

Introducción

La imagen del manuscrito encontrado, por su persistencia como recurso narrativo que ha atravesado la era de la imprenta y la digital, se impone en el momento de pensar una introducción para esta revista que se ocupa de archivos de escritores. Como tópico, inhibe todo intento abarcador, pero quisiera en esta oportunidad recordar dos cuentos: “Manuscrito hallado en una botella” de Edgar Allan Poe y “Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar que lo nombran en el título para obviarlo en el relato. La palabra “manuscrito” actúa como una seña al lector: la prueba “documental” de la “verdad” de una narración que admite lo sobrenatural (Poe) o que instala, a partir del juego, la fantasía y el deseo en la vida cotidiana (Cortázar). El papel escrito a mano se ofrece como testimonio de algo que existió, al mismo tiempo en que el verbo “hallar” introduce la noción del azar y el salto al futuro: una manera de señalar el misterio preservado, durante un tiempo imprevisible, para que se realice el encuentro con el lector (con aquel que comprende y se siente movilizado por una historia). Si a la figura del que lee, en principio hedónico o curioso, le agregamos algo de tenacidad y lo representamos en el texto es muy probable que se transforme en un rastreador de manuscritos, sometido también a las reglas del azar, pero más confiado en sus virtudes y en la búsqueda en sí. En este caso, directa o indirectamente, la narración pone en escena el acto de la lectura: su incidencia en la subjetividad y el contexto de quien debe sustraerse de lo que está haciendo para atender a las palabras escritas.

En la tradición borgeana de la cita apócrifa y la intersección de investigación y ficción, quisiera detenerme brevemente en el narrador de “Homenaje a Roberto Arlt” de Ricardo Piglia que persigue unos papeles del autor de *El juguete rabioso* y aprieta en sí las figuras del detective, el escritor y el filólogo, muy cercano –diríamos hoy– al crítico genético, y plantea el problema de la autoría y la propiedad en el campo minado de la creación. Tal vez el lector de borradores y esbozos sea el más cercano al autor que lee, pues ante un texto no puede dejar de plantearse cómo fue posible, qué camino o qué pasos explicarían ese resultado.

La literatura brinda versiones compactas, intensas, descubridoras de realidades que podemos tener ante los ojos y no sabemos ver. Leo “Homenaje a Roberto Arlt” como una puesta en escena metafórica de aspectos cruciales de la genética pues crea una sintaxis que encadena la

investigación, el dinero, la edición, la escritura, los papeles, el nombre del autor, la posibilidad de plagio o falsedad a la pasión por un escritor y su obra. El anhelo de Roberto Arlt de hacer plata gracias a la invención (no literaria) para poder así dedicarse a escribir rechaza la noción de literatura como producción económica y señala la intemperie del escritor. La ambigüedad de la situación se multiplica si consideramos la posibilidad de que también los manuscritos entren en el circuito comercial pues no tienen valor por sí mismos sino en relación a la apreciación del nombre del autor y la obra en el momento de la transacción. Como valor agregado, al evidenciar el rastro de la mano y el cuerpo, el manuscrito crea un mito de origen que forma parte de su cotización.

En el nivel más superficial, la narración de Piglia desarrolla una imagen de la heterogeneidad del archivo y un esbozo del perfil del investigador: consecuente en la búsqueda y parsimonioso (describe, anota y ordena los materiales) para alcanzar a descifrar el sentido. El lector que es crítico necesita también ser capaz de narrar un proceso de investigación en el que la imaginación para formular hipótesis o posibilidades de explicación juega un papel fundamental. La búsqueda de los papeles de Arlt está vinculada al deseo de publicar un libro con textos desconocidos del escritor. Esta situación alude a la que ha sido una tradición de edición en el Río de la Plata: escritores o críticos e investigadores abocados a la difusión de materiales poco transitados que se consideran importantes para la comprensión de un autor o un aspecto de la cultura. En la actualidad, cada vez más estos esfuerzos han ido quedando en manos del Estado o necesitados de su apoyo. Es necesario pensar en formas de difusión pertinentes para resolver lo mejor posible el conflicto de temporalidades entre el trabajo con la génesis (elaborar un dossier puede llevar años) y el diálogo con el entorno que tal vez exija realizar cortes para mostrar resultados parciales. El lugar que ocupan los manuscritos y el archivo en general en el imaginario de una sociedad es un indicio de la importancia que tienen en ella la investigación, el anhelo de saber y la creación.

