cuales estuvieron en función de ofrecer el sentido más aproximado al texto íntegro del autor. Aunque menores, hay algunas restituciones importantes, como agregar la frase “mis manos”, suprimida en la versión de Alfaguara, en el penúltimo capítulo de la novela, casi en el clímax (163), cuya omisión disminuye la necesidad del deseo erótico que siente Pancho por Manuela de poder poseerla y tocarla. Vale la pena destacar que la editora propone soluciones de esta naturaleza a partir de las variantes consignadas en la primera edición y en los mecanoscritos del archivo del escritor (Donoso Papers). En este tenor, el conocimiento del material personal de Donoso —estudiado durante mucho tiempo por Bocaz Leiva— constituye una gran aportación tanto para la edición como para una mejor concepción del proceso creador del libro.

En lo referente a la elaboración del aparato crítico que acompaña el texto, las anotaciones proporcionan información sobre: 1) *los aspectos gramaticales*, con la definición de expresiones idiomáticas, formas verbales y vocablos propios del español chileno; 2) *los aspectos explicativos*, con la contextualización geográfica y socioeconómica de la Región del Maule; 3) *los elementos textuales*, es decir, los llamados de atención sobre las variantes escriturales, las erratas, la circulación y la recepción de la obra; 4) *las decisiones editoriales*, las variantes ajenas a las del autor y las intromisiones de las editoriales, y 5) *la relación con otras obras literarias*, las coincidencias entre *El lugar sin límites* y el corpus donosiano, así como los materiales mencionados del archivo de Donoso.

Todo este universo informativo conformado por 225 notas a pie de página permite acercar al lector a una comprensión más puntual de la obra. Desde, por ejemplo, explicar el contexto histórico y el desarrollo de la industrialización de la región donde acontece la novela; o bien, el uso del voseo entre los personajes, el cual revela el grado

de intimidad que existe entre ellos y, sobre todo, deja traslucir las dinámicas de poder que establecen los personajes a partir del propio lenguaje. Asimismo, son de valor los paralelismos entre algunos pasajes de *El lugar sin límites* y de *El obsceno pájaro de la noche*, como la presencia del dolor de estómago o la repetición de ciertas escenas que evidencian la relación de hermandad de estas dos obras, pero también con *Este domingo*.

Al concluir la lectura de la novela, se presenta el “Dossier”, constituido por cinco ensayos. Con una secuencia cronológica, cada uno de estos textos ofrece interpretaciones heterogéneas, aunque complementarias entre sí. “Escritura y travestismo” de Severo Sarduy —de 1968 y reunido junto con otros ensayos en *Escrito sobre un cuerpo* de 1969— es uno de los trabajos críticos fundadores de los estudios sobre *El lugar sin límites*. En cinco páginas, el autor de *Cobra* esboza las directrices que muchos expertos en la obra de Donoso han retomado con posterioridad, tales como el tópico del “mundo al revés”, la representación grotesco-ridícula de la protagonista y los habitantes de El Olivo, la vinculación entre travestismo y lenguaje, y, fundamentalmente, la tesis del cubano sobre el proceso de inversión en el texto del chileno: “al esquema novelesco del relato en el relato, Donoso sustituye el de la inversión de la inversión” (184).

Retomando la noción propuesta por Sarduy, en “La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*” de 1975, Fernando Moreno Turner explora el distanciamiento de la narración de Donoso del criollismo literario de los años cincuenta, y analiza la estructura simétrica de la novela, donde los capítulos 6 y 7 funcionan como punto nodal al ser una analepsis, lo que divide el resto del texto en dos partes de cinco capítulos cada una. Del mismo modo, Moreno estudia la intertextualidad con *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe, mediante la espacialización del infierno en la geografía de El Olivo, el motivo del pacto y la interpretación de la figura del hombre fáustico. Y, por último, ofrece un análisis alegórico del enfrentamiento bíblico entre Dios y Luzbel, la lucha entre el Bien y el Mal, simbolizada en las figuras de Alejandro Cruz y Pancho Vega.

Sharon Magnarelli, en el ensayo “*El lugar sin límites*: límites, centros y discursos” de 1993, se dedica al cuestionamiento de la visión utópica del arte mimético y realista, mediante la contraposición entre el pasado idealizado, cuando Manuela llega a El Olivo, y el presente desencantado en el que transcurre la narración. Además, la autora muestra la inversión de los roles de los personajes a través de un estudio de los objetos que poseen (el vestido en Manuela y el camión en Pancho), así como el cuestionamiento de los límites de la voz narrativa al intercalar la tercera persona con el fluir de la conciencia en primera, y la ambigüedad en la identidad masculino-femenina de la protagonista. De tal modo, explica cómo estos elementos en su conjunto descentran una visión realista-utópica del mundo.

Los dos ensayos finales, “Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso” de Andrea Ostrov y “José Donoso y las masculinidades monstruosas de la re-

forma agraria chilena” de Carl Fischer, son ejemplos de las lecturas más recientes que se han realizado sobre la novela. Ostrov cuestiona la idea de inversión en la novela, propuesta por Sarduy, y explica de qué manera el espacio y las prácticas sociales dejan ver la construcción de la noción de género mediante la identificación; es por tal motivo que Manuela no encuentra un lugar en ese sitio latifundista patriarcal que es El Olivo. Igualmente, Fischer parte de un acontecimiento histórico (la reforma agraria chilena de Montalva) para hablar sobre la creación de un modelo masculino heteronormado, producto del proceso modernizador en Chile; y, con una lectura a partir de la monstruosidad, propone que la novela de Donoso revelaría una crítica a ese modelo económico de “los hombres heterosexuales” protagonistas de la modernidad (278).

Para concluir, cabe agregar que la edición crítica también cuenta con una amplia cronología de la vida de Donoso, de los sucesos más relevantes del Boom latinoamericano y del contexto nacional e internacional, así como con una bibliografía abundante, las cuales fueron elaboradas en su conjunto por Daniela Buksdorf Krumenaker y María Laura Bocaz Leiva. Como material adicional, los textos van acompañados de once fotografías, la mayoría de ellas procedentes del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional de Chile, que están dispuestas a modo de preámbulo en cada sección. Con todas estas contribuciones, no hay duda de que la edición crítica de *El lugar sin límites* preparada por María Laura Bocaz Leiva para la Biblioteca Chilena es, hoy por hoy, la más completa a la que podemos acceder los lectores de esta joya de la narrativa hispanoamericana.

