

Introducción

Este segundo número de *Lo que los archivos cuentan* quiere seguir desarrollando una mirada crítica sobre el trabajo con los archivos, continuar con la difusión de la crítica genética e ir mostrando resultados. Entre los diversos problemas que los estudios genéticos han puesto de manifiesto desde su surgimiento en los años setenta, quisiera, en esta oportunidad, retomar algunos: al ser el objetivo de los estudios de génesis el análisis de los procesos de creación, la zona de sus intereses excede el ámbito de la literatura en un doble sentido porque puede abarcar escritos que no sean considerados literarios y porque es posible aplicar la genética a otras artes o ramas del conocimiento. En los dos números de esta revista han predominado los enfoques literarios, pero la idea es, en lo posible, convocar a investigadores de otras disciplinas.

El manuscrito ya no es, en palabras de Louis Hay, una reliquia del pasado, sino una presencia viva de la literatura. En este sentido, la genética ha acompañado el proceso de visibilización de la figura del autor que, a partir de la fecha paradigmática del ensayo de Roland Barthes que postulaba su desaparición (1968), no ha hecho sino espesarse. Barthes planteaba la simultaneidad de dos movimientos: la entrada del autor en su muerte y el comienzo de la escritura.¹ La crítica interesada en “las escrituras del yo” y la mirada genética parecerían reubicar al autor al costado de su obra, acompañándola, en relación, a un tiempo, íntima y exterior.

Sin determinar una opción estética, la perspectiva genética se ha alimentado de una concepción de la creación que si retomamos la serie de contraposiciones muy recurridas entre producción y producto, enunciación y enunciado, escritura y escrito, prefiere el primero de los términos de la oposición. (Ver en este número el artículo de Almuth Grésillon). Ya no la escritura contrapuesta al autor como planteaba Barthes, sino la escritura y el autor, en una relación que solo puede ser compleja. La ge-

1 El ensayo de Roland Barthes “La mort de l’auteur” es de 1968. Está recogido en *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984: 64. “Sans doute en a-t-il toujours été ainsi: dès qu’un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c’est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l’exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l’auteur entre dans sa proper mort, l’écriture commence”.

nética ha hecho acopio de la reflexión de los escritores sobre su trabajo. A vía de ejemplo, es posible recordar a Edgard Allan Poe y su defensa de la racionalidad y la programación en su “Filosofía de la composición”: “Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle”.² Y también a Felisberto Hernández y sus estrategias para atisbar y facilitar el crecimiento de algo que no quiere controlar y que considera precioso:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado; no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; solo presiento o deseo que tenga hojas de poesías; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos.³

O en un texto anterior: “Juan Mendez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” en el que el narrador señala la importancia de elegir un título, se queda con tres y dice que el texto:

entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda. Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento.⁴

Los testimonios de los escritores han iluminado el devenir de la creación, pero el investigador se debe ceñir a la materialidad de la huella: límite y camino por el que acecha un movimiento espiritual que solo puede ser conjeturable. Otra cita de Felisberto permite recuperar el placer del cuaderno, la dimensión física del soporte que se vuelve espejo (el que escribe se lee, es decir, se mira mientras crea):

2 Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973: 65.

3 Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, Felisberto Hernández. *Obras Completas 3*, Montevideo, Arca/CALICANTO, 1983: 67. El texto fue publicado por primera vez en *La Licorne No 5-6*, Montevideo, set. 1955.

4 Felisberto Hernández, “Juan Mendez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” en *op.cit*: 153. Se publicó por primera vez en *Hiperión 57*, s.f.

Pero en este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo; quisiera llenarlo enseguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica.⁵

La noción de superficialidad planteada en la cita de Felisberto está ligada a la necesidad de rapidez con la que experimenta en ese momento.

A partir de la frecuentación de los manuscritos, Louis Hay se pregunta si lo que tendría que hacer el geneticista no sería inscribir la forma de la escritura en el dibujo de una vida. Aclara que aceptar la existencia de quien escribe no implica atentar contra la autonomía de la obra, pues escribir es una manera de vivir (o de sobrevivir, dice citando a Aragon), pero el texto no es nunca lo vivido.⁶ Los geneticistas han peleado contra la idea del cierre del texto y han recurrido reiteradamente a una cita de “Las versiones homéricas” de Jorge Luis Borges que resulta muy servicial:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.⁷

La observación de borradores, reescrituras y correcciones genera una conciencia de lo azaroso que puede resultar el límite de una obra, pero al mismo tiempo, los análisis que la genética ha realizado sobre el *incipit* y el *explicit* del texto señalan que estos extremos no tienen el mismo valor que otros momentos intermedios. Por más que el libro impreso no tenga por qué ser el final de un proceso de creación –los libros de Delmira Agustini reescritos y corregidos por la autora que están en el Archivo de esta Biblioteca son un ejemplo elocuente– el que lo escrito llegue a editarse es un gesto cuyos sentidos es necesario explorar. Cito de nuevo a Louis Hay que percibe, después de Gutenberg, la apertura de una etapa en la que se produce el pasaje de una literatura de escritores a otra de lectores. En ella

5 Felisberto Hernández, “Juan Mendez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” en *Obras Completas I* (Introducción, ordenación y notas José Pedro Díaz), Montevideo, Arca/CALICANTO, 1981: 154.