Si lo pensamos como museo, pues resguarda las obras consideradas valiosas por una comunidad y hace posible así la investigación y la configuración de tradiciones, podremos percibir más claramente que el archivo empieza a existir cada vez más en tensión con el mercado. Coleccionistas particulares, universidades y bibliotecas asientan su prestigio en un acervo archivístico que ha entrado en la puja de la oferta y la demanda. En esta situación se vuelven imprescindibles las políticas de Estado que permitan preservar lo que se considera patrimonio nacional. Los manuscritos, por su valor económico, de fetiche o por la creciente conciencia de su importancia para saber más y mejor, han alcanzado un

lugar en la prensa cultural y cada vez más críticos y editores se preocupan por mostrar o estudiar los papeles del escritor. Es un desafío del presente pensar en la mejor manera de acercarlos a un público amplio y, al mismo tiempo, brindar los instrumentos para que se vuelva capaz de apreciar el deslumbrante espesor de “tiempos” y experiencia que genera el contacto con este material.

La genética, una teoría y una práctica que hemos venido presentando desde el inicio de esta revista, depende de la salvaguarda de lo escrito. Si bien es cierto que, como le dijo Mario Levrero a Carlos María Domínguez en una entrevista, en literatura el resultado “es lo único que importa”, es evidente que el estudio de borradores y elementos preparatorios –lo que se denomina el antetexto– puede aportar un conocimiento muy apreciable para la comprensión de la obra. Es importante mantenerse en la relatividad de esta afirmación y rechazar el mito de origen, el aura de autenticidad que acecha al que se sumerge en los manuscritos. Ni la obra publicada y “cerrada” ni el más escondido de los papeles primeros pueden proporcionar un sentido definitivo. Atenta a los caminos trancos, a las bifurcaciones, a la relación entre lo que se proyectó y lo que quedó, a las derivaciones y adaptaciones que pueden realizarse en el pasaje de un género a otro, la genética es un campo de especulación privilegiado para tratar de entender las decisiones que hacen que una obra alcance a ser lo que es en un momento determinado.

Como ha sido señalado, el desarrollo de la crítica genética acompaña el retorno del autor después de que fuera decretada su muerte a fines de los años sesenta del siglo XX. Aunque el escritor que vuelve ya no es el “gran escritor”, como se entendió en el siglo XIX, identificado con un sentido de nación. En principio es un *scriptor*, según el neologismo creado por los genetistas para “designar un enunciador que se expresa por escrito (sobre papel, con máquina u ordenador)”¹. Pero no solo: también es el individuo que mantiene una relación ambigua entre su vida y aquello que escribe, que juega a mostrarse y esconderse y que, cada vez más, sabe que puede quedar en sus papeles. Reinaldo Marques hace un paralelismo, en el artículo que publicamos en esta revista, entre el cuidado del escritor de su archivo personal y el de su imagen pública en la sociedad actual.

Como la historia del huevo y la gallina, se puede decir que la literatura se ha desdibujado como objeto de estudio y que no hay trabajos teóricos sobre ella con el peso que tuvieron en otros tiempos. En esta situación, tal vez la genética, fruto de una labor ardua, paciente e interdisciplinaria, se plantee como una alternativa que ayude a apuntalar a la literatura mientras se reconfigura el paisaje de la cultura. La genética no existe en competencia con otros sistemas interpretativos, pero su práctica implica privilegiar el

1. Ver el artículo de Jean-Louis Lebrave en este número.

análisis del lenguaje (aunque la lectura del manuscrito exija la integración de disciplinas del orden de lo visual) y al hacerlo retoma enfoques de la lingüística, la estilística y la filología.

