

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

La memoria literaria de la Provincia de Misiones.

Directora: Dra. Mercedes GARCÍA SARAVÍ

Integrantes: Lic. Marisa DISANTI

Lic. Karina LEMES

Prof. Jorge H. OTERO

Prof. Angélica M. RENAUT

Prof. Gabriela I. ROMÁN

Natalia ALDANA

María Aurelia SCALADA

Eugenia KUSHIDONCHI

Sebastián LOPEZ TORRES

Carina PEREIRA

Mayo de 2010

INDICE
INFORMES DE AVANCE-FINALES:

Mercedes García Saraví: Informe final 2009

Glosario de Crítica Genética (equipo completo)

ANEXO 2: GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ: TESINAS Y OTRAS PRODUCCIONES:

Tesinas (sinopsis)

Marisa Disanti *La conjunción de un proyecto y una práctica escritural: explorando en las lecturas de Gustavo García Saraví*

Karina Beatriz Lemes *El ensayo: ¿un género culpable, de qué?*

Mercedes García Saraví: *Prólogo* de la edición de los poemas dedicados a la ciudad de La Plata. (Será firmado por el intendente municipal, Sr. Pablo Bruera)

Mercedes García Saraví *La Plata, un espacio fundante* Palabras iniciales para la edición de poemas encarada por la Municipalidad de la ciudad de La Plata

ANEXO 3. JUAN MARIANO AREU CRESPO

María Aurelia Escalada *Tierra Caliente* de J. M. Areu Crespo

ANEXO 4: HUGO W. AMABLE

Jorge H. Otero *Aproximaciones a la narrativa de Amable*

Gabriela I. Roman *Diálogos con la obra literaria de Hugo Wenceslao Amable*

ANEXO 5: JUAN ENRIQUE ACUÑA

Karina Beatriz Lemes: *El ensayo de Juan Enrique Acuña: Aproximaciones al Arte de los Títeres de 1983.*

Natalia Aldana Juan Enrique Acuña. *El recorrido de la pluma*

Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito

Eugenia Kushidonchi - Carina Pereira Juan Enrique Acuña: *Trabajo de transcodificación de cintas de bobina abierta*

Sebastián López Torres *JUAN ENRIQUE ACUÑA: un poeta del teatro, en el programa radial "Contra el Olvido"*

ANEXO 6: MANUEL ANTONIO RAMÍREZ

Angélica Marisa Renaut *Manuel Antonio Ramírez. Recorridos*

ANEXO 7: ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN

César Felip Arbó y sus cristales poéticos, por Gabriela Isabel Román (en prensa, en *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. (en prensa)

La palabra poética de un misionero, por Natalia V. Aldana y Mercedes García Saraví. En *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. Año 1, n° 1, Posadas, Misiones, 2009 ISSN 1852-3199.

PONENCIAS Y MONOGRAFÍAS**PONENCIAS AMABLE**

Jorge Otero y Gabriela Roman *Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable*

Jorge Otero y Gabriela Roman: *Un cronista misionero de América*

Jorge H. Otero: *Ruvichá: Entremedio de Misiones* Seminario de Literatura Regional

Jorge H. Otero *Ruvichá, un pueblo perdido en el interior* Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

Gabriela Roman: *Integración identitaria en la obra de Hugo W. Amable* Seminario de Literatura Regional

Gabriela Roman *Última parada, Ruvichá* Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

PONENCIAS ACUÑA

María de las Mercedes García Saraví Natalia Vanesa Aldana *La poesía de Juan Enrique Acuña*

PONENCIAS GARCIA SARAVÍ

Karina B. Lemes y Mercedes García Saraví *El discurso ensayístico en un poeta platense: Gustavo García Saraví*

Karina Lemes y Marisa Disanti *De filiaciones y afiliaciones estilísticas en una selección de sonetos de Gustavo García Saraví*

PONENCIAS LITERATURA REGIONAL / PROVINCIAL

Karina Beatriz Lemes - Angélica Marisa Renaut: *Literatura regional vs. Literatura de provincia: Una construcción del intelectual misionero.*

Karina B. Lemes y Mercedes García Saraví *Literatura de Provincia: representaciones culturales en los márgenes*

PONENCIAS TEMAS DIVERSOS

Haydée Borowski y Mercedes García Saraví *La otra cara del Siglo de Oro. Ojos azules, de Arturo Pérez-Reverte*

Mercedes García Saraví y Jorge H. Otero *De umbrales e intersticios: "La Crónica Del Perú"*

Karina Beatriz Lemes- Gabriela Román: *La venganza de Don Mendo. Continuidades del Humor.*

Guía de Presentación de
INFORMES DE AVANCE – INFORMES FINALES

Proyectos acreditados en la Secretaría de Investigación y Postgrado.

1. TÍTULO DEL PROYECTO: LA MEMORIA LITERARIA DE LA PROVINCIA DE MISIONES

3. FECHAS DE INICIO Y DE FINALIZACION DEL PROYECTO: DESDE 1º/01/2007 HASTA: 31/12/2009

4. PERIODO AL QUE SE REFIERE EL PRESENTE INFORME: DESDE: 1º/01/2009 HASTA: 31/12/2009

5. EQUIPO DE INVESTIGACION

APELLIDO Y Nombre	Cargo / Beca	Nº de horas investiga x semana	Mes de incorporación	Mes de finalización	Evaluación S - NoS
García Saraví, María de las Mercedes	PTi ex Directora	20	01/01/2009	31/12/2009	
Lic. Karina Beatriz Lemes	JTP se Investigadora cat. V	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Disanti, Marisa Susana	Invs. Inicial	5	01/01 /2009	31/12/2009	S
Roman, Gabriela	Aux B (Octubre se solicita Cat. Invs. Inicial)	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Aldana, Natalia	Aux AH	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Otero, Jorge Hernando	Auy B Invs. Inicial	10	01/01/2009	31/12/2009	S
López Torres, Sebastián	Aux B	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Renaut, Marisa	Aux AH Invs. Inicial	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Escalada, María Aurelia	Aux ah	10	01/01/2009	31/12/2009	S
Kushidonchi, Ana Eugenia	Aux ah	10	16/03/2009	31/12/2009	S
Lombardi, Lisandro	Aux ah	10	16/03/2009	1º/07/2009	Baja
Pereira, Carina	Aux ah	10	16/03/2009	31/12/2009	s

Se consignan primero los datos del Director de Proyecto y luego los de otros investigadores que trabajaron efectivamente en la investigación.

En 'Cargo / Beca' se anotarán las iniciales de la categoría docente y dedicación, o de investigación:

PTI	Profesor Titular
PAS	Profesor Asociado
PAD	Profesor Adjunto
JTP	Jefe de T. Prácticos
AY1	Ayudante de 1ª

ex	Exclusiva
se	Semiexclusiva
si	Simple

AY2	Ayudante de 2ª		
AUX	Auxiliar de Investigación	b	Becario
INI	Investigador Inicial	ah	Ad honorem
ASI	Asistente	ADS	Adscripto
IND	Independiente	INV	Invitado
PRI	Principal		

Así, un Profesor titular semiexclusiva se escribe 'PTI se' y un Auxiliar ad honorem 'AUX ah'.

Si el investigador tiene varios cargos ocupar otros tantos renglones, al igual que si ha cambiado de cargo o de n° de horas semanales dedicadas a la investigación en el transcurso del período de referencia.

'N° Horas investiga x semana' se refiere a las horas que insumió efectivamente la realización de la investigación (y no a la dedicación total del cargo). Si la persona tiene varios cargos, consignar para cada uno de ellos la dedicación horaria semanal al proyecto.

En '*Mes de incorporación*' consignar el mes a partir del cual cada investigador se ha incorporado al proyecto; y en '*mes de finalización*', cuando ha dejado de participar. Las fechas no pueden extenderse más allá de los límites del período de referencia del informe.

La '*Evaluación*' está referida al desempeño de cada investigador durante el período de referencia de acuerdo a la evaluación del Director del Proyecto. Consignar S (Satisfactoria) o No S (No Satisfactoria)

Si es necesario a continuación de cuadro se puede fundamentar las evaluaciones No Satisfactorias.

Firma Director de Proyecto

Aclaración:

Fecha de presentación del Informe de Avance – Final.

PARA RESPONDER A LOS ITEMS SIGUIENTES UTILIZAR HOJAS COMPLEMENTARIAS (TAMAÑO A4)
EN EL NUMERO QUE SE REQUIERA

6. RESUMEN DEL PROYECTO ORIGINAL

Se trata de describir sintéticamente (máximo 200 palabras) las principales características (tema, metodología, etc.) del proyecto.

- 1) El proyecto se sustenta en la necesidad de recopilar, conservar, organizar y analizar los dossiers manuscritos de autores misioneros. Misiones – tal vez pocas provincias argentinas lo tengan – no cuenta con un archivo que conserve – para su guarda y estudio – los documentos (borradores, manuscritos, tapuscritos, hojas de apuntes, etc.) producidos por los autores y que forman parte del acervo literario provincial. La revalorización de estos papeles (como bien de uso, no como ornamento de coleccionista) toma impulso en la segunda mitad del siglo XX. Ante la urgente necesidad de rescatar dichos documentos – ya en manos de los herederos – corresponde a la Universidad, y específicamente a la carrera de Letras, a través del Programa de Semiótica organizar el Archivo Genético del campo literario de Misiones. Se han llevado a cabo, están en marcha o se inician en la Secretaría de Investigación proyectos diversos que apuntan al mismo objeto, la literatura provincial, con variadas perspectivas teóricas e instrumentos metodológicos con las que estableceremos fructíferas relaciones e intercambios. La labor propuesta implica una sólida red de acuerdos teóricos, críticos y metodológicos iniciales, un arduo rastreo e identificación de los documentos, además de la tramitación ante deudos y poseedores actuales de los respectivos préstamos del material.

7. LISTA DE ACTIVIDADES REALIZADAS DURANTE EL PERÍODO

Se trata de las actividades efectivamente realizadas durante el período de referencia. Pueden ser las mismas que las incluidas en el Proyecto, pero también pueden aparecer nuevas actividades que no hayan sido previstas originalmente. Esta sección puede ser publicada en la página de la Facultad y de la Universidad.