6 Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002: 10.

7 Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas” en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé editores, 1969: 106

se realiza una doble transición de la escritura a la obra y de esta al libro.⁸ La “obra” y el “libro” son momentos de cierre (diferentes en su alcance y consecuencias), que puede ser provisorio, pero que actúan transformando el sentido de lo escrito. Paul Ricoeur dice que el considerar el antetexto no tiene solo el efecto de desestabilizar la obra, sino también de hacer que pueda ser mejor comprendida y señala que el análisis hace ver que no es por azar que la obra final es el último texto de una serie de borradores.⁹ Los escritores saben lo precioso que es el fin de un texto, aunque pueda no ser “definitivo” como dice Borges. En sus “Nuevas tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia realiza una reflexión sobre los finales inspirada en el tan citado (para argumentar sobre su escasa importancia) Jorge Luis Borges. Dice que los comienzos son siempre difíciles “mientras que el fin es siempre involuntario o parece involuntario pero está premeditado y es fatal”.¹⁰ Encuentra que “los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia”¹¹ y que “se asocian con el olvido, con la separación y con la ausencia”.¹²

Estas reflexiones resultan paradójicas en este momento de avance de lo digital y la imposición de sus criterios de apertura, fragmentación, interrelación de textos y su reconfiguración de las relaciones entre escritor y lector. Pero, por ahora, aún en el ciberespacio sigue primando el formato del libro y los *ebooks* continúan pareciéndose lo más posible a su modelo en papel: el límite es todavía una frontera cargada de sentido.

En este número, Almuth Grésillon, una de las fundadoras de la crítica genética, en un artículo, inédito en español, sobre “orígenes y perspectivas” propone la comprensión de la tachadura, la interrupción, el atasco como una “tensión esencial entre programa de elaboración y accidente, entre trabajo y hallazgo, entre regularidad y exceso”. Bénédicte Vauthier retoma la contraposición de dos modelos predominantes de “conservación y archivo literario”: el de Europa Oriental y Central caracterizado por el desarrollo autónomo y el de Europa Occidental por la preservación en “grandes bibliotecas nacionales”. Se pregunta por el modelo predominante en España (y responde) e Hispanoamérica (y deja el espacio abierto para pensarlo).

8 Louis Hay, *op.cit.*: 26.

9 Paul Ricoeur, “Regards sur l’écriture” en *La naissance du texte* (ensemble réuni par Louis Hay), Paris, José Corti, 1989: 218.

10 Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000: 115.

11 Ricardo Piglia, *op.cit.*: 119.

12 Ricardo Piglia, *op.cit.*: 125.

La genética necesita tanto del archivo como de criterios de difusión de su trabajo. Las ediciones críticas hacen cada vez más lugar a algún momento del antetexto y resulta cada vez más claro que la edición genética necesita aliarse con la informática para llegar a ser. Toda publicación implica una serie de opciones que es fundamental transmitir al lector con la mayor claridad si se tiene como objetivo su formación. Vauthier analiza diferentes tradiciones de edición y explicita las decisiones que las hicieron posibles.

Elena Romiti plantea “la necesidad de especificidad del archivo de la memoria latinoamericana en relación con el archivo europeo y del primer mundo en general”, enlaza su estudio a la teoría literaria latinoamericana y propone una descripción de las instituciones y criterios de trabajo en Uruguay. Creo que un desafío próximo será el de revisar la noción de archivo en su dimensión concreta y metafórica y en relación a su incidencia en la reflexión sobre América Latina. Tal vez sea necesario en números futuros especificar y diferenciar los alcances de una teoría y de una política de archivo.

Gracias a la persistencia y a la sagacidad de Ignacio Bajter, el legado de Roberto Ibáñez va adquiriendo una presencia que seguiremos ampliando. Después de la publicación del primer número de esta revista, Bajter encontró un fragmento de “Imagen documental de José Enrique Rodó”, el libro escrito por Ibáñez y nunca publicado. Mientras prepara una edición de esos materiales, a manera de adelanto, y porque es sustancial al planteo de esta revista, damos a conocer la introducción de Ibáñez: “Teoría y ensayo de la investigación”. En esas páginas se encuentran los fundamentos de la creación del Archivo Rodó y del método que sigue rigiendo los criterios de archivo de la Biblioteca Nacional. Entendí que no debíamos hacer una publicación “arqueológica” sino que era interesante revisar los criterios de Ibáñez a la luz de los de la crítica genética actual. Fatiha Idmhand, especialista en la materia, lo hizo con el brío que la caracteriza. Idmhand lee la introducción de Ibáñez “como un trabajo vanguardista de elaboración de criterios para la biblioteconomía y para la crítica genética”. La amplitud del carácter precursor de Ibáñez, queda iluminado por el paralelismo que Idmhand establece entre el gesto del fundador del I.N.I.A.L., que aúna una reivindicación patrimonial y un proyecto de investigación, y el proceso francés en el que se dan separadas

la conciencia de la necesidad de preservar la memoria y la de crear conocimiento a partir del archivo.