En la primera parte de este número 3 de *Lo que los archivos cuentan*, Reinaldo Marques analiza la situación de los archivos de escritores en el marco de la historia y la cultura de Brasil, los ubica en un estatuto entre lo privado y lo público y muestra las implicaciones jurídicas y legales que surgen de esta situación. El traslado del archivo del escritor de su casa hacia las instituciones de custodia genera complejos procesos que afectan a los archivos en términos espaciales, organizativos, simbólicos y conceptuales. Marques hace suyo el concepto derridiano de que el acto de archivar registra al mismo tiempo en que produce el evento y presta atención a las técnicas puestas en juego. Hace un análisis de la actualidad y señala la necesidad de una recuperación ética del espacio público. Graciela Gargiulo explica el proceso técnico realizado en la Biblioteca Nacional de Uruguay para poner el catálogo en línea de la Biblioteca de José Enrique Rodó. Sergio Romanelli sintetiza treinta años de desarrollo de la genética en Brasil: nació de la mano de Philippe Willemart, que mantuvo el diálogo con su formación francesa (Jean Bellemin-Noël) y le dio un sesgo particular en el contexto latinoamericano al trenzar los estudios de génesis y el psicoanálisis. La crítica genética brasileña se reivindica más plural y osada que la francesa. Romanelli deja planteadas nuevas preguntas y hace un mapa genético de Brasil. Jean-Louis Lebrave analiza los aportes y los límites de la lingüística para la lectura de los borradores, y señala que, ante el ideal, inalcanzable, de “captar el proceso de escritura tal como se desarrolló realmente”, el “tratamiento de las sustituciones no puede hacer otra cosa que comparar estados sucesivos del texto en proceso, y buscar cuáles leyes presiden las transformaciones que esta comparación permite identificar”. Después de sus inicios, en que necesitó subrayar sus diferencias con disciplinas en realidad cercanas, Lebrave señala las afinidades de la genética con la “nueva filología” y la variantística y plantea la variación como lugar privilegiado del sentido.

Nacidos en una u otra orilla del Río de la Plata, los autores estudiados en la segunda parte de este número habitaron en tiempos y por lapsos diferentes los dos márgenes, y varios de ellos incluyeron, de manera real o virtual, una tercera orilla transatlántica. La fatigada metáfora del río como espejo turbio de una identidad en movimiento, que atraviesa bloqueos circunstanciales, sigue explicando aspectos importantes de nuestra particular manera de ser universales. Estos escritores están marcados por un destino rioplatense:

asimétrico, hecho de sueños, recuerdos, modos de narrar creados en un diálogo desigual, fecundo y contradictorio.

Luca Salvi plantea el archivo como alteridad y rescata del olvido un ensayo de Julio Herrera y Reissig, posiblemente escrito en el cruce de los siglos XIX y XX, publicado en 1919, bajo la supervisión de su viuda, y nunca más vuelto a editar. Reproduce, además, dos momentos de versiones manuscritas anteriores. Daniel Balderston, Mercedes Dollard, Jairo Hoyos, Rodolfo Ortiz y Sebastián Urli realizaron para la revista la transcripción lineal de los tres primeros capítulos manuscritos de *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti del Cuaderno que se encuentra en su archivo y que tiene subrayadas en la tapa las palabras “Prostíbulo” y “Pasado a máquina”.² Analizan el proceso de escritura y señalan la opción por “escribir mal” de Onetti. En función de un antetexto iluminador descubren las dosis de “belleza” y “violencia” que pautan el ritmo de los párrafos. En comparación con la versión edita señalan el cambio de lo explícito a lo alusivo en torno a “tres ejes precisos: el tema del pudor (tanto lingüístico como sexual), el de los cambios en la toponimia y las mayúsculas, y el tratamiento de los nombres de los personajes”. A partir de la narración de Mauricio Rosencof *Las cartas que no llegaron* (2000) Gabriela Sosa estudia su transformación en “materia prima” para una obra de teatro escrita por la dramaturga Raquel Diana, estrenada en el teatro El Galpón en 2003 con dirección de César Campodónico. Considera el texto base como autoficticio y señala las marcas de oralidad como parte de una “estética de la negligencia”. Sosa considera el traslado genérico a la luz de dos fenómenos más amplios perceptibles en la cultura uruguaya de la posdictadura: por un lado, lo que se ha llamado un “proceso de escenificación” de la dramaturgia; por otro, la relación entre el testimonio y la ficción en la narración de la violencia política y social sufrida en los años setenta y ochenta.