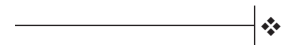
Iván Jaramillo Díaz

Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Letras, México

ID: <https://orcid.org/0009-0002-4110-2532>

ijarazadi@gmail.com



DANIEL BALDERSTON. *El método Borges*. Buenos Aires: Ampersand, 2021. 347 pp.

Por si la exégesis de la obra publicada de Borges no constituyera un desafío suficiente para la crítica, desde al menos 2009, Daniel Balderston se ha dedicado, primero, a localizar y, luego, a estudiar “una amplia variedad de manuscritos y cuadernos de Borges”, como lo demuestran los copiosos ensayos y conferencias que desembocaron en *How Borges Wrote* (University of Virginia Press, 2018), hoy traducido al español como *El método Borges*. Este trabajo titánico tiene sus mejores frutos en la consulta de más de 180 manuscritos y, mejor, la edición de muchos de ellos (y algunos mecanuscritos) en tres jugosos volúmenes publicados por el Borges Center: *Poemas y prosas breves*, 2018; *Ensayos*, 2020, y *Cuentos*, 2020. En sentido estricto, hay un constante diálogo entre estos y *El método Borges*, crisol de cuatro décadas dedicadas a la obra borgeana que, según Balderston, “no ha sido una tarea sencilla, es el trabajo más importante de toda mi carrera académica”.

Este libro de Balderston, a mi juicio, representa uno de los más valiosos estudios críticos sobre la obra de Borges a lo largo de las últimas décadas, no solo porque se concentra en los manuscritos y mecanuscritos, sino porque descifra las diversas estrategias que el Memorioso urde para configurar una obra polifacética durante, al menos, medio siglo: el manuscrito consultado más remoto es de 1914 (“Montaña de gloria”) y, el más reciente, un dactiloscrito de 1966 (“De la pintura”). Trátese de borradores, o *pre-textos* (como prefieren llamarlos los genetistas), de poemas, ensayos, cuentos o apuntes para conferencias, resulta evidente que Borges tiene un sistema, un *método* como bien lo denomina Balderston, que no se reduce a la escritura, sino a la compulsiva reescritura que, a su vez, convoca sus respectivas relecturas. Este método, sin embargo, se halla en permanente ebullición e implica desde el apunte, la cita extraída de una lectura reciente y el bosquejo de un texto hasta el primer borrador con los rizomas de rigor, la puesta en limpio o la sobreescritura (con fecha y firma, por lo general), la publicación en diarios o revistas, las primeras ediciones en libros y las sucesivas intervenciones en las reediciones de su obra. En este sentido, muchos manuscritos, mecanuscritos, publicaciones periódicas, conferencias, traducciones y libros de Borges están marcados por la reescritura y por la incesante relectura: ya de manera inmediata y al hilo de la textualización, ya a mediano plazo en la vuelta al manuscrito o al mecanuscrito, a la versión publicada en diarios, revistas o libros completos, como demuestra Balderston en relación con *Inquisiciones* (1925), que Borges no solo condenó al olvido en vida (junto con *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, y *El idioma de los argentinos*, de 1928), sino que intentó destruir un volumen con correcciones autógrafas. Así, según el autor de *El método Borges*, y acorde con la hipótesis de Michel Lafon de que toda escritura en Borges constituye una reescritura:

Podríamos decir que su concepción de la escritura *como* reescritura comparte [las] mismas cualidades [de la lectura]. Borges declaraba incesantemente que los textos nunca están concluidos, porque necesitan ser completados por generaciones de lectores. Asumo que también pensaba que ningún escritor termina jamás sus textos, y el proceso de revisión constante que él mismo practicaba lo confirma magníficamente (29).

La correspondencia entre ambas actividades ayuda a comprender la trascendencia de los dos polos del acto creativo que en Borges se armonizan en una fórmula muy *ad hoc* a su temperamento: escribe para releer y lee para reescribir.

Aun cuando múltiples manuscritos o facsímiles ya eran accesibles al lector especializado, por ejemplo los alojados en la Biblioteca Pública de Nueva York, en el Harry Ransom Center, en Virginia University y Michigan State University, además de los publicados en ediciones de diversa fortuna (“El Aleph”, “El Sur”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Kafka y sus precursores”, entre otros) y los fragmentos de relatos y ensayos en *Borges, el mismo, otro* (2016), el empeño de Balderston por rastrear, dar noticia y, a la postre, editar decenas de textos lo vuelven imprescindible en la ingente bibliografía crítica. Más aún porque, con *El método Borges*, propone una novedosa manera de leer (y releer, mejor dicho) un *corpus* aparentemente agotado por la trilla especializada, para lo cual sitúa los manuscritos como eje de sus investigaciones. A fin de formular su propio método, Balderston ofrece, en la “Introducción”, las pautas para examinarlos: desde la evolución de la caligrafía y la puntuación hasta el desciframiento de los símbolos empleados por Borges para indicar supresiones, interpolaciones, posibilidades, fuentes, notas, aclaraciones y autorreferencias.

Al respecto, debo destacar que no todos los manuscritos siguen un patrón; pero sí responden a un método de escritura en permanente experimentación con regularidades más o menos identificables, verbigracia: la mayoría de los poemas juveniles son objeto de reescrituras en fechas precisas y rubricadas; los ensayos suelen contener una vasta *marginalia* de fuentes y notas varias; los relatos carecen, salvo casos contados (*v. g.* “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El hombre en el umbral” y “La secta del Fénix”), de este control de la información; en fin, casi todos los manuscritos citados o reproducidos, total o parcialmente, presentan repertorios léxicos o sintácticos (con enumeraciones verticales u horizontales) como posibilidades de un peso idéntico, que se resuelven, por lo general, en la puesta en limpio que el autor entregaba para su publicación. Se trata de una práctica rizomática en que la escritura se bifurca para, idealmente, multiplicar las versiones latentes —y la polisemia, por supuesto— de los poemas, ensayos y relatos manuscritos. En el fondo, esta manía representa, de acuerdo con Balderston, la marca de una escritura de la incertidumbre: “Borges es un escritor que no solo tiene dudas, sino que tiene dudas dentro de dudas, de modo que necesita un sistema de anotación para las posibilidades que conducen a otras posibilidades” (27): he aquí a Stephen Albert encarnado.