EN LÍNEAS GENERALES SE REALIZARON LAS ACTIVIDADES PREVISTAS:

Los integrantes del proyecto participaron en los siguientes congresos:

- 1) VII Congreso Internacional Orbis Tertius, La Plata, 18-20 de mayo de 2009.
- 2) XV Congreso Nacional de literatura Argentina. Córdoba, 1-3 de julio de 2009.
- 3) *Letras del siglo de Oro Español*, Salta, 16-18 de septiembre. En total, se produjeron 10 ponencias para Congresos.

Asimismo, los alumnos auxiliares aprovecharon los avances realizados en el proceso de investigación para cumplimentar los trabajos finales en Seminarios y Cursos de grado. Se detallan en el rubro 6) trabajos Inéditos.

ELABORACIÓN DE UN GLOSARIO de CRÍTICA GENÉTICA: Como prolongación y cierre de la tarea iniciada en 2008, se produjeron las entradas que faltaban en el Glosario. El mismo tiene una finalidad netamente utilitaria, en principio para los integrantes del proyecto, sin descartar el uso por parte de otros proyectos, o la aplicación para instruir a los nuevos miembros.

Consideramos que el mismo se encuentra terminado. Los criterios que rigieron su elaboración han sido los que enumero a continuación: A) Definiciones breves, concisas y concretas de los términos más usados por la CG, con precisión de la fuente bibliográfica utilizada. No exceder la carilla en extensión. B) ampliación a otros terrenos de la crítica, la teoría, la semiótica, etc., cuando el uso lo demande (por ejemplo, canon, o correspondencia, que tienen cabida en este informe). Los integrantes han elaborado un promedio de tres entradas cada uno, con lo que se considera cubierto el terreno que este breve diccionario pretendía tocar. No es necesario que me extienda acerca de la utilidad de este instrumento, que permite una concordancia inicial entre los usos de determinados términos y facilita la búsqueda de las variantes de sentido a partir de la precisa ubicación de las fuentes. El establecimiento de la “lista de conceptos” se realizó en conjunto, y también la adjudicación a los investigadores de cada uno de los términos. Este modo de proceder facilitó, desde las discusiones iniciales, puestas en común, intercambios de informaciones, acuerdos bibliográficos, que sin duda enriquecieron la dinámica e integración de los integrantes del proyecto. (VER ANEXO 1)

TRASLACIÓN, TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS CINTAS DE AUDIO de los TEXTOS DE ACUÑA (Auxiliares Carina Pereyra y Eugenia Kushidonchi). Se trata de doce cintas magnéticas de bobina abierta, que presuntamente contienen grabaciones de obras de títeres del mencionado autor. Ante el inevitable cambio de soporte, se presentó la disyuntiva de si ello correspondía a la idea de traducción o la de transcodificación. Aunque desde la perspectiva lotmaniana este cambio podría tomarse como un fenómeno de traducción, consideramos pertinente emplear la noción de transcodificación, dado que la modificación se realiza sin alterar o interpretar el contenido de las cintas magnéticas. Este proceso, con múltiples implicancias, tuvo como principal inconveniente el técnico-instrumental, que fue resuelto en LT 17- Radio Provincia de Misiones, aparentemente, la única institución en la ciudad que cuenta con el aparataje adecuado. En el futuro estos materiales serán objeto de estudios específicos. (Ver ANEXO 5)

TRASLACIÓN, TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS CASSETTES DE *CONTRA EL OLVIDO* (programa dirigido por María Irene Cardoso y que se emitió por LT17, Radio Provincia de Misiones. Premio nacional de periodismo cultural radial, correspondiente al trienio 92-94. Otorgado por la secretaría de cultura de la nación.) Se cuenta con dos series de programas: los dedicados a JUAN ENRIQUE ACUÑA (Becario Auxiliar Sebastián López Torres) y los que se centran en la figura de MANUEL ANTONIO RAMÍREZ (Investigadora Inicial Angélica Marisa Renaud). Ambos autores representan el primer grupo coherente de la literatura posadeña, que se concretó en la publicación de *Triángulo*. En este libro, el tercer lado estuvo a cargo de César Felip Arbó, de quien no se han hallado papeles. (Ver, respectivamente, ANEXO 5 y ANEXO 6)

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN de otros materiales existentes: artículos periodísticos, documentos, tapuscritos. A saber:

- 1) JUAN MARIANO AREU CRESPO¹: Cotejo de los dos tapuscritos existentes – presuntos textos base – de la novela *Tierra Caliente* con la versión publicada por la Editorial de la Universidad Nacional de Misiones de 1986. (VER ANEXO 3)

¹ Destacado intelectual, nació en 1909 en Totuma, Murcia (España). Sus actividades, ligadas a la pintura y a la literatura destacan en este ámbito, con las novelas *Bajada Vieja* y *Tierra caliente*. Llegó al país en 1927 y se estableció en Posadas en 1932. Fue director de la escuela de Bellas Artes de Posadas y profesor de enseñanza secundaria. Expuso en salones provinciales y nacionales. Murió en Buenos Aires en 1989.

- 2) ELABORACIÓN DEL PLAN DE TESIS DE LICENCIATURA: *Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma. Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito* Por Natalia Aldana. (VER ANEXO 5)
- 3) EXPLORACIÓN PRELIMINAR y preparatoria del análisis de un manuscrito –ensayo- de Juan Enrique Acuña: *Aproximaciones al Arte de los Títeres* de 1983. Investigadora cat. V Karina B. LEMES (VER ANEXO 5)
- 4) APROXIMACIONES A LA NARRATIVA DE HUGO AMABLE: Becario Auxiliar: Jorge Hernando Otero. En esta indagación se profundizan los modos con que Amable construye un horizonte de interdiscursividades en estrecha vinculación con las áreas en las cuales se destacó, dotando de entidad e identidad al territorio de Misiones, que por aquel entonces era una provincia en plena formación.(VER ANEXO 4)
- 5) DIALOGOS CON LOS GÉNEROS EN LOS RELATOS DE HUGO AMABLE, Investigador Inicial. Gabriela Román. Se pretende indagar acerca de los mecanismos de organización y producción de los géneros. Los materiales obrantes dan cuenta de una diversidad discursiva tanto en el plano paratextual como en el intratextual: en el dossier genético el paratexto informa de un género que demarca un límite, pero que luego se rompe al interior del tejido discursivo. Por ejemplo, en un artículo de investigación lingüística el autor desliza elementos propios de la literatura, como la inserción de un poema o de pequeños relatos que le sirven para fundamentar el planteo lingüístico. (VER ANEXO 4)
- 6) PRESENTACIÓN Y DEFENSA DE DOS TESIS DE LICENCIATURA inscriptas directamente en el proyecto. Ver Infra, Í TEM. 3

8. ALTERACIONES PROPUESTAS AL PLAN DE TRABAJO ORIGINAL

Incluir aquí eventualmente las explicaciones referentes a las razones por las cuales determinadas actividades no han sido realizadas o lo han sido en diferente medida que lo previsto. También fundamentar, si es el caso, cualquier otro tipo de modificación que haya sufrido el proyecto.

9. PRODUCCIÓN DEL PROYECTO

Incluir aquí los productos y resultados alcanzado mediante la realización de la investigación.

Para la referencia correspondiente a cada producto comenzar en un nuevo renglón; en el caso de publicaciones, documentos inéditos, informes parciales o finales, y de cualquier material que se anexe a la presentación del informe de avance, indicar '(Anexo...)'.
 A los fines de compatibilizar información con otras Facultades y con la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNaM, sugerimos consignar:

1. Publicaciones

Publicaciones: Indicar apellidos y nombres de todos los autores, entre comillas el título del artículo, luego subrayado el nombre de la revista, año, volumen, número, y páginas. Para libros subrayar el título, y consignar lugar, editorial, y año.

1.1. Libros resultados del proyecto de investigación

1.2. Capítulos de libros

1.3. Publicaciones en revistas de ciencia y técnica con referato externo:

1.3.1 Artículos publicados en revistas Internacionales

1.3.2 Artículos publicados en revistas Nacionales incluidas en el CAICYT

1.3.2 Artículos publicados en revistas Nacionales con referato no incluidas en el CAICYT

Las revistas consideradas pueden ser en versión impresa o digital.

1.4 Publicaciones en congresos (con evaluación)

1.4.1 Con publicación de trabajos completos (VER ANEXO 8)

VII CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, "ESTADOS DE LA CUESTIÓN" Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Ponencias:

- 1) *El discurso ensayístico en un poeta platense: Gustavo García Saraví* (Mercedes García Saraví- Karina B. Lemes) <http://163.10.30.238:8080/congresos/viicitclot> ISSN. 1851-7811; 2)
- 2) *Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable* (Jorge Otero y Gabriela Román)

XV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA. Córdoba. 1, 2,3 de Julio de 2009. Ponencias:

- 1) *La poesía de Juan Enrique Acuña* (Mercedes García Saraví- Natalia Vanesa Aldana)
- 2) *Literatura de Provincia: representaciones culturales en los márgenes* (Mercedes García Saraví- Karina B. Lemes).
- 3) *Un cronista misionero de América*, por Jorge Otero y Gabriela Román;
- 4) *Literatura regional vs. Literatura de Provincia*, por Karina B. Lemes y Angélica Marisa Renaut; Publicados en Actas, CD sin n° de ISBN.

VII CONGRESO INTERNACIONAL "LETRAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL" Salta, 16,17 y 18 de septiembre de 2009, Universidad Nacional de Salta; Facultad de Humanidades - Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas, Cátedra de Literatura Española,

- 1) *De umbrales e intersticios: "La crónica del Perú"*, Mercedes García Saraví- Jorge Otero
- 2) *Otra cara del Siglo de Oro. Ojos azules*, de Arturo Pérez Reverte, Mercedes García Saraví- Haydée Borowski.
- 3) *La venganza de don Mendo y las continuidades del humor*, por Karina Lemes, Gabriela Román y Marisa Renaut.
- 4) *De filiaciones y afiliaciones estilísticas en una selección de sonetos de Gustavo García Saraví*, por Karina Lemes y Marisa Disanti.