Estudioso asiduo de la obra edita e inédita de Borges, Daniel Balderston presenta el manuscrito “Destino escandinavo” (1953) y reflexiona sobre la manera borgeana de utilizar las fuentes, la interrelación de lectura y escritura en su obra y el interés del escritor argentino por señalar la presencia del realismo en la literatura occidental antes de su explosión en la novela decimonónica. Al estudiar la obra de Copi, escritor, dramaturgo, dibujante, humorista gráfico, Christian Estrade encuentra que la imaginación y la tensión entre la lengua materna y la de escritura son las dos marcas de su narrativa: “escribir mal, en un francés macarrónico, desde la imaginación”. Estrade reubica *El baile de las locas* como primera novela del escritor, y a partir del estudio del *incipit* de los manuscritos y la novela edita descubre

2. Las hojas están atravesadas por una raya que supuestamente alude a esa tarea de transcribir a máquina.

el “giro autoficcional y definitivo que realiza el autor argentino”. Oscar Brando piensa en torno a la genética y el “giro subjetivo” que ha marcado la producción e interpretación de la literatura en los últimos años y realiza “algunas observaciones e hipótesis sobre la andadura del proyecto literario de Saer” a partir del cotejo de la primera versión en 1964 en dos cuadernos de manuscritos, de lo que luego será la novela *El limonero real*, editada finalmente en 1974.

A diferencia de lo sucedido en Brasil, contado en este número por Sergio Romanelli, la genética surgió en Uruguay sin polémica. Tal vez porque su novedad se planteó atemperada por el establecimiento de una genealogía: los trabajos de Roberto Ibáñez al frente del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL) se nos presentaron como un antecedente evidente.³ En cierto sentido los estudios de génesis son un resurgimiento, el intento de reinstalar en un lugar central una forma de trabajo desplazada desde su inicio. Este tercer número de *Lo que los archivos cuentan* sale acompañado de dos separatas. En una le seguimos rindiendo homenaje a Roberto Ibáñez, publicando *Imagen documental de Rodó. Un fragmento*, un texto encontrado, preparado y prologado por Ignacio Bajter.

Consideraré importante, en este año que se cumplen cien de la muerte de Delmira Agustini, dedicarle la otra separata. Es, en parte, fruto del trabajo –aún en proceso– de transcripción de sus manuscritos. Compuesta con estudios de Rosa García Gutiérrez, Ana Inés Larre Borges, Elena Romiti y mío, está dedicada a la revisión de las ediciones y los papeles de la poeta.

En este 2014 se cumplen también cincuenta años de la muerte de Felisberto Hernández. En su homenaje la Biblioteca Nacional proyecta dedicar el próximo año el décimo número de la *Revista de la Biblioteca Nacional* y el cuarto de *Lo que los archivos cuentan*. Para este, María del Carmen González entregó un artículo en el que analiza el “laboratorio” de escritura y las formas de figuración del autor a la luz de algunos inéditos que se encuentran en la Colección Felisberto Hernández de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República).

Creo necesario hacer una aclaración al lector de este número de *Lo que los archivos cuentan*. Existen diferentes criterios para la transcripción genética: en el artículo que publicamos en esta revista, Jean-Louis Lebrave plantea el conflicto entre la transcripción diplomática que reproduce la “disposición gráfica” pero no interpreta la sustitución y el “trabajo de

3. Ver los artículos Ignacio Bajter, “Archivocracia y literatura en Uruguay. Figura y método de Roberto Ibáñez” en *Lo que los archivos cuentan 1*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2012; y Fatiha Idmhand, “El ‘método Ibáñez’. ¿La crítica genética... antes de la crítica genética?” en *Lo que los archivos cuentan 2*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2013.

reconstrucción de las operaciones” y la que sí lo hace. El equipo coordinado por Daniel Balderston hace lo que llaman una “transcripción lineal”; la que utilizamos con los manuscritos de Delmira Agustini y los de Copi siguen, con matices de diferencia, los criterios franceses. No nos resolvimos por uno: la transcripción “lineal” se lee más cómodamente, la francesa es más para iniciados que perciben junto a la lectura la solución de algunos problemas presentes en los borradores. Creo que resulta imprescindible para trabajar manuscritos que presentan la complejidad de los de Delmira Agustini.

Carina Blixen