Fijadas las coordenadas, Balderston desarrolla ocho capítulos de acuerdo con ciertas regularidades para, así, entregar una propuesta sistemática del dilatado y polifacético *corpus*: “1. Lecturas”, “2. Apuntes”, “3. Cuadernos”, “4. Posibilidades”, “5. Copias”, “6. Dactiloescritos”, “7. Revisiones” y “8. Fragmentos”. Más que un recorrido exhaustivo, seleccionaré algunos puntos clave del libro para mostrar, siquiera de forma sucinta, sus innúmeras novedades. Como coronación de su trabajo, además de ilustrar cada estudio con fragmentos copiosos, incluye cerca de un centenar de imágenes de manuscritos y, en ciertas ocasiones, sus respectivas transcripciones diplomáticas, no necesariamente mecánicas, sino como parte de un ejercicio de interpretación que obliga a una exégesis remozada, y aun inédita, de los textos analizados (como el de “La espera”, los dos borradores de “El escritor argentino y la tradición” o los cuatro de “A Francisco López Merino”).

Aquí mis comentarios sobre algunos pasajes representativos de *El método Borges*. En “Lecturas”, Balderston nutre el universo de los recursos empleados por Borges para incorporar, parafrasear, ocultar, traducir o reformular las ideas provenientes de sus lecturas. Con ello no solo continúa el camino abierto por Rosato y Álvarez (con su *cardinal Borges, libros y lecturas*), sino que aprovecha para delinear el sistema borgeano de apropiación textual: “cuando leía un libro, apuntaba la referencia al número de página y unas pocas palabras de la cita en la lengua original, o una breve perífrasis en algunos casos, y cuando luego quería incorporar la cita en alguno de sus textos, los verificaba para mayor exactitud antes de glosarla o de verterla al español” (32). Cabe agregar que este proceso ocurría, por lo general, en las falsas o en la tercera y cuarta de forros de los libros consultados. Así, mediante el análisis del manuscrito de “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, demuestra que Borges raramente empleaba referencias apócrifas, hipótesis contraria a la que impera todavía en la crítica incapaz de llegar a las fuentes más remotas o mediadas por otros autores a los que se adjudica un dicho, como el que Borges atribuye a Carlyle en su ensayo sobre el *Vathek*; este, sin embargo, no se encuentra en la obra de Carlyle, sino en el diario de William Allingham y en la biografía de Joseph y Elizabeth Pennell sobre Whistler. Para el estudio de la *marginalia* con que Borges identifica sus fuentes, Balderston elige “Kafka y sus precursores”, “Dos fechas” [publicado como “El pudor de la historia”], “La secta del Fénix”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “El hombre en el umbral”.

En los casos mencionados, el autor de *El método Borges* ofrece datos e interpretaciones arriesgadas y novedosas, entre las que sobresale, después de analizar “Kafka y sus precursores”, su posición sobre la autoría de la traducción de *Die Verwandlung*: a despecho de quienes opinan que no tradujo *La metamorfosis* (inducidos por Borges mismo en una entrevista con Sorrentino), Balderston opta por mantenerla en el catálogo borgeano: si no, ¿por qué Borges, en 1938, acepta que en la edición de *La metamorfosis*, de la Colección La Pajarita de Papel, de Losada, aparezca la leyenda

“Traducción directa del alemán y prólogo por Jorge Luis Borges”? ¿Por qué la incluye entre sus traducciones en una carta a Victoria Ocampo de mediados de los cuarenta? Por supuesto, hay una espesa información desde que *La metamorfosis* se publicó, sin datos del mediador, en *Revista de Occidente* (núms. 24 y 25, en junio y julio de 1925, y no en “1927”, como afirma el crítico [42]), hasta la dilatada polémica sobre su autoría; sin embargo, nadie cuestiona la paternidad de otras traducciones de Kafka que aparecieron en la misma revista y sin créditos del traductor: “Un artista del hambre” (núm. 47, mayo de 1927) y “Un artista del trapecio” (núm. 113, noviembre de 1932), copiadas luego en el volumen de *La Pajarita de Papel* y en sucesivas reediciones de la Biblioteca Contemporánea, también de Losada.

En el segundo capítulo, se concentra el análisis en apuntes manuscritos en las guardas de un volumen de las *Noctes atticae*, de Aulo Gelio, donde se identifica la génesis de “Sentirse en muerte” y “Hombres de las orillas” (luego, “Hombre de la esquina rosada”). Este hallazgo, sin embargo, no proviene de la casualidad ni de una iluminación, sino de un proceso de interpretación y conocimiento de la obra borgeana, con lo que contribuye a completar el mapa trazado por Rosato y Álvarez. Los cuadernos incuban también textos futuros, verbigracia, el denominado “Lanceros Argentinos de 1910”, en el cual se esbozan las ideas raigales de lo que titula “Ensayos clásicos”: “La postulación de la realidad” y “El arte narrativo y la magia”. ¿Por qué se encuentran en el mismo soporte que “Hombre de la esquina rosada”? Balderston comprueba, más adelante, que este opera como ejemplo práctico de los ensayos en ciernes. Rescato, aquí, otro hallazgo del estudioso: el *borramiento* de una obra de Alfred Noyes, *William Morris*, como fuente crucial de ambos textos (74-76).