1.4.2 Con publicación de resúmenes

Publicación en revistas de divulgación:

- 1) *La palabra poética de un misionero*, por Natalia V. Aldana y Mercedes García Saraví. En *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. Año 1, n° 1, Posadas, Misiones, 2009 ISSN 1852-3199. (VER ANEXO 7)
- 2) *César Felip Arbó y sus cristales poéticos*, por Gabriela Isabel Román (en prensa, en *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. (en prensa) (VER ANEXO 7)

2. Vinculación y Transferencia

2.1 Resultados en Títulos de propiedad intelectual logrados en el período

2.1.1 Patentes de Productos y Procesos registrados

2.1.2 Acciones de transferencia que resulten del Proyecto de Investigación y que estén acreditados a través de convenios, disposiciones, contratos, etc.

En mi carácter de investigadora especializada en GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ, y más allá de mi filiación, colaboré en la preparación del acto de HOMENAJE REALIZADO EN LA CIUDAD DE LA PLATA el 17 de noviembre de 2009. En esa ocasión se impuso su nombre a una sala del Centro Cultural Islas Malvinas. Me ocupé de seleccionar los textos para lectura y de preparar las glosas para la locución. Asimismo, y en el marco de los homenajes a sus artistas que la Municipalidad impulsa, he preparado la colección de poemas, he redactado el prólogo y aún las “palabras liminares” que firmará el intendente, Sr. Pablo Bruera (Ver ANEXO 2 GARCÍA SARAVÍ)

3. Formación de Recursos Humanos

3.1. Dirección de Tesis de Doctorado Concluidas

3.2. Dirección de Tesis de Doctorado en curso

3.3. Dirección de Tesis de Maestría Concluida

3.4. Dirección de Tesis de Maestría en curso

3.5. Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización

3.6 Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización

Dirección de tres tesinas de Grado íntegramente relacionadas con el proyecto:

1. Marisa Susana Disanti. *La conjunción de un proyecto y de una práctica escritural: explorando en las lecturas de Gustavo García Saraví*. 10 (diez) En ella se indaga si es posible determinar los usos, funciones y sentidos de los registros de citas derivados de las lecturas del escritor Gustavo García Saraví: saber qué leía, cómo y para qué. Se trata de analizar los procesos de escritura y los significados textuales según los principios de un enfoque crítico determinado, donde lo empírico –que corresponde a las citas- admite adentrarse en los bastidores del procedimiento que generan sus textos confirmando una escritura de programa, que apunta a una organización preestablecida en cuya gestación transita por variados estados genéticos: notas documentales, borradores, esbozos². La existencia del Catálogo de “Citas”, la presencia de “marcas” en los libros de la biblioteca real, los *avant-textes* y la obra definitiva, componen claros patrones que promueven indicios categóricos sobre la

² Dord-Crouslé, Stéphanie: “Entre programme et processus: le dynamisme de l’écriture falubertinenn. *Quelques points de méthode* ». Génesis N° 13, París, Jean Michel Place. Pp. 63 -87.

existencia de una escritura de programa³, sometida a un plan preestablecido y que transita por varias fases genéticas que se anudan entre el libro que lee, el acto receptivo que se condensa en el “almacén de citas” y la práctica intertextual que se apodera de él en las dimensiones del espacio que decide utilizar. (Ver ANEXO 2- GARCÍA SARAVÍ)

2. Karina Beatriz Lemes: *El ensayo: ¿un género culpable, de qué?* 10 (diez) aborda el análisis de la práctica ensayística de este autor, un poeta consumado que, además, incursiona en el cuento, la novela, el teatro, la radio, la prensa escrita. De allí su amplio y rico bagaje para desandar variados géneros. Se puede establecer un vínculo fuerte entre su producción poética y sus ensayos, puesto que la materia a la que alude está referida a su concepción teórica del verso y en particular, del soneto. Se analizan cuáles son los rasgos compositivos del ensayo y qué vinculación posee con la práctica poética; b) cómo dichos rasgos se complementan en la producción genética de su discurso ensayístico, sobre todo si tenemos presente que el corpus principal⁴ recalca en la reflexión acerca de las condiciones de elaboración del soneto; y c) qué manifestaciones influyen y se perciben en el campo intelectual y en la práctica escritural del poeta/ensayista. (ver ANEXO 2)
3. Magdalena Ecurdia. *La poesía autobiográfica de Gustavo García Saraví*. 8 (ocho) Si bien la tesista no se insertó de manera directa en el proyecto, hizo uso de todos los insumos producidos en el marco de las prolongadas investigaciones que realicé al respecto.

4. Premios

- 4.1. Premios Internacionales
- 4.2. Premios, reconocimientos y menciones, Nacionales

5. Ponencias y comunicaciones

Se trata de trabajos presentados a congresos, simposios, reuniones, etc. Al igual que en el caso de los artículos, se consignan todos los autores, el título de la comunicación o ponencia entre comillas, y subrayado el nombre del evento, agregando institución organizadora, lugar y fecha de realización.

VER ITEM 1.4

Además, se presentaron las siguientes ponencias:

- 1) *Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable* autores: Jorge H. Otero- Gabriela Román VII CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, “ESTADOS DE LA CUESTIÓN”
- 2) *Un cronista misionero de América*, autores: Jorge H. Otero- Gabriela Román. XV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA. Córdoba. 1, 2,3 de Julio de 2009.
- 3) *Literatura regional vs. Literatura de Provincia: una construcción del intelectual misionero*, autoras: Karina B. Lemes- Angélica Marisa Renaut XV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA. Córdoba. 1, 2,3 de Julio de 2009.

³ Cfr. Louis Hay en “*Nouvelles notes de critique génétique. La troisième dimension de la littérature*”. Texte 5-6. 1986, pp. 313-328. Citado por Dord-Crouslé, Stéphanie, *Entre programme et processus. Le dynamisme de l’écriture flaubertienne. Vuelques points de méthode*. Génesis nº 13, pp. 63 y ss.

⁴ Que constituirán los tres manuscritos hasta la edición publicada de *Historia y Resplandor del Soneto (H.R.S.)*

4) *La venganza de Don Mendo y las continuidades del humor*, autoras: Karina Lemes, Marisa Renaut y Gabriela Román. VII CONGRESO INTERNACIONAL “LETRAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL” Salta, 16,17 y 18 de septiembre de 2009.

5) *De filiaciones y afiliaciones estilísticas en una selección de sonetos de Gustavo García Saraví*, Por Karina B. Lemes y Marisa Disanti. VII CONGRESO INTERNACIONAL “LETRAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL” Salta, 16,17 y 18 de septiembre de 2009.

6. Trabajos inéditos

1) *Integración identitaria en la obra de Hugo W. Amable*, por Gabriela Román. Seminario de Literatura de la Región Misionera.

2) *Ruvichá, un pueblo perdido en el interior* Por Jorge H. Otero. Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

3) *Última parada: Ruvichá*, por Gabriela Román Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

4) *Ruvichá: entremedio de Misiones*, por Jorge Otero. Trabajo de Seminario de Literatura de la Región Misionera.

Informes de avance/finales: incluidos en el anexo.

INFORMES DE AVANCE-FINALES:

Mercedes García Saraví: Informe final 2009

Glosario de Crítica Genética (equipo completo)

ANEXO 2: GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ: TESINAS Y OTRAS PRODUCCIONES:

Tesinas (sinopsis)

Marisa Disanti *La conjunción de un proyecto y una práctica escritural: explorando en las lecturas de Gustavo García Saraví*

Karina Beatriz Lemes *El ensayo: ¿un género culpable, de qué?*

Mercedes García Saraví: *Prólogo* de la edición de los poemas dedicados a la ciudad de La Plata. (Será firmado por el intendente municipal, Sr. Pablo Bruera)

Mercedes García Saraví *La Plata, un espacio fundante* Palabras iniciales para la edición de poemas encarada por la Municipalidad de la ciudad de La Plata

ANEXO 3. JUAN MARIANO AREU CRESPO

María Aurelia Escalada *Tierra Caliente* de J. M. Areu Crespo

ANEXO 4: HUGO W. AMABLE

Jorge H. Otero *Aproximaciones a la narrativa de Amable*

Gabriela I. Roman *Diálogos con la obra literaria de Hugo Wenceslao Amable*

ANEXO 5: JUAN ENRIQUE ACUÑA

Karina Beatriz Lemes: *El ensayo de Juan Enrique Acuña: Aproximaciones al Arte de los Títeres de 1983.*

Natalia Aldana Juan Enrique Acuña. *El recorrido de la pluma*

Aproximaciones y

conjeturas sobre un manuscrito

Eugenia Kushidonchi - Carina Pereira Juan Enrique Acuña: *Trabajo de transcodificación de cintas de bobina abierta*

Sebastián López Torres *JUAN ENRIQUE ACUÑA: un poeta del teatro, en el programa radial "Contra el Olvido"*

ANEXO 6: MANUEL ANTONIO RAMÍREZ

Angélica Marisa Renaut *Manuel Antonio Ramírez. Recorridos*

ANEXO 7: ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN

César Felip Arbó y sus cristales poéticos, por Gabriela Isabel Román (en prensa, en *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. (en prensa)

La palabra poética de un misionero, por Natalia V. Aldana y Mercedes García Saraví. En *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. Año 1, n° 1, Posadas, Misiones, 2009 ISSN 1852-3199.

PONENCIAS Y MONOGRAFÍAS

PONENCIAS AMABLE

Jorge Otero y Gabriela Roman *Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable*

Jorge Otero y Gabriela Roman: *Un cronista misionero de América*

Jorge H. Otero: *Ruvichá: Entremedio de Misiones* Seminario de Literatura Regional

Jorge H. Otero *Ruvichá, un pueblo perdido en el interior* Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

Gabriela Roman: *Integración identitaria en la obra de Hugo W. Amable* Seminario de Literatura Regional

Gabriela Roman *Última parada, Ruvichá* Seminario de Literatura Viaje y Utopía.