Magdalena Broquetas abre una perspectiva en la que será necesario persistir: el análisis de la imagen como documento. Su trabajo pone en evidencia un elemento central en toda investigación: los documentos son opacos. No cuentan nada por sí mismos. Aún las fotos, que se supone muestran lo que estuvo ante la cámara no dicen sin un trabajo de contextualización y sin un relato. Para que las fotos tengan sentido es necesario aguzar el conocimiento de los materiales, precisar los objetivos y, como siempre, hacer buenas preguntas. Un trabajo diferente con la imagen es el que realiza Beatriz Vegh a partir de su incursión en el archivo Onetti: encuentra la foto inspiradora del personaje de Frieda de *Dejemos hablar al viento*. Estos caminos cruzados entre la imagen y el texto abren una posibilidad de intercambio en el que esta revista quiere insistir.

Entre el documento y la creación, la correspondencia es un surtidor cada vez más apreciado por quienes buscan los senderos ocultos, las oscilaciones, los momentos en que puede percibirse la fragua de una idea o una sensibilidad. Belén Castro y Alfredo Alzugarat analizan los cruces entre intelectuales uruguayos y cubanos en dos momentos políticos muy diferentes: los años anteriores a la emancipación de la Cuba española y la cultura en la revolución cubana previa al “caso Padilla”. Belén Castro parte de la idea de que las cartas son “un espacio de primera importancia para estudiar la consolidación de la imagen del intelectual modernista”. Recupera la figura de José Enrique Rodó, “nuestro cosmopolita inmóvil”, cuando escribía los primeros artículos para la *Revista Nacional*, iniciaba una “red latinoamericana” y dejaba surgir su compromiso con los problemas “políticos del momento”. Alfredo Alzugarat saca a la luz una antología de la literatura uruguaya preparada por José Pedro Díaz, publicada en 1966 por Casa de las Américas, que pasó extrañamente desapercibida por los circuitos críticos. A la vez, el intercambio epistolar entre José Pedro Díaz, Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti contribuye, retomando las palabras de Belén Castro, a dibujar “la imagen del intelectual” de los años sesenta.

En este número sigo con la revisión de lo que de Felisberto Hernández se encuentra en el archivo de la Biblioteca Nacional. Transcribo y analizo distintas versiones del inicio del *Diario del sinvergüenza* que muestran correcciones y publico un fragmento hasta ahora inédito y particularmen-

te sugerente. Los dos trabajos sobre Juan Carlos Onetti, realizados investigando el archivo de la Biblioteca Nacional, dan una idea del tesoro que aguarda a quienes quieran seguir hurgando en los papeles del maestro. Onetti es, tal vez, de los escritores uruguayos, el que más atención crítica ha merecido. Sin embargo, Alma Bolón y Beatriz Vegh aportan una mirada nueva al mostrar lo que pudo haber sido Santa María, Díaz Grey o Frieda, el lugar y los personajes reconocibles para lectores onettianos. Bolón se focaliza fundamentalmente en los borradores de *Juntacadáveres* y de *Cuando ya no importe*: analiza la relación entre “corregir” y “lo correcto” y estudia “la corrección como proceso de creación de nuevos sentidos”. Vegh descubre que la escritura de *Dejemos hablar al viento*, la novela del exilio, antecede en dos décadas la fecha de su edición, analiza contaminaciones entre esta novela y *La cara de la desgracia* y explora una incidencia múltiple de lo musical en los textos onettianos.

La pregunta de Luis Bravo “¿Quién es Ibero Gutiérrez?” es dolorosa porque pone en evidencia lo poco que sabemos del artista que será siempre adolescente. Algo de todo lo que pudo ser y lo mucho que fue en su tiempo breve, algo de un espíritu libertario y refinado queda en los papeles que aquí reproducimos. En este caso, el trabajo con el archivo es la posibilidad de mantenerlo en la vida del arte y la cultura.

Para terminar quiero enmendar un error mío en el número anterior de esta revista. En el artículo “Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto” escribí que Norah Giraldi Dei Cas había sido una “fugaz” alumna de piano de Felisberto Hernández. No fue así, Norah tomó clases con él entre los 9 y 16 años. Aclarada la equivocación, quiero agregar que Norah Giraldi, referencia insoslayable a la hora de abordar a Felisberto Hernández, ha sido una figura fundamental para que mi acercamiento a los estudios de genética fuera posible.

Carina Blixen

Código de transcripción genética utilizado en esta revista:

Itálica Todo lo que fue agregado de la mano del autor

< > Todo lo que se ha agregado en interlínea

~~Riesgo~~ Las tachaduras serán reproducidas
y los términos que las han
reemplazado serán transcritos arriba,
entre líneas (con [< >].

[< >] Lo que fue agregado en interlínea
y tachado previamente.

[] Tachado, borrado.

« » Agregado en margen
(ileg.) Ilegible