Así también, las guardas de libros ajenos sirvieron a Borges para apuntar los índices tentativos o esquemas de libros propios, a partir de los cuales se puede inferir el proceso de discriminación, la reformulación de títulos, el reordenamiento y, en fin, la jerarquización y las anotaciones personales como marcas de sus escauceos meta-cognitivos: entre otros, el de *Inquisiciones*, el de *El tamaño de mi esperanza* y el de *Otras inquisiciones*. En relación con este peculiar soporte, resulta paradigmática la primera versión manuscrita de *Evaristo Carriego*, redactada en las hojas guardas del *Diccionario de argentinismos*, de Lisandro Segovia; luego transcrito y ampliado en un cuaderno conservado en la Michigan State University.

Ahora bien, entre los cuadernos que Balderston desmenuza con minucia se encuentra el mutilado que contiene “Hombre de la esquina rosada”, el de *Evaristo Carriego* y el conocido como “Cuaderno Avon”, del cual analiza “La espera” y el que, según el especialista, sería el ensayo “más famoso de Borges”, aun cuando se publicara, en 1953, como la mera “transcripción tipográfica” de una conferencia de 1951: “El escritor argentino y la tradición”. La trascendencia de este texto radica no solo en la influencia alcanzada, sino en su gestación: Balderston descubre, transcribe, compara

e interpreta dos versiones manuscritas de dicho ensayo. Sorprende en este ejercicio crítico el detalle y la perspicacia con que se revelan las simpatías y diferencias de un ensayo con dos versiones tan disímiles, una más radical que otra. Estoy tentado a decir que este fenómeno solo puede equipararse al que se suscita entre las dos versiones de “Sobre los clásicos”. Al final, la fecha de composición de “El escritor argentino y la tradición” sigue irresuelta, porque ninguna de las versiones transcritas y comentadas por Balderston contiene un pasaje cardinal que sí se encuentra en la impreza: primero, en *Cursos y conferencias* (1953); luego, en *Sur* (1955) y, por último, en *Discusión* (1957 y ediciones sucesivas). Me refiero a “una confidencia, una mínima confidencia” sobre “La muerte y la brújula” en el ensayo de marras: “hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla [...]”. ¿Esto quiere decir que hubo una o más versiones desconocidas de “El escritor argentino y la tradición” hacia 1943 o Borges cometió una deliberada anacronía? ¿Estamos ante un laberinto clausurado para sus escoliastas?

En fin, consciente de que me quedo corto con mis comentarios ante los numerosos aportes de *El método Borges*, quisiera hacer énfasis en que su autor diseña un marco de lectura que permite descifrar los manuscritos borgeanos en sus diversos grados de desarrollo (notas sueltas, correcciones cíclicas, apuntes, índices tentativos) y en soportes heterogéneos (hojas sueltas, guardas de libros ajenos, versiones impresas, cuadernos, hojas numeradas). La contribución de Balderston no queda ahí, sin embargo, sino que deriva en acuciosos análisis de los manuscritos con sugerentes (y muchas veces inobjectables) observaciones sobre la gestación, las fuentes y las implicaciones semánticas o intertextuales que un lector común, y aun el especializado, no puede siquiera intuir en los textos publicados. Seguramente, la (re)lectura de las dos versiones de “El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan” o “El escritor argentino y la tradición” producirá exégesis renovadas y, mejor, permitirá refrescar una crítica abismada en paráfrasis, reiteraciones y (pre)juicios injustificados. Me resta agradecer las decenas de cuartillas descifradas e interpretadas, las populosas reproducciones de los manuscritos y el esmero editorial que inserta con tino las imágenes, con un alto grado de legibilidad.

Antonio Cajero Vázquez

El Colegio de San Luis, México

ID: <https://orcid.org/0000-0002-5730-2857>

acajero@hotmail.com



DARÍO CANTON. *Clea. Folletín platónico ilustrado*. Prólogo y dibujos de Luciana Di Milta. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hernández Editores, 2022. 88 pp.

En la introducción de una edición de los *Cantos* de Ezra Pound, el filósofo italiano Giorgio Agamben señala que la “tierra baldía” de T. S. Eliot es, más que una construcción, una recolección melancólica de fragmentos de la cultura occidental cuya tradición se ha interrumpido. Al poeta solo le queda la recolección azarosa de los restos: “*these fragments I shored against my ruins*”, en términos de Eliot, actuando aquí ciertamente como un filólogo alejandrino que recoge los fragmentos que escaparon al incendio de la gran biblioteca. Agamben concluye que, a la manera de Ezra Pound en sus *Cantos* o Joyce en el *Ulises* y en el *Finnegans Wake*, Eliot no ofrece tanto un muestrario de restos, sino que brinda la imposibilidad de conexión entre el presente y estos fragmentos. En otras palabras, no es decisivo lo que se transmite, sino el acto mismo de una transmisión sin notas a pie de página que revela la propia imposibilidad de la transmisión.

Estas disquisiciones alcanzan a *Clea*, libro de Darío Canton que contiene elementos caros a la más vieja tradición occidental, rota desde la Primera Guerra Mundial según Agamben. Incluso antes de *Clea*: para Canton se trató de un problema práctico y concreto, que es la llegada (o entrega) de su poesía al lector. Entre mayo de 1975 y abril de 1979, el poeta editó veinte números de *Asemal*, una hoja de poesía que contenía textos propios y que enviaba por correo, con una tirada que llegó a los 800 ejemplares. Buscaba lograr un innegable reconocimiento como poeta, además de saltar el cerco de la pobre circulación que la poesía tenía en esos años. Saltar el cerco implicaba, asimismo, apostar a nuevos destinatarios, a un lector que no fuera estrictamente especializado. Es así que el problema de transmisibilidad que Agamben encuentra para la poesía, a partir de la Primera Guerra Mundial, está, de algún modo, en estrecho vínculo con el interés, legibilidad y circulación de la poesía.