PONENCIAS ACUÑA

María de las Mercedes García Saraví Natalia Vanesa Aldana *La poesía de Juan Enrique Acuña*

PONENCIAS GARCIA SARAVÍ

Karina B. Lemes y Mercedes García Saraví *El discurso ensayístico en un poeta platense: Gustavo García Saraví*

Karina Lemes y Marisa Disanti *De filiaciones y afiliaciones estilísticas en una selección de sonetos de Gustavo García Saraví*

PONENCIAS LITERATURA REGIONAL / PROVINCIAL

Karina Beatriz Lemes - Angélica Marisa Renaut: *Literatura regional vs. Literatura de provincia: Una construcción del intelectual misionero.*

Karina B. Lemes y Mercedes García Saraví *Literatura de Provincia: representaciones culturales en los márgenes*

PONENCIAS TEMAS DIVERSOS

Haydée Borowski y Mercedes García Saraví *La otra cara del Siglo de Oro. Ojos azules, de Arturo Pérez-Reverte*

Mercedes García Saraví y Jorge H. Otero *De umbrales e intersticios: "La Crónica Del Perú"*

Karina Beatriz Lemes- Gabriela Román: *La venganza de Don Mendo. Continuidades del Humor.*

7. Síntesis para la difusión de los resultados en Internet

Se espera que sintetice en forma breve y accesible para la difusión los avances y resultados del proceso de investigación, a fin de que estén disponibles para exhibirlos en la página web de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la FHCS y de la SGCyT de la UNaM.

2. El proyecto, centrado en incursionar en los manuscritos de autor que hemos ido recogiendo con paciencia y tenacidad, ha pretendido y logrado preparar las fuentes para el estudio de textos inéditos de los escritores misioneros más representativos. De Juan Enrique Acuña se ha escaneado y transcrito íntegramente el manuscrito *Jerónimo y concepción*, sobre el que se está preparando una tesis de licenciatura. Asimismo, se encuentran en estado de indagación colecciones de cintas grabadas con las representaciones de su Teatro de Títeres. Se está indagando alrededor de la cuestión de interpretabilidad del texto auditivo (teatral) y sus conexiones con el texto escrito. Asimismo, y en esta misma línea de análisis, a partir de las cassettes de los programas radiales *Contra el Olvido* (dirigidos por la Prof. María Irene Cardoso, premio Nacional de Periodismo Se cuenta con dos series de programas: los dedicados a JUAN ENRIQUE ACUÑA y los que se centran en la figura de MANUEL ANTONIO RAMÍREZ. Ambos autores representan el primer grupo coherente de la literatura posadeña, que se concretó en la publicación de *Triángulo*. En este libro, el tercer lado estuvo a cargo de César Felip Arbó, de quien no se han hallado papeles. Se ha publicado un artículo sobre este autor *César Felip Arbó y sus cristales poéticos*, por Gabriela Isabel Román en *Le. Revista Del Centro del Conocimiento*. Ministerio de cultura y Educación de la Provincia de Misiones. Se han producido indagaciones en manuscritos de JUAN MARIANO AREU CRESPO (*Tierra caliente*); JUAN ENRIQUE ACUÑA: elaboración del plan de tesis de licenciatura: *Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma. Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito*; exploración preliminar y preparatoria del análisis de un manuscrito – ensayo- de Juan Enrique Acuña: *Aproximaciones al Arte de los Títeres* de 1983. HUGO AMABLE: se profundizan los modos con que Amable construye un horizonte de interdiscursividades en estrecha vinculación con las áreas en las cuales se destacó, dotando de entidad e identidad al territorio de Misiones, que por aquel entonces era una provincia en plena formación. Y, además, se pretende indagar acerca de los mecanismos de organización y producción de los géneros. Los materiales obrantes dan cuenta de una diversidad discursiva tanto en el plano paratextual como en el intratextual: en el dossier genético el paratexto informa de un género que demarca un límite, pero que luego se rompe al interior del tejido discursivo. Por ejemplo, en un artículo de investigación lingüística el autor desliza elementos propios de la literatura, como la inserción de un poema o de pequeños relatos que le sirven para fundamentar el planteo idiomático.

Sobre GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ, se han elaborado dos tesis de licenciatura: *La conjunción de un proyecto y de una práctica escritural: explorando en las lecturas de Gustavo García Saraví* trata de analizar los procesos de escritura y los significados textuales según los principios de un enfoque crítico determinado, donde lo empírico –que corresponde a las citas- admite adentrarse en los bastidores del procedimiento que generan sus textos confirmando una escritura de programa, que apunta a una organización preestablecida en cuya gestación transita por variados estados genéticos: notas documentales, borradores, esbozos. Y *El ensayo: ¿un género culpable, de qué?* aborda el análisis de la práctica ensayística de este autor, un poeta consumado que, además, incursiona en el cuento, la novela, el teatro, la radio, la prensa escrita. Se puede establecer un vínculo fuerte entre su producción poética y sus ensayos, puesto que la materia a la que alude está referida a su concepción teórica del verso y en particular, del soneto. Se analizan cuáles son los rasgos compositivos del ensayo y qué vinculación posee con la práctica poética; b) cómo dichos rasgos se complementan en la producción genética de su discurso ensayístico, sobre todo si tenemos presente que el corpus principal⁵ recala en la reflexión acerca de las condiciones de elaboración del soneto; y c) qué manifestaciones influyen y se perciben en el campo intelectual y en la práctica escritural del poeta/ensayista. Asimismo, y en el marco de los homenajes a sus artistas que la Municipalidad impulsa, he preparado la colección de poemas, he redactado el prólogo y aún las “palabras liminares” que firmará el intendente, de la colección de Poemas *La plata y su poeta*.

⁵ Que constituirán los tres manuscritos hasta la edición publicada de *Historia y Resplandor del Soneto* (H.R.S.)

Firma Director de Proyecto

Aclaración:

Fecha de presentación del Informe de Avance – Final.

Presentar dos copias en papel y acompañar en soporte digital incluyendo los Anexos.

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

*La memoria literaria de la
Provincia de Misiones.*

Anexo 1

GLOSARIO

GLOSARIO DE CRÍTICA GENÉTICA

Índice

[Adición](#)
[Aires de Familia](#)
[Ante-texto](#)
[Archivo](#)
[Autógrafo](#)
[Autor](#)
[Apógrafo](#)
[Borrador](#)
[Campana de escritura](#)
[Campo intelectual](#)
[Campo literario](#)
[Canon](#)
[Catálogo](#)
[Códice](#)
[Corpus](#)
[Correspondencia](#)
[Dossier](#)
[Ductus](#)
[Endogénesis/Exogénesis](#)
[Entropía](#)
[Error](#)
[Escritura de programa/de proceso](#)
[Escritura interrumpida](#)
[Espacios variantes/invariantes](#)
[Géneros](#)
[Génesis](#)
[Hibridación](#)
[Instrumento](#)
[Invariante](#)
[Manuscrito](#)
[Márgenes](#)
[Memoria de las formas](#)
[Memoria de las situaciones de comunicación](#)
[Memoria discursiva](#)
[Memoria como cultura](#)
[Memoria colectiva](#)
[Memoria creadora](#)
[Memoria informativa](#)
[Memoria interdiscursiva](#)
[Memoria interna/externa](#)
[Memoria intratextual](#)
[Operaciones genéticas](#)
[Palimpsesto](#)
[Paratexto](#)
[Permutación](#)
[Prototexto](#)
[Reescritura](#)
[Región/Provincia](#)
[Registro de variantes](#)
[Rizoma](#)
[Serie](#)
[Soporte](#)
[Supresión](#)
[Sustitución](#)
[Tapuscrito](#)
[Transcripción](#)
[Transcripción diplomática](#)
[Transcripción lineal](#)
[Vanguardia](#)
[Variante](#)
[Variantes o modificaciones](#)

Adición

Ver operaciones de escritura

Aires de familia

“Aires de familia” o “parecidos de familia” constituyen expresiones que designan la manera en que se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que comparten los miembros de una misma familia: estatura, facciones, color de ojos, posturas, entre otros. A su vez estos “parecidos de familia” se relacionan con otra expresión wittgensteiniana “juegos del lenguaje”, ya que éstos componen una familia, en tanto y en cuanto agrupan distintos elementos de una serie que construyen una intrincada red de semejantes que se superponen y entrelazan, a veces se trata de parecidos “a gran escala” y otras veces de “parecidos de detalle.”

BIBLIOGRAFÍA

– Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona. Editorial Crítica. 1988

Ante texto

1. Término propuesto en 1972 por J. Bellemin-Noël, ha permitido dar un estatuto coherente a todo un conjunto de documentos hasta entonces mal y confusamente calificados, y se ha revelado conforme al genio de la lengua al punto de engendrar por simetría otros términos, de los que, al menos, “post-texto” ha perdurado. Pero, al crear por contraste la pareja texto/ante-texto, ha hecho resurgir la vieja oposición binaria del texto al no-texto y se ha encontrado con una dificultad teórica que la autora intentará analizarla un tiempo más adelante: “La diferencia entre el Texto -acabado, entendámoslo: publicado- y el ante-texto reside en que el primer nombre se ofrece como un todo fijado en su destino mientras que el segundo se sostiene en él y revela su propia historia”. En otras palabras, el acabamiento del texto se verifica por su publicación y su fijeza (en el doble sentido de integridad y perennidad) procede de ese destino social. (CF. HAY, L. 2008: 44)
2. Es una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definido. (CF. BELLEMIN-NOËL 2008: 63)
3. Es el producto de la lectura especializada, resultante del análisis de los procesos de escritura y los significados textuales después de la aplicación de un enfoque crítico determinado. Por tanto, un mismo dossier de génesis tendrá tantos ante-textos como puntos de vista teóricos se hayan escogido para analizarlo. (CF. PASTOR PLATERO 2008:22)
4. Designa el discurso crítico por el que el genetista, tras haber establecido los resultados objetivos de su análisis (transcripciones, datación relativa, clasificación, etc...) los estudia como los momentos sucesivos de un proceso. El grado de presencia de cada uno de esos procesos (ante-texto provisional, ante-texto exploratorio, ante-texto preparatorio, guionístico, documental, redaccional); su naturaleza, sus contenidos, su intensidad relativa y la forma de su encadenamiento permitirán interpretar cada ante-texto en su especificidad. (CF. P.M DE BIASI 2008: 125-126) **Véase también prototexto.**

BIBLIOGRAFÍA:

– AA.VV. *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008.

Archivo

El Archivo está basado en la creencia de que se puede establecer el comienzo, el origen. La etimología lleva al *archivum* latino, y de éste al ἀρχεῖον, residencia de los magistrados griegos⁶. Αρχε es mando y magistratura a la vez que principio. Paradójicamente, el archivo es una imagen de final: el archivero instituye varias trayectorias de lectura a retrotiempo, escrutinios en deriva, aleatorios mensajes. Ilumina hacia atrás fragmentarias imágenes del pasado.

Los arcantes tenían el derecho de interpretar los archivos, constituir un cierto orden y definir aquellos caminos de la memoria.

El archivo se retrotrae a una función patriarcal, que no sólo requiere que se deposite en algún sitio, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad hermenéutica legítima, sino que ese poder arcónico reúne en sí mismo, las funciones de unificación, de identificación, de clasificación y de consignación⁷.

La reconstrucción implica una nueva forma de recorrer el archivo, una nueva forma de leerlo y de interpretarlo, con una perspectiva transdisciplinar y un ingenuo sostenedor de la posibilidad de constituir un orden, de definir las rutas de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jacques *Mal de archivo. Una impresión freudiana* Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano.

Autógrafo

Escrito por la mano del autor a diferencia de aquellos que han sido escritos por terceros (secretarios, copistas, etc.). En Crítica Textual, se distinguen distintos tipos según su estado de elaboración. En tal sentido encontramos el borrador autógrafo si es una primera redacción

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.
- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Colla, Fernando (comp.) CRLA-Archivos. 2005

Autor/Intelectual

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, surge la concepción moderna de autor, entendido este último como sujeto productor de una obra artística y como practicante de una “profesión”.

Para Foucault, el autor es una función variable y compleja, íntimamente vinculada a las nociones de obra y escritura. El autor es el lugar originario de la escritura y es el principio de una cierta unidad de dicha escritura. Pero, por sobre todo, el autor es un “fundador de discursividad”, puesto que sus textos constituyen la posibilidad y la regla de formación -ya sea por analogía o por diferencia- de otros textos.

Los discursos portadores de la función autor se insertan en un circuito de propiedades (derechos de autor o de propiedad intelectual), reconocimientos y vínculos de autoridad.

Asimismo, es el autor quien se encuentra inmerso en un sistema de relaciones de producción que circunscriben su labor de autor y su modo de relacionarse con la sociedad.

⁶ Real Academia Española *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa, 1998. 21ª edición Versión CD Rom. Incluyo entrada del Moliner: (Del latín tardío «archivum», y éste del griego «arkheion», residencia de los magistrados, archivo; derivado de «arkhé», mando o magistratura; véase «ARCHI-».) Ó Lugar en que se guardan *documentos. □ Conjunto de los documentos custodiados. (V. «fondos».) Ö *Colección literaria de noticias sobre cierta cosa.

⁷ Entiéndase no sólo el simple hecho de asignar una residencia, poner en reserva en un lugar y en un soporte, sino también, el acto de consignar reuniendo signos.

En este sentido, Benjamín plantea que la decisión de escribir del autor ocurre sobre la base de la lucha de clases y es, en esa lucha, donde el escritor define la tendencia política que ha de seguir, los intereses que ha de defender. El lugar de ese autor-intelectual sólo puede fijarse sobre la base de la posición que ocupa este autor-intelectual en el proceso de producción. El autor-intelectual ha de desarrollar su conciencia combativa y ha de reflexionar sobre el lugar que ha de ocupar en la sociedad.

Sumado a ello, Said plantea que el intelectual es aquel individuo que rompe con el *status quo* y cumple una función social: la de representar, encarnar y articular un mensaje, una opinión, una actitud, una filosofía para y en favor de un público. El objetivo del intelectual es hacer progresar la libertad y el conocimiento humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamín, Walter: *El autor como productor*. s/d. 1985.
- Foucault, Michel: *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- Said, Edward: *Representaciones de un intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

Apógrafo

Escrito por una mano distinta a la del autor. Autores como Gerard Genette utilizan para este fin el término alógrafo, puntualmente para referirse a los elementos paratextuales de una obra escritos por terceros, tales como algunos tipos de prefacios, notas y otros epítextos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.
- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.) CRLA-Archivos. 2005

Borrador

En el campo de la Genética textual el borrador es un documento -o conjunto de documentos- que evidencia el trabajo del escritor con la escritura. Es un texto que devela las operaciones creativas en la etapa de redacción ya que incluye: los primeros esbozos: planes, mapas textuales; las variantes del texto debido a las constantes correcciones; y las muestras próximas a la edición. Se lo analiza como un texto interrumpido, como un discurso inacabado en oposición a la obra finita acabada y edita. (CF. ALMEIDA SALLES 1992:95-97)

Es el texto que en constante transformación remite a la dimensión temporal de la escritura; supeditado a las continuas correcciones y adecuaciones autorales. De este modo, se presenta como un “terreno vago” que antecede al texto edito; un espacio físico de tránsito en las significaciones semánticas y sintácticas que llevarían a una última resolución con la copia limpia y editada del texto. El “gesto del autor” se revela en estos documentos, por medio de sus correcciones. Ocupa un lugar en el proceso ante-textual (“genética de los manuscritos”). (CF. 124)

El trabajo del geneticista es reconstruir, interpretar la ruta creativa de la obra por medio de esta radiografía denominada borrador. Ya que por medio del borrador se observan e investigan las huellas del recorrido escritural. En esta peregrinación se presenta una suerte de radiografía de viaje que devela las innumerables batallas del escritor con la palabra. Vacilaciones y el propio movimiento de la mano significan en el campo genético y de alguna manera el geneticista se vale de interpretaciones e inclusive conjeturas que ofrecen coordenadas explicativas del mapa autoral.⁸

⁸ AAVV: *Genética textual*. Madrid. Arco libros. 2008.

De este modo conviene remarcar la labor del texto borrador como un eslabón importante en la por su “función operativa” en la cadena de producción e implica el desarrollo desde un proyecto inicial para terminar -luego de pasar por procesos de corrección, permutación y tachaduras- en el objeto definitivo, el libro édito.(CF. 142)

Es precisamente en el texto donde se observan todos los caminos posibles de interpretaciones del trabajo del autor. Fuera de ello las conjeturas son posibles pero no exactas.

Hay constantes vacilaciones en la determinación de la cadena de palabras. Es el gesto de escritura más auténtico que el geneticista puede valorar. (CF. 114)

El tejido enmarañado comienza a tornarse más nítido al comenzar a entender las coordenadas poéticas del escritor. El borrador es el conjunto textual que ayuda a la potencialidad de significaciones acerca de la producción estética. Como dicen ciertos teóricos es la película virtual. (CF.114)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.
- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.) CRLA-Archivos. 2005

Campaña de escritura

Operación de escritura que corresponde a una cierta unidad de tiempo y de coherencia escritural que culmina en una interrupción. Tras una interrupción puede empezar una nueva campaña de escritura que suele implicar relectura y reescritura⁹.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.
- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.) CRLA-Archivos. 2005

Campo intelectual

Pierre Bourdieu, en su fecunda labor sociológica ha sabido enfrentar los conceptos de Marx y Weber que intentan dilucidar cómo funcionan las estructuras simbólicas de dominación en nuestra tradición cultural.

En cuanto al abordaje de las teorías marxistas, las cuales suponen la existencia de clases sociales constituidas en la realidad, Bourdieu propone un giro a esas nociones inventando conceptos esenciales en su obra como *Espacio social* y *Espacio simbólico*. En esta nueva concepción puede apreciarse la suma –por así decir- de los diferentes espacios o campos en conflicto, los ruidos, donde se llevan a cabo las luchas de poder. En este sentido, el capital -tanto económico como cultural- se encuentra en pugna en lo que el sociólogo francés denomina *microcosmos* para obtener la legitimidad o el canon, o sea formas de poder, como sucede en diversos campos como el artístico, el literario o el científico, entre otros, que son instituciones históricamente constituidas y provistas de normas de juego.

La noción de *hábitus* es capital en la obra de Bourdieu. Mediante ésta el sociólogo sugiere que la escuela, la tradición, lo escuchado y sentido, juegan en el ser humano un rol fundamental, pues, de alguna manera determina un esquema de comportamiento en el

⁹ Cf. Grésillon, A, en AA.VV *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coord.. CRLA-Archivos. 2005. p.289

medio social. Esta noción de *hábitus* es elemental para comprender cuáles son los factores que motivan al individuo a actuar, opinar y comportarse de una manera determinada dentro del o los campos que habita. Considerada así la relevancia del campo intelectual, en constante interacción con el poder en sus diversas formas, es factible hallar en las nociones bourdieuianas un predominio relacional del complejo juego en los *microcosmos* o campos, que pueden llegar a constituirse en resistencia contra cualquier tipo de predeterminación.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre: *Campos del poder y campo intelectual*. Bs. As., Folios. 1983

Campo literario

En su teoría del campo literario, Bourdieu se propone mostrar una visión más completa del hecho cultural y literario respecto a anteriores enfoques. Esta labor llevará al sociólogo francés a redefinir la obra literaria como un producto tanto estético e histórico como social, susceptible de afirmar la posición del autor dentro del campo literario donde desarrolla su obra y su relación con el poder.

La teoría apunta al hecho literario como la clave para superar la antinomia entre las explicaciones internas y explicaciones externas; es decir, la visión estructuralista y marxista, respectivamente. He aquí, en la matriz de la discusión, donde Bourdieu refiere que ambas corrientes han soslayado la cuestión de la lógica interna de los objetos culturales y los grupos que los producen (intelectuales, artistas, etc.). En esta línea, Bourdieu señala que las sociedades modernas –como hemos dicho- se organizan en campos, en espacios de creación cultural, científica, artística, etcétera, que no están sujetas ni responden a una lógica única, ni a una jerarquización que las unifique u ordene. Este nuevo punto de vista metodológico, pues, permite observar que ya no es posible acceder al estudio de la sociedad a partir de las nociones de estructura y superestructura, porque lo objetivo y lo subjetivo, lo simbólico y lo material son elementos indisolubles. Para enfrentar las carencias de los análisis externos e internos, Bourdieu recurre a su noción de campos, la cual le es útil para hallar el punto medio entre estructura y superestructura, brindando a la vez una posibilidad autónoma de estudio dado a la lógica peculiar intrínseca.