El caso de *Clea* resulta más complejo, siempre si seguimos pensando en el problema como lo delimita el filósofo italiano: es un diálogo entre Sócrates y “Darío” (que puede leerse como representación del poeta) situado en un bar donde conversan sobre fútbol, mitología, juegos de azar y mujeres. Todo esto en mixtura con elementos caros a la cultura occidental, desde la antigüedad hasta el presente. Para empezar, la tapa misma tiene su título en un intimidatorio griego clásico. El diálogo tiene un innegable tono platónico, o al menos eso nos hace creer cuando Canton nos muestra que observa con respeto la tradición: Sócrates y “Darío” se cruzan en una plaza, como ocurre con el filósofo griego y Fedro, en el diálogo homónimo, quienes se encontraban fuera de la ciudad. Es platónico en cuanto a ciertas fórmulas elocutivas reconocibles y también en cuanto al ritmo. Y tenemos, además, los grandes desvíos o digresiones de Sócrates para llegar a determinado consenso con quien conversa. Darío, como buen interlocutor del Maestro, tiene un problema para plantear que está remitiendo a esas aporías que funcionaban

como punto de partida para los diálogos platónicos, pero, a diferencia de Platón, la aporía que moviliza la conversación no es lógica o intelectual (acaso ya no sea aporía), sino un asunto emocional. Darío está celoso de los amantes pasados de su amada. Sócrates lo anima: “No te sonrojes, Darío / y sigamos discurrendo!” (24). La divagación los lleva a un bar donde los atiende Luis, el mozo, y donde Sócrates, el partero, intentará dar con una respuesta, tocando temas y autores que van desde la Atenas clásica hasta el presente.

La amalgama de vivos y muertos, de tiempos pasados y presentes, persiste y se sigue *transmitiendo* en la literatura o en montajes ficcionales direccionados. Hace una década el filósofo francés Alain Badiou escribió una *remake* de *La República* de Platón. Allí también Sócrates hablaba de Freud o de la Unión Soviética como si le fueran hechos contemporáneos. No obstante, el libro de Badiou es de corte pedagógico. Hay una trama, un diálogo que recupera esos restos históricos y los pone a funcionar para llegar a ciertas metas y saberes (que por supuesto coinciden con la filosofía del propio Badiou). Canton no busca enseñar nada. El problema de “Darío” es tan patológico que difícilmente se podría convertir en un caso ejemplar. Además, *Clea* recolecta determinados restos que no son los que junta Badiou. Por ejemplo, tenemos a Sócrates hablando de los sueños comenzando por Freud, pero que, con rapidez, descarrila hacia el lado de las correspondencias oníricas de la quiniela, hasta el punto de que ofrece un listado propio de números y elementos soñables (registro que amenaza con un reenvío jocosos a aquel otro que aparece en la enciclopedia china de Borges).

Muchos de los restos de cultura popular contemporánea que Canton recolecta bien podrían ser humoradas de cafetín, pero no es esa la transmisibilidad que debería importar al lector. Es significativa la *forma* en que estos restos llegan a nuestras costas. Recordemos la frase citada de Eliot, “*these fragments I shored against my ruins*”, donde se lee “estos fragmentos que apuntalé contra mis ruinas”, pero donde “*shored*” también remite a orilla, de modo que podemos imaginar los restos de un naufragio —y, por qué no, la cultura occidental para Agamben— llegando a nuestras costas. La forma en que Canton apuntala estos restos de la cultura occidental no tiene que ver con la cita directa, sino con la presentación de aquellos en un diálogo platónico en verso que, a su vez, es una charla común, en un bar, entre amigos. Entonces resulta que el nombre de un hermano de la poeta Safo, llamado “Caraxos”, se convertiría con el correr de los siglos en una “interjección común a vastas extensiones del planeta tierra” (50). Es poco probable que la lectura de este libro incite a buscar la etimología de “carajo” en algún dispositivo electrónico, porque lo que vale es la fuerza moderada del eufemismo que funciona en *Clea*. Se trata de un gasto verbal que elide una palabra para hablar de una “interjección común a vastas extensiones del planeta tierra”. Esa maniobra llega intacta al lector, así este busque o no el origen de “carajo” o, al menos, se quede con la duda.

Así también ocurre con los cruces amorosos entre divinidades y animales, numerosos en la mitología griega, que son hechos precursores de la inseminación artificial, dice

Sócrates, quien inmediatamente añade que estos mitos forjados por “hombres de mentalidad masculina” vienen a encubrir “los amores / menos grandiosos / de varones con ovejas / y demás animales domésticos” (51). Para quienes crecimos en zonas rurales, la veracidad sobre los amores que ciertos hombres de “mentalidad masculina” (la distinción posee una precisión quirúrgica) sostienen con animales, generalmente ganado ovino, pero también vacuno, no requiere mayor verificación.

El riesgo de este libro es su constante roce con la carcajada, muy diferente a la emitida por Foucault, producida por la mencionada lista de Borges. Lo cómico en *Clea* no tiene su premisa en el rejunte de elementos heterogéneos, tampoco en el paso cómico bastante antiguo de embarrar los temas más sublimes. Dejando respetuosamente el problema de la “imposibilidad de la transmisión” a Agamben, diremos que en *Clea* opera aquello que en el mundo anglosajón llaman “*delivery*” para los chistes y las humoradas, o en el ámbito del *stand-up*. Consiste en la *presentación* o la *entrega* del material más que el material mismo. Y en *Clea* esta transmisión tiene la forma de un rodeo verbal, un eufemismo generalizado que viste con togas antiguas los temas más cotidianos y prosaicos sin ceder todo al ridículo o a la carcajada, porque al eufemismo le corresponde esa risa que se contiene para no interrumpir la historia que se está contando.

Podemos aventurar la siguiente hipótesis: en *Clea*, el humor *sostiene la seriedad del poema*. El poema tiene ilustraciones de Luciana Di Milta, quien no solo prologó la edición, sino que ofreció una escucha atenta a su construcción —oral, por teléfono— y además intervino en la elección del vocabulario. Este *demon* cantoniano —también arconte del archivo del poeta— recuerda el término, a su vez evocado por Juan Filloy, de *eutrapelia* (17), palabra de origen griego que refiere a una jocosidad inofensiva, la virtud que temple el exceso de las diversiones o entretenimientos, y que evita que *Clea* sea solo una obra de humor. El *collage eutrapélico* de *Clea* *modera* la carcajada, donde lo cómico mismo *se toma en serio*. De este modo, la quiniela y los sueños no están ahí para desbaratar o parodiar el diálogo platónico: una lectura de pies ligeros podría ver ahí una destrucción irreverente de un género antiguo occidental por medio de la introducción de temas bajos y ridículos. Pero no: lo maravilloso es, inversamente, cómo Canton *apuntala* con estos restos un poema-diálogo platónico o, mejor dicho, cómo una graciosa conversación de cafetín puede virar, *desviarse* para usar un término del Canton sociólogo (16) y, extrañamente, convertirse en un diálogo platónico.