Bourdieu enfatiza en atender al ámbito en que se producen las obras culturales y estudiar las relaciones que cada agente o institución sostiene con los demás. Así el campo conformaría el espacio donde se llevan a cabo estas relaciones, y donde se engendrarían las estrategias de los productores, la forma de arte preconizada por los mismos, las escuelas o corrientes que fundan.

Mediante la teoría promulgada por Bourdieu, el proceso de análisis de las obras culturales consiste en una correspondencia entre dos estructuras homólogas: la estructura de las obras (géneros, formas, estilos) y la estructura del campo literario. La razón o la causa, entonces, por la que se producen cambios en la cultura, por ejemplo los estudios literarios, reside, según Bourdieu, en los conflictos que surgen de los campos de producción correspondientes. Estas luchas no son más que pretensiones de conservación o transformación de las relaciones de fuerzas instituidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre: *Campos del poder y campo intelectual*. Bs. As., Folios. 1983

Canon

La palabra, desde el punto de vista etimológico, conlleva dos designaciones: por un lado, alude a “norma” o “regla” -aspectos que en un principio apuntaban a una vara o caña recta de madera y que luego pasaron a significar “ley” o “norma de conducta”-; por otro lado, refiere a una lista de autores dignos de ser estudiados -aspecto tomado de los filósofos alejandrinos que consignaban, en una lista, ciertas obras consideradas modélicas-.

En la actualidad, el estudio sobre el canon presenta varias posiciones que muchas veces resultan contrarias. Un ejemplo de ello es el debate en torno al planteo propuesto por Harold Bloom, que propone a Shakespeare como centro del canon dada su originalidad individual. Desde nuestro espacio de enunciación no coincidimos con lo propuesto por él, porque consideramos que el canon es una categoría de análisis que se define en estrecha relación con las perspectivas teóricas, ideológicas e históricas, y con las prácticas que limitan la polisemia del término¹⁰; es, pues, un espejo cultural que determina ciertos aspectos de nuestra identidad local y nacional. Además, reconocemos que en esta noción confluyen evaluaciones sociales, condiciones de selección de lo legible e ilegible determinadas por distintas instituciones, y coyunturas históricas que establecen las reglas y los límites del arte. En este sentido, la consolidación de los códigos y las prácticas que constituyen la institución literaria se encuentran acompañadas por el sistema editorial -desde la perspectiva capitalista de mercado- y la propia crítica literaria que “consagran” a los textos. El canon literario, según Mignolo¹¹, debe ser evaluado mediante dos niveles: por una parte, el vocacional, que apunta al contexto académico “¿qué debería enseñarse y por qué?”; y por otro lado, el epistémico, cuyo marco se encuentra determinado en los programas de investigación como una manifestación que debe ser descrita y explicada.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bloom, H: “Prefacio y preludio” en *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. 1997
- Moyano, Beatriz Elisa (compiladora): “La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo” en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas de olvido*. Salta, 2004.
- Sullá, E: “El debate sobre el canon literario” en *El canon literario* (Sullá Eric-compilador). Madrid: Arcos libros. 1998

Catálogo

Forma de organizar la información bibliográfica de manera sistemática.

Códice

Técnica e históricamente el *códice* es el soporte de escritura manual empleado desde finales de la Antigüedad Clásica hasta el fin de la Edad Media. Su denominación proviene del latín (significando *bloque de madera o libro*).

En los periodos mencionados, el *códice* se componía de páginas separadas unidas por una costura y encuadernadas finalmente. Este soporte estaba compuesto en su interior de hojas rectangulares de pergamino o papiro, a veces con dichos materiales alternados, los cuales se protegían con la encuadernación haciendo más maleable su utilización.

BIBLIOGRAFÍA

- Harris, Ray: *Signos de escritura*. Barcelona, Gedisa. 1999
- Platas Tasende, Ana María: *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Espasa-Calpe, 2007.

Corpus

pl. *corpora*. De or. latino. Conjunto ordenado y sistematizado de datos y/o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación. Como *cuervo textual*, colección construida de acuerdo a una serie de criterios explícitos que contenga más poseen los ordenadores para buscar, interpretar, recuperar, ordenar y hacer cálculos sobre cantidades masivas de textos. *Arte*, conjunto de las obras de un autor, escuela o movimiento. En el seno de

¹⁰ Ver. Moyano. 2004: 18

¹¹ Véase Moyano, pág. 29

la comunidad científica, un corpus no sólo ofrece información sobre sí mismo, sobre lo que contiene, sino que representa una sección más amplia de la lengua seleccionada de acuerdo a una tipología específica, ej. *Corpus dialectal*.

BIBLIOGRAFÍA:

- Platas Tasende, Ana María: *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Espasa Calpe, 2000.
- Real Academia Española: *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. 2001.
- http://ddd.uab.cat/pub/estlinesp/estlinesp_a2002v18/23.html

Correspondencia

Consideradas dentro de los géneros discursivos primarios, las correspondencias (cartas, epístolas, misivas) son microtextos de comunicación, de fuerte carácter autobiográfico cuya estética en muchos casos intimista manifiesta una marcada subjetividad. De esto deviene su carencia de valor jurídico y su condición de ser textos efímeros en tanto no poseen ninguna utilidad práctica - en apariencia - por su grado de informalidad.

Al contemplarse en ellas el “yo” del agente que escribe, colaboran en su producción significados no sólo referenciales sino también afectivos. Si bien poseen características semánticas y estructurales que son funcionales a la intención que persiguen al momento de su producción, pueden exhibir un esquema elemental estable: fecha y lugar desde donde se emite la correspondencia, saludo inicial, tema/s a tratar, fórmulas de conclusión, firma y posdata/s.

Instauran una forma de comunicación e interacción verbal diferida en el tiempo y en el espacio en tanto sus interlocutores (emisor- destinatario) se encuentran ausentes y distantes físicamente entre sí. Sin embargo, una de las características que resulta de este tipo de discurso es su actualización en función del momento de lectura.

Debido a estas marcas propias del género resultan asimismo valiosas fuentes documentales para diferentes disciplinas pues, amén de la información precisa que puedan proveer – biográfica, histórica, científica, literaria, política, etc.- permiten la apertura a ciertos territorios de la intimidad muchas veces menos restringidos a convencionalismos de otros tipos textuales.

BIBLIOGRAFÍA:

- Arfuch Leonor “Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.
- Sánchez Hernández Ángeles Cédille. Revista de estudios franceses, no 4 (2008) webpages.ull.es/users/cedille/cuatro/sanchez.pdf
- Soto Vergara Guillermo. *La creación del contexto: función y estructura en el género epistolar*. Pontificia Universidad católica de Chile. 1996 onomazein.net/1/creacion.pdf
- Petrucci, Armando: “Del borrador al Original: la misiva en la Edad Media”, en *Génesis n° 9*, París, Jean Michel Place, 1996. Pp 67 y ss. Traducción de Carolina Repetto.

Dossier

dossier: (Voz fr.). m. Informe o expediente.¹²

Dossier génétique: conjunto de todos los testimonios genéticos escritos de una obra o de su proyecto de escritura que se han conservado, clasificados en función de la cronología de sus etapas sucesivas. (Sinónimos: pre-texto)¹³

¹² Diccionario de la Real Academia Española

¹³ Grésillon, Almuth: “Glosario de crítica genética” en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos. 2005.

En crítica genética se aplica el término *dossier* al conjunto material de todos los documentos de un escritor que se han podido reunir, ordenar y clasificar. Aunque en principio se considere como parte de un dossier solamente al material relacionado directamente con el proceso escritural, interesa también todo documento que, aunque complementario, resulta un aporte válido para el análisis genético (biblioteca personal del escritor, correspondencia u otros escritos en los que se hable del proceso creativo, contratos de edición, archivos personales y otros materiales testimoniales: dibujos, fotos entrevistas, videos, films, etc.). (CF. LOIS, É. 2005:128)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos. 2005.
- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero comp. Madrid. Arco Libros. 2008

Ductus

En la escritura manuscrita, se denomina *ductus* al número, orden y sentido de los trazos. Barthes sostiene que es el gesto humano mediante el cual la mano realiza un movimiento en una dirección y un orden determinado para componer la letra.

El orden y la dirección de los trazos están regulados y constituyen un código. En la escritura personal, la fisiología es la que regula que los trazos se lleven a cabo en una dirección y orden determinados. (CF. Barthes: 2002:137)

Asimismo Barthes sostiene que el ductus es una parte destacada del acontecimiento escritural porque acentúa la importancia del proceso de producción.

El trayecto de la mano que conduce el trazo de las letras y le da un impulso personal acorde al estado físico y psíquico del *scriptor*. (CF. Grésillon, A. en F. Colla comp.:205:291)

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland: *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Grésillon A. "Glosario de crítica genética" en AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA-Archivos. 2005 Fernando Colla (comp.)

Endogénesis y exogénesis

El conjunto de escritos que tiene que ver con la evolución de una obra es muy heterogéneo y en ellos están las huellas de los movimientos que hacen avanzar el proceso creador, por lo tanto el estudio de manuscritos es el punto de partida por donde comenzar a leer una obra¹⁴.

En este sentido, la endogénesis se ocupa de lo que concierne a la producción y transformación de los distintos estadios del manuscrito. Es el proceso mediante el que la materia ante textual se transforma y evoluciona por los efectos de la escritura en sí misma, sin el auxilio de documentos e información externa. Transposiciones, reescrituras, decisiones y arrepentimientos del autor son ejemplos de fenómenos que se analizan en el campo de la endogénesis. Se trata de describir el sistema propio de un escritor, en función del cual evolucionan los manuscritos en tiempo y espacio.

No obstante, la endogénesis también tiene en cuenta procedimientos que exceden la escritura, como gráficos y dibujos autógrafos siempre y cuando sean proyecciones asociadas a una transposición escrita¹⁵.

La **exogénesis** por su parte se ocupa del análisis de las huellas reconocibles en los documentos de los referentes-fuentes de una obra. Abarca los procesos de escritura asociados a un trabajo de investigación. Esto es, informaciones externas a la escritura y que posteriormente

¹⁴ Cf. Debray-Genette, R. en AA.VV. *Genética Textual*. Madrid, Arco Libros, 2008. Emilio Platero comp. Pp. 85-89

¹⁵ Cf. De Biasi, P. M. en *Op. cit.* Pp.32

podrán ser incorporadas a la misma mediante de proceso de selección y/o transformación. Este material, puede ser autógrafo o no y está constituido por notas documentales, citas, observaciones, relaciones de cosas vistas u oídas, dibujos, cartas, anécdotas, fichas de lectura, recortes periodísticos, confesiones, memorias son entre otros elementos de naturaleza exogenética.

Naturalmente, los límites entre endogénesis y exogénesis no son rígidos, ya que designan dos dimensiones analíticas de la crítica genética que están esencialmente vinculadas al método de trabajo de un escritor particular.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid, Arco Libros, 2008

Entropía

entropía (ἐντροπία) procede del griego y significa “evolución o transformación”. Es un término comúnmente empleado en la física y las matemáticas, cuyo significado es el “desorden”. Por tanto, a modo de ejemplo, al decir que aumentó la entropía en un sistema, se intenta indicar que ha crecido el desorden en ese sistema. Puede expresárselo a la inversa.

Lotman toma el concepto de *entropía* del teórico Kolmogórov. Este préstamo le permite señalar que existe una entropía de la Lengua (H), la cual se compondría en dos magnitudes: una determinada capacidad semántica de un texto para transmitir información dentro de una extensión determinada (h1) y de una cualidad flexible de la lengua para expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes (h2). Esto explicaría que, en el lenguaje poético, la repetición de una palabra no esté ajustada a una única connotación semántica. De ese modo, la lengua dotada de flexibilidad transforma el sentido de las palabras. Así, según Lotman, se crea una *entropía del contenido poético*, posibilitando que un “eje” se traslade al otro. El receptor, por su parte, es susceptible de ejercer remodificaciones sobre el mensaje artístico recibido.

En su libro *Cultura y explosión*, Lotman hace revisión de la teoría de la información. Entiende que las teorías científicas que se ocupan del análisis de la circulación de los mensajes, de alguna manera, hacen un aporte enriquecedor respecto a las formas de transmisión, acumulación y conservación de la información; aunque, considera el teórico que no son de gran relevancia en cuanto a los modos en que nacen nuevos mensajes en la vía emisor-destinatario. Así visto, la representación ideal de un emisor y de un destinatario provistos de códigos iguales y privados de memoria permite observar una comprensión perfecta; no obstante, el valor de la información será mínima y, por tanto, limitada.

En lo concerniente al arte, refiere Lotman que el ser humano recibe a través de su mensaje una información de carácter especial: la “información artística” (judózhestvennaia informássia). En esta dimensión comunicativa, pues, el individuo aparece tanto en una situación de productor como de receptor (acto “YO-ÉL” opuesto a “YO-YO”). Comprendido así, la lengua representaría una *modelización* del mundo que circunda a la comunidad que le ha dado vida; de modo que el arte, que emplea esa lengua, sería un *sistema modelizador secundario*.

El mensaje de la entropía intenta valorizar el mundo que se habita y se describe constantemente. Es así que define las limitaciones intrínsecas, a partir de las que se renuevan los sentidos y el alcance de las preguntas que dicho mundo autoriza a plantear.

BIBLIOGRAFÍA

- Lotman, Yuri: *La semiosfera*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Williams, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.
- Platas Tasende, Ana María: *Diccionario de términos literarios*. Madrid. Espasa-Calpe, 2007.

Error

Pueden ocurrir, por distintos motivos, los errores de copia. La recurrencia al error está condicionada por el contexto de producción: iluminación, fatiga, constancia en las publicaciones, etc. Además de los errores accidentales, en el proceso de un texto a otro se pueden encontrar otro tipo de errores debido a las condiciones materiales de difusión, composición, manuscritos o tapuscritos. Es decir, pérdidas de palabras, frases y textos completos a causa de la humedad, el fuego, el tiempo, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- Blecua, Alberto: *Manual de crítica textual*. Madrid, Editorial Castalia, 1983.

Escritura de programa/Escritura de proceso

Louis Hay estableció la distinción entre escritura de programa y escritura de proceso.

La sustancia de la **escritura de proceso** está hecha de un trabajo constante de escritura. Es, entonces, una escritura sin frase preparatoria, sin plan, pura textualización. En ciertos autores no se puede encontrar una traza de plan, de idea previa, de organización argumental pre-escritural.

Para Dord-Crouslé se puede avanzar algo más y distinguir dos tipos de escritura-proceso: aquella que arriba a la obra definitiva de una sola tirada, y aquella que debe recurrir a múltiples versiones sucesivas, versiones que no mantienen entre sí relaciones de orden paradigmático, sino la de haber pertenecido a la gestación de una sola (única) y misma obra.

La primera exhibe el desenvolvimiento uniforme del texto, de principio a fin, su enriquecimiento continuo en forma textual. Por otro lado, el 2º tipo pone en valor las redacciones sucesivas que puede tener una misma obra. Cada versión se constituye siguiendo el modo descrito para el 1º tipo. Cada versión elabora, en un tiempo de génesis que le es propio, una posible realización de la obra. Al término de la redacción de cada una de ellas el autor las declara insatisfactorias, y por fin la última asume el estatuto de obra final

La escritura-programa, al contrario, es un tipo de escritura que obedece a un programa preestablecido y cuya elaboración recorre variados estados genéticos (notas documentales, planes, listas, esbozos, borradores). Ciertos autores definen explícitamente sus objetivos, su programa narrativo, racionalizando de manera casi obsesiva el orden y las medidas de su dossier preparatorio, y multiplicando los controles contra todo accidente temático. Imponen así a la ficción la finalidad de una estrategia

Cada elemento del escenario es sucesivamente desarrollado y el orden de elaboración es invariable: se va siempre del escenario hacia el manuscrito sin que se registre nunca ningún cambio. La programación es completa, antes de que la escritura se lance a redactar un capítulo particular. La escritura del boceto que seguida de una intensa investigación documental, luego de la elaboración de un “primer plan” de la obra, dividido en capítulos en los cuales toda la materia reunida debe entrar. Pero la redacción de cada capítulo se precede de un nuevo plan, más preciso, el “plan definitivo” y en el cual pueden aparecer los hechos resultantes de un desarrollo redaccional precedente y que no habrían sido previstos por el primer plan de la obra. Este hecho evidencia la circulación posible entre los borradores textualizantes y el escenario de los capítulos siguientes. Una vez lanzada, la redacción tiene la ventaja de un terreno suficientemente sólido bajo los pies, que no autoriza buscar cambios en línea general, ni repentinos desarrollos imprevistos.

BIBLIOGRAFÍA

- Dord-Crouslé, Stephanie: “Entre programa y proceso: el dinamismo de la escritura flaubertiana. Algunos apuntes metodológicos”. *Revista Génesis* 13. 1999. pp. 63-87.

- de Biassi, Pierre Marc en "*Edition horizontale, Edition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980-1995)* « *Editer manuscrit-completude, lisibilité* », Saint-Denis, PUV, 1996 p. 159-193. Citado por Dord- Cruisté.
- Hay Louis: *Nuevas notas de la Crítica Genética: "La tercera dimensión de la literatura"*. Texte 5-6. 1986-1987 p 313 328.

Escritura interrumpida

Constituye un concepto que funda una complejidad porque señala que la obra escrita implica un entrecruzamiento entre interrupciones y continuaciones de la escritura. Desmitifica así la creencia que la obra es un mero producto acabado, sino un proceso de idas y vueltas, de oscilaciones del autor entre su papel de escritor y el de lector. La interrupción enfoca la investigación en los instantes siguientes de este desarrollo y en las transiciones que hacen pasar de un estado del sistema al posterior, es decir se busca develar cómo el proceso de escritura elabora una secuencia continua mediante una serie reglada de interrupciones y de continuaciones.

La escritura interrumpida expone dos planteos problemáticos, por un lado, se pregunta acerca de cuáles constituyen los dispositivos que aseguran la unidad y la homogeneidad del discurso, y por el otro, cómo se articula la discontinuidad genética sobre la continuidad de los enunciados.

Lebrave propone un acercamiento a la escritura interrumpida desde dos perspectivas, por lado, desde la dialéctica de la continuidad y discontinuidad sucesivamente en la frase, en los ensamblajes de frases que conforman las preguntas –respuestas; por otro lado, dicho autor aplica este análisis a la escritura interrumpida propiamente dicha y analiza algunos mecanismos que promueven la continuidad y la homogeneidad de los fragmentos discontinuos gestados por la génesis.

BIBLIOGRAFÍA:

- Lebrave, Jean Louis. "La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos" en AA.VV. *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008

Espacios variantes y espacios invariantes

Masa escritural conservada a lo largo de sucesivas reformulaciones. (CF. E. LOIS 2005: 134)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX.* Fernando Colla (comp.) CRLA. Archivos. 2005.

Género

El Diccionario de la Real Academia Española define el término género adjudicándole varias acepciones, seleccionaremos los que se vinculen de algún modo con la actividad literaria. Dice que proviene del latín *genus, genĕris* (raza, línea, familia, casa, parentela, origen, ascendencia, naturaleza, patria¹⁶) y a continuación despliega los diferentes significados, el primero y el fundante: "Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes."¹⁷ Dicha definición proviene de las ciencias naturales y no es casual que Vladimir Propp la haya tomado para dar cuenta del análisis estructural del relato. No obstante, el funcionamiento de este

¹⁶ *Diccionario Latino-español*, Valbuena Reformado, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1915

¹⁷ Real Academia Española *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid. Ed Espasa Calpe. Vigésima Segunda Edición. Ed en CD-Rom. Versión 1.0. 2003

concepto es diferente en el campo del arte porque toda obra modifica el conjunto de posibilidades, es decir, cada nuevo ejemplo modifica la especie.

Más adelante, el diccionario de la RAE se refiere al mismo en el campo literario: “Cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias.”¹⁸ Hasta ahora las definiciones no ofrecen complejidad, sin embargo la dificultad se instala cuando revisamos la tipología de los géneros literarios y nos encontramos con que desde la antigüedad se ha empleado la triada lírica, épica y dramática. La misma no se consolida hasta la crítica romántica y en la figura de uno de los más destacados representantes, Hegel.

La formulación de una teoría genérica permeable permite reconocer y analizar a la literatura en su contexto de producción, es decir que el género constituye una combinación práctica y variable, incluso en la fusión de lo que, en abstracto, instauran los niveles del proceso material social, donde lo que conocemos por género se transforma en un nuevo tipo de evidencia constitutiva.