Juan Pablo Cuartas

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina

Université de Poitiers, Francia

ID: <https://orcid.org/0000-0003-0727-3776>

jcuartas@fahce.unlp.edu.ar



Colaboradores

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS. Doctora en Letras e Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires; profesora y directora del Doctorado en Letras en la Universidad del Salvador. Ha colaborado en las ediciones críticas dirigidas por María Rosa Lojo: *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental*, de Lucio V. Mansilla (Corregidor, 2012), y *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla (Iberoamericana-Vervuert, 2007). Es autora del libro *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013) y de los dos tomos de la edición crítico-genética de los manuscritos de un excautivo argentino del siglo XIX: *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño* (EUS, tomo I: 2019 y tomo II: 2022).

DANIEL BALDERSTON. Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh, donde dirige el Borges Center y su revista *Variaciones Borges*. Dentro de sus publicaciones se destacan: *How Borges Wrote* (2018), traducido al español por Ernesto Montequin en la editorial Ampersand; *El método Borges* (2021), disponible también en francés (2019); *Lo marginal es lo más bello. Borges en sus manuscritos* (2022); *Leído primero y escrito después, aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer* (2020); *Innumerales relaciones: cómo leer con Borges* (2010); *Borges: realidades y simulacros* (2000); *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* (1990); *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1985). Junto con María Celeste Martín ha realizado tres ediciones facsimilares de manuscritos de Borges a través del Centro Borges: *Ensayos, Cuentos, Poemas y prosas breves*. Recientemente, publicó con Carlos Halaburda una edición crítica de *Luxuria: La vida nocturna de Buenos Aires* de Otto Miguel Cione, novela de 1936 (Universidad Nacional de La Plata, 2023), y preparó con Daniela Buksdorf una edición crítica de *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D'Halmar (1924), que está por aparecer en la Biblioteca Chilena de la Universidad Alberto Hurtado.

GISELLE CAROLINA RODAS. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en la Universidad Pedagógica Nacional (Departamento de Humanidades y Artes), en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Facultad de Ciencias Sociales) y en la Universidad del Cine (Facultad de Cinematografía). Participa en diversos proyectos de investigación, siendo sus ejes de trabajo los archivos literarios, la crítica genética, la bibliografía material y la edición de textos en el abordaje de autores argentinos, como Manuel Puig (1932-1990) y Francisco Soto y Calvo (1860-1936).

MARÍA PAULA SALERNO. Doctora en Letras y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Sus investigaciones se centran en el trabajo con archivos literarios, la edición de textos modernos, la crítica genética, la bibliografía material y los estudios de traducción. Se dedica, en particular, al estudio de la literatura de autores vinculados con el ambiente cultural de la ciudad de La Plata y, muy especialmente, a la obra de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte. Enseña literatura francesa en la Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires, Argentina) y trabajó como profesora invitada en la Universidad de Wuppertal (Alemania), donde dictó seminarios sobre literatura rioplatense.

MARIANA DI CIÓ. Doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad de París 8, y profesora titular (Maître de conférences) de Literatura Latinoamericana en la Universidad Sorbonne-Nouvelle. Trabaja principalmente sobre poesía latinoamericana contemporánea y génesis de escritura. Ha publicado *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d' Alejandra Pizarnik* (Presses Universitaires de Vincennes, 2014) y editado la correspondencia en francés entre Pizarnik y André Pieyre de Mandiargues (*Correspondance Paris-Buenos Aires 1961-1972*, París, Ypsilon, 2018); en colaboración con Daniel Balderston, ha realizado una edición anotada y comentada de una conferencia inédita de Borges sobre Flaubert (“La obra de Flaubert”, en *Ensayos*, Borges Center, 2019). Formó parte del equipo que editó los papeles de trabajo de Juan José Saer (*Borradores inéditos*, 4 tomos, Seix Barral), y estudió los manuscritos de *El paraíso está vacío* de Raúl Zurita para la colección Archivos. También ha publicado una introducción a César Vallejo (*Dossier espagnol 2018*, Paris, Atlante, 2018) y artículos sobre Sergio Raimondi, Daniel García Helder, Arnaldo Calveyra, Héctor Viel Temperley, Susana Thénon y Mirtha Dermisache, entre otros.

DANIELA BUKSDORF. Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Literatura Hispanoamericana por la misma casa de estudios y magíster en Literatura Comparada por la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile. Sus áreas de investigación son: la narrativa chilena del siglo xx, la crítica postcolonial, estudios culturales y crítica genética. Apoyó en la elaboración de la edición crítica de *El lugar sin límites* de José Donoso y es coautora de la edición crítica de *Pasión y muerte del cura Deusto* de Augusto D’Halmar. Ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales, como *Revista de Literatura y Lingüística*, *Chasqui*, *Revista de Literatura Latinoamericana* y *Cuadernos de Literatura*, entre otras.

LORENA AMARO CASTRO. Doctora en Filosofía (Universidad Complutense de Madrid) y profesora titular del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado los libros *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (2009),

La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena (2018) y *El espejo del gólem. De la biografía a la fábula biográfica* (2022). También ha coeditado los libros *Caminos y desvíos. Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina* (con Alicia Salomone y Ángela Pérez) y *Auto(bio)grafías latinoamericanas* (con Claudia Amigo). Actualmente, prepara un libro en coedición con Fernanda Bustamante y un ensayo en coautoría con esta misma académica de la Universidad de Alcalá. Está trabajando, también, en un libro de entrevistas a escritoras latinoamericanas contemporáneas. Además de haber publicado artículos en numerosas revistas especializadas, ha sido coordinadora de la colección Biblioteca Recobrada. Narradoras Chilenas de Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Como investigadora, destaca su proyecto más reciente: FONDECYT Regular 1180522 “Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI”. Se desempeña, asimismo, como crítica literaria de la revista *Palabra Pública*, desde 2021.

GRACIELA GOLDCHLUK. Investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Responsable académica del Archivo de Manuel Puig y del de Mario Bellatin, en *ARCAS*: <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>>. Desde 2004 a la fecha, ha dirigido proyectos de investigación en torno a archivos de escritores, desde una perspectiva latinoamericana y en diálogo con conceptualizaciones de la archivística. Es autora de *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos de Manuel Puig* (2011) y de *El libro de la vieja. Tiempos de archivo* (2022). Compiló, con Mónica Pené, *Palabras de archivo* (2013) y, con Juan Ennis, *Las lenguas del archivo. Filologías para el siglo XXI* (2022). Editó y compiló *Querida familia* (I. Cartas europeas y II. Cartas americanas). Web: <<https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/perfiles/0622GoldchlukG.html>>.

IVÁN JARAMILLO DÍAZ. Maestro en Letras con especialidad en Letras Latinoamericanas y licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, ambos títulos con mención honorífica, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación comprenden la relación entre la literatura hispanoamericana y las escuelas filosóficas orientales, así como el monstruo y lo monstruoso en las letras latinoamericanas. Publicó el artículo “La estructura mandálica del cuento ‘Axolotl’ de Julio Cortázar” en la revista *Nuevas Glosas*, y participó en un congreso internacional. Actualmente, se encuentra estudiando el doctorado en Letras (Latinoamericanas) en la UNAM.

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor investigador en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis desde agosto de 2009. Entre 2002 y 2004, fungió como Teaching Assistant en el

Romance Languages Department de la Universidad de Harvard. Ha colaborado en revistas y diarios mexicanos (*Este País*, *La Jornada*, *La Colmena*). Ha publicado, también, en revistas académicas nacionales e internacionales, como *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Semiosis*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Variaciones Borges*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (*an*)*ecdótica*. Ha participado como conferencista y ponente en diversos foros. Investiga sobre literatura mexicana del siglo xx, en particular, e hispanoamericana, en general, principalmente desde la crítica de textos. Algunos de sus libros recientes son: *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges* (2017); estudio y edición crítica de Gilberto Owen, *Desvelo/Línea* (2018); edición de Gilberto Owen, *Versiones a ojo. Traducciones* (2019), y estudio y edición crítica de César Vallejo, *Los heraldos negros* (2020).

JUAN PABLO CUARTAS. Doctor en Literatura por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y Doctor en Lenguas y Literaturas Romanas por la Université de Poitiers (Francia). También es ayudante del diplomado de Filología Hispánica en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente, es organizador y curador de los manuscritos de Mario Bellatin en el repositorio *ARCAS* (FAHCE-UNLP); además, trabaja en la preparación de una edición científica para los manuscritos de *Salón de belleza*, cuarta novela del autor Mario Bellatin. Su principal línea de investigación se centra en los procesos de creación de escritores latinoamericanos desde una perspectiva crítico-genética. Dentro de sus publicaciones destacan: “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”, en Alejandro Palma Castro *et al.* (coords.), *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura* (2019), y “El realismo cómico de Mario Bellatin: Shiki Nagaoka y el sentido errático”, en Héctor Jaimes (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020).



Normas editoriales

Se convoca a los autores interesados en publicar en la revista *(an)ecdótica* a enviar: ensayos sobre edición crítica o historia literaria, rescates editoriales, notas misceláneas y reseñas relacionadas.

Se considerarán para su publicación aquellas colaboraciones en español que se ajusten a las siguientes normas para la presentación de originales:

1. Los textos deben ser rigurosamente inéditos y no deben estar en proceso de dictamen en otra revista.
2. Para *artículos* sobre edición crítica o historia de las ideas, la extensión es de 20 a 25 cuartillas; para los *rescates*, 5 cuartillas de introducción, y del texto recuperado, máximo 15; para las *notas misceláneas*, de 5 a 10 cuartillas; para las *reseñas*, 5 cuartillas, que incluyan la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
3. Los artículos, los rescates y las misceláneas requieren título y resumen en inglés y español de entre 200 y 350 palabras, y 5 palabras clave, también en ambos idiomas.
4. Todos los textos, incluidas las reseñas, deben entregarse con nombre del autor, institución de adscripción, país donde se ubica esta última y correo electrónico.
5. Los textos se enviarán, en archivo Word, tamaño carta, fuente Times New Roman 12 puntos, doble espacio y márgenes de 3 cm, al correo electrónico **anecdoticarevista@hotmail.com** (no se devolverán originales).
6. Las referencias bibliográficas se incluirán al final de la cita textual, siguiendo las normas de *(an)ecdótica*. Véanse los ejemplos al final de este volumen.
7. Las referencias (bibliográficas, hemerográficas o de cualquier otro soporte) se registrarán al final del texto en orden alfabético y contendrán todos los datos sin abreviaturas o siglas.
8. Las citas textuales que excedan cuatro líneas irán en párrafo aparte, con sangría, en el mismo puntaje y con interlineado sencillo.
9. Las citas textuales en otro idioma distinto al español deben incluir una traducción en nota a pie de página, señalando a quién pertenece dicha traducción entre corchetes.
10. La Redacción de la revista no tramitará derechos de reproducción de imágenes; si el autor cuenta con ellos, proporcionará las imágenes en archivo electrónico en formato tiff con al menos 300 dpi de resolución.
11. Adjuntar el currículum abreviado (10 líneas) del autor, en archivo Word, con los siguientes datos: nombre completo, adscripción, líneas de investigación, publicaciones principales y datos que considere pertinentes.

12. Se acusará recibo de originales en un plazo de 10 días hábiles desde su recepción y se turnarán a dictamen académico bajo la modalidad de pares ciegos.

Modelo para citas y referencias bibliográficas en el cuerpo del texto

En todos los casos, las referencias bibliográficas se pondrán entre paréntesis al final de cita o paráfrasis con los siguientes datos: primer apellido del autor, año de la publicación y página:

- Raúl Renán apunta: “La primera década del siglo XXI ha creado una serie de opciones para la elaboración, propagación y conservación del libro [...] que basan su apuesta en el libro portátil, sin necesidad de papel” (Renán, 2001: 51).

Estos datos se incluirán aun cuando se haya mencionado antes el nombre del autor o el año de la publicación citada.

Cuando se empleen dos o más obras de un autor con el mismo año de edición, estas se distinguirán con letras minúsculas (a, b, c): (Gutiérrez, 2005a: 36) o (Gutiérrez, 2005b: 16). En estos casos, es necesario incluir dichas letras en la bibliografía final.

Cuando se citen obras completas, se hará del siguiente modo: (Borges, 1985, t. I: 45-73).

Para referir algún artículo de autor anónimo, se consignará, entre paréntesis, la primera parte del título entrecomillado seguido por puntos suspensivos, inmediatamente después se pondrán el año de publicación y la página citada: (“Ensayos. Alfonso Reyes...”, 1974: 2).

Modelo para bibliografía final

Ordenar alfabéticamente por autor; cuando se incluyan varias obras de un mismo autor, estas se ordenarán cronológicamente. Los apellidos del autor, en todos los casos, van en versalitas y el nombre en redondas. Si las obras cuentan con dos autores, se pondrá el primero empezando por el apellido seguido del nombre, y el segundo autor iniciará por el nombre seguido del apellido, también en versalitas. Si hay más de tres autores, consignar el apellido y el nombre del primero seguido de *et al.* Se incluirán todos los datos que contengan las fuentes consultadas: autor(es), coordinador, editor, director, título completo, tomo o volumen, traductor, lugar de edición, editorial, año, colección, serie, etc. No se usarán abreviaturas, excepto: *et al.* Las editoriales o institu-

ciones que participan en una publicación irán separadas con diagonal; cuando se trate de diferentes dependencias de una misma institución, deberán separarse con comas.

La puntuación requerida para la bibliografía final es la siguiente: se utilizará el punto después del nombre del autor y antes de la ciudad en la que fue publicado el libro. En el caso de incluir también editor, prologuista, traductor, director, coordinador, etc., cada uno irá separado por punto. Entre ciudad y editorial se escribirán dos puntos. Cuando se trate de obras completas o capítulos de libros y artículos, después de la fecha se pondrá coma para especificar páginas (no usar pp.) o número total de volúmenes. El resto de la información se separará con comas. La colección y la serie se consignarán entre paréntesis al final de la ficha bibliográfica. En seguida se muestran algunos ejemplos:

Libros

ALLENDE-SALAZAR Y ZARAGOZA, Juan y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. *Retratos del Museo del Prado, identificación y rectificaciones*. Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919.

BONNEFOY, Yves (director). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo. Desde la prehistoria hasta la civilización egipcia*. Volumen I. Edición de Lluís Duch y Jaume Pòrtulas. Traducción de Cristina Serna. Barcelona: Destino, 1996.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1983 (Opúsculos/Serie Investigación).

CASAR PINAZO, José Ignacio *et al.* *Claves para conocer la ciudad*. Madrid: Akal, 1989.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana Vervuert, 2012 (Pública Crítica, 3).

Artículo en libro colectivo

MONSIVAÍS, Carlos. “Manuel Gutiérrez Nájera: La crónica como utopía”, en Yolanda Bache Cortés *et al.* (editores). *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, 27-39 (Ediciones Especiales, 5).

Obras completas

MARTÍ, José. *Obras completas*. 2.^a edición. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, 27 tomos.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Edición crítica, introducción, notas e índices de Ana Elena Díaz Alejo. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).

Artículo en periódico

URBINA, Luis G. “Marquina y su pavo real. Charla de poeta”, en *Excelsior. El Periódico de la Vida Nacional* (22 de febrero de 1923), 3 y 10.

Artículo en revista

GLANTZ, Margo. “Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz”, en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, volumen XXI, número 2 (2010), 39-49.

Artículo de autor anónimo

“Ensayos. Alfonso Reyes. *América. Utopía*. Imprenta Nacional, Quito”, en *El Sol* (16 de mayo de 1933), 2.

Artículo en página electrónica

FUENTES, Carlos. “Solares, Ramírez y la comedia narrativa”, en *La Jornada Semanal*, número 359 (20 de enero de 2002). Consultado en: <www.jornada.unam.mx/2002/01/20/sem-fuentes.html> [02/04/17].

Archivos

“Luis G. Urbina Sánchez. Su expediente personal”, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, expediente: 5-14-24, folio: 129.

Recomendaciones generales:

- No usar locuciones latinas entre paréntesis en el cuerpo del texto, tales como: *ibid.*, *idem*, *op. cit.*, *apud*, etc.; ni abreviaturas como art. cit. o ed. cit. Solo se puede emplear cfr.

- En los casos de citación de hemerografía, es necesario incluir en el paréntesis de referencia el mayor número de datos posibles para que se pueda identificar el texto citado de manera expedita en la bibliografía final.
- En el caso de la citación de revistas, especificar año, tomo, número, volumen, fecha y páginas, de acuerdo con la información que registre la fuente consultada.



(an)ecdótica

Vol. VIII, núm. 1 (enero-junio 2024),

editada por el INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

FILOLÓGICAS, cuyo departamento de publica-

ciones dirige MARÍA DEL REFUGIO CAMPOS GUARDADO,

se terminó de imprimir en los talleres de Litográfica

Ingramex, S. A. de C. V., ubicados en Centeno 162-1,

col. Granjas Esmeralda, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de

México, C. P. 09810, el 15 de marzo de 2024.

La composición tipográfica, realizada en tipos ITC Garamond Std y Baskerville, de 11:14.1 y 10:12 puntos, estuvo a cargo de MARTÍN ALEJANDRO SOLÍS HERNÁNDEZ, la edición estuvo al cuidado de DAFNE ILIANA GUERRA ALVARADO, y consta de 50 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 g.

Elaboración de portada: SACNICTE GONZÁLEZ NAVEJAS,

basada en el diseño de MERCEDES FLORES REYNA.

Impresión: digital.