Un nuevo género es producto de la transformación de uno o varios géneros antiguos, ya sea por inversión, desplazamiento o combinación.

La literatura jamás ha existido sin la noción de género, es un sistema en constante transformación, por lo cual dicho concepto debe reconocer este rasgo y lidiar con él, es decir, adaptarse a la situación que caracteriza.

Cada época posee su propio sistema de géneros, el cual se vincula con la ideología dominante. Como toda institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad de la cual forma parte.

El género constituye el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria eventual, así se convierte en un objeto privilegiado, objeto de análisis principal de los estudios literarios.¹⁹ Así los géneros literarios constituyen un recorte histórico de ciertos tipos discursivos que fueron elevados al status “literario”, es decir, institucionalizados e investidos como portadores de una norma estética y eventualmente ideológico.

Bajtín y su grupo (Voloshinov y Medvedev) intentan un estudio de los géneros desde una teoría de los discursos sociales y de su funcionamiento en relación con las tendencias monológicas y dialógicas que gobiernan una esfera de la vida social. Así, el mismo sostiene que ... el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan imperecederos elementos del arcaísmo (...) El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género (...) vive en el presente pero siempre recuerda el pasado, sus indicios, es representante de la memoria creativa en el proceso de desarrollo literario, su arcaísmo es un arcaísmo vivo que permite que el género se renueve siempre en cada obra y, por eso, es capaz de asegurar la unidad y continuidad de ese desarrollo.²⁰

El auge o decadencia de los géneros literarios, así como sus transformaciones evolutivas depende de las relaciones entre escritores, público, mercado y cánones estéticos. Prueba de lo dicho son las clasificaciones y/o denominaciones que sirven para agrupar ciertas obras en razón de algunos rasgos análogos, lo que revela el carácter convencional y arbitrario que promueve la identificación de los géneros en su circulación.

El género se inscribe en las propiedades del campo intelectual, tanto en las consideraciones de sus actores sociales como de sus acciones para legitimarse, es decir, constituye el espacio social donde se simboliza la clase, la pertenencia, la distinción preservadas

¹⁸ Ob. Cit.

¹⁹ Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996. Pp. 54

²⁰ Bajtín, Mijail. “Género, argumento y estructura en la obra de Dostoievsky” En *El problema de la poética de Dostoievsky*. Citado en Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. 2001. Pp. 41

por los actores en vínculos de poder ineluctables.²¹ El género se convierte así en un bien simbólico a ser negociado.

El género constituye un rasgo del campo literario, en tanto que lo habilita, lo consagra, lo faculta e instauro el gusto literario sin el cual no podría existir.

Por otro lado, Derrida mina este concepto desde la hegemonía centralizadora en la definición de lo idéntico, ya que la identidad también pertenece a un orden contradictorio, se delimita en relación con el otro y con la diferencia del uno consigo mismo. Reconoce una contra ley en el corazón de la ley del género, es decir, la imposibilidad de sostener esa pretensión de pureza, de no mezcla cuando sus potencialidades y continuidad radican en lo opuesto.

Hasta aquí hemos tratado de exponer la complejidad del concepto género, y como se ha podido apreciar diferentes corrientes de pensamientos o posturas teóricas, no obstante se podría decir que todas o al menos la gran mayoría convergen en un lugar común de apertura, de diálogo, y es que no se puede pensar al género como una noción meramente abstracta, sino que hay que considerar que posee una memoria cultural y es justamente en función de ella que se activa su dialogismo creativo, su permanente dinamismo y su capacidad de fusionar lo nuevo con lo antiguo.

Los géneros literarios – señala Todorov²² – proceden, indudablemente, de la codificación de las propiedades discursivas. Como concepto histórico, el de género redondea una convención que existe en la medida en que es transgredida. La inversión, la combinación y el desplazamiento de otros géneros más antiguos traman un sendero que se entrelaza con los actos más simples del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. 2001.
- *Diccionario Latino-español*, Valbuena Reformado, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1915
- Real Academia Española *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid. Ed Espasa Calpe. Vigésima Segunda Edición. Ed en CD-Rom. Versión 1.0. 2003
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996.
- Bajtín, Mijail. “Género, argumento y estructura en la obra de Dostoievsky” En *El problema de la poética de Dostoievsky*. Citado en Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. 2001.

Génesis

Este concepto relacionado con el de la crítica genética implica tener en cuenta el proceso por el cual se construye, se elabora un texto. Constituye una manera de exponer al texto como un objeto bifronte: incluido en un proceso de génesis del cual es el producto y en un proceso de lectura del cual es el origen.

La génesis implica la reconstrucción de un movimiento, conlleva un proceso en donde se describen las transformaciones que se dan en el texto. Dicha exploración hace consciente la idea de una correspondencia entre los posibles estados de la escritura y los efectos diversos de una lectura.

Es cierto que el término génesis puede resultar poco apropiado y de hecho ha sido resistido por su carácter metafórico que suscita ambigüedades inadmisibles en un lenguaje técnico. Sin embargo, el concepto pretende exponer el proceso de producción escritural en el marco de una dinámica cultural con anclaje histórico. Los documentos legitiman la génesis de una obra particular, en este contexto conceptos tales como texto, manuscrito, escritura son resignificados. El nacimiento del texto es también el nacimiento de los documentos de génesis, los papeles que la

²¹ Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba. Epoke. 2001. Pp. 55

²² Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros” en *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila, 1991. Traducción de Jorge Romero León. Pp. 47 y ss.

génesis del texto deja atrás, no pertenecen al mismo espacio que el texto, y ese “avant” (antes de) es un “ailleurs” (en otra parte).

BIBLIOGRAFÍA:

- Hay, Louis. Críticas de la crítica genética. En *Génesis*, N° 6, “Enjeux critiques” Ed. Jean Michel Place, París, 1994

Hibridación

Término originado en el ámbito de la biología para definir el producto de la unión de dos individuos de diferente especie. Por extensión, en otras disciplinas se ha utilizado el concepto para designar aquello que es el resultado de elementos de naturaleza desigual. En las ciencias sociales, si bien han surgido numerosos estudios que tratan sobre la hibridación, aún es una expresión que no ha podido ser definida en forma precisa.

Mezcla, encuentro, cruce, fusión son términos vinculados al concepto y que en todos los casos hacen referencia a procesos (de diferente magnitud según la semiosis en donde se produzcan) que conllevan al resultado final.

Desde los estudios sociológicos, se habla asimismo de términos como sincretismo y mestizaje para designar procesos de hibridación que, sin embargo, suelen limitarse a fusiones de tipo religiosas o movimientos simbólicos el primer término y a mezclas interculturales e interétnicas el segundo.

BIBLIOGRAFÍA:

- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires. Paidós. 2001

Instrumento

(Del latín *Instrumentum*) Término emparentado al concepto de *herramienta*. Comúnmente se lo designa como aquello que sirve de medio para hacer una cosa o conseguir un fin determinado, efectuar y registrar una observación, recolectar y medir datos específicos, etc. Es decir, son elementos de utilización polivalente en función de su aplicación en diferentes ámbitos y de acuerdo a su fiabilidad, de carácter reutilizable.

En el campo de la investigación, los instrumentos son elaborados por individuos que desarrollan sus trabajos en ámbitos determinados por lo que pueden modificarse en relación al contexto de uso y a la validez de su aplicación. De esto deviene su condición de ser independientes de determinaciones culturales y contextuales concretas.

Instrumentos de escritura: útiles variados que colaboran en la génesis de una obra. Tiene una *función indicial* en tanto resultan – a partir del estudio del material – signos de la actividad gráfica y de las prácticas de escritura características del escritor. Son perceptibles a partir de los trazos o marcas plasmadas en el soporte utilizado y permiten constatar hechos constantes y/o cambios en las operaciones gráficas o en las fases del proceso escritural. Pueden clasificarse en *manuales de trazado directo* (fibra, birome, lápiz, etc), *con teclado* – y estos a su vez en *mecánicos* o *eléctricos* -; y entre los primeros los instrumentos de trazado estable y los que implican recarga constante.

BIBLIOGRAFÍA:

- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid. Espasa Calpe. 1992
- Bustarret, Claire: *Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole*, en *Sémiotique- Genesis* 10. 1996. Traducción de la Lic. Carolina Repetto.

Invariante

Cuando la presencia de un término es la condición necesaria para la presencia de otro término con el cual está en relación y que es llamado variable. Se trata de una reformulación del concepto de presuposición: la invariante es el término presupuesto de la relación de presuposición. (CF. GREIMAS-COURTES 1982: 228)

BIBLIOGRAFÍA:

- Greimas-Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. E. Madrid. Gredos. 1982.

Manuscrito

Puede entenderse, en una acepción común, como papel escrito a mano. Sin embargo, el valor de este soporte ha evolucionado desde la Edad Media a nuestros días. El estudio del mismo, a través del tiempo, ha suscitado nuevas concepciones respecto al carácter operativo del proceso manual. Dado, entonces, a una observación funcionalista del manuscrito, hoy se entiende como un mensaje para trascodificar, en el que se pueden hallar las claves de la creación artística. Así comprendido, el trazo manual es la acción, la representación de un sistema nervioso que construye un texto, que borra y adhiere palabras. Esta práctica es el reflejo de un sistema semiótico colectivo, en el cual la lengua, la escritura, los presupuestos estéticos, constituyen en su complementación un producto cultural y social.

El manuscrito se ha convertido en un objeto científico -materia de análisis de la Genética Textual-, que permite reconstruir a partir de los materiales manuales -notas, planos, guiones, esbozos, borradores, etcétera- la escritura en estado naciente, su desarrollo, su transformación, su evolución. El trazo manual imbrica, pues, los mecanismos y estados emocionales del escritor, que constituyen la clave del estilo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Neefs, Jacques: "Márgenes" en Hay, Louis: *De la letre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires*. París. Centre National e la Recherche Scientifique. 1989.
- Rey, Alain: "Trazos" en Hay, Louis: *De la letre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires*. París. Centre National e la Recherche Scientifique. 1989.
- AA.VV. *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero (comp.). Madrid, Arco Libros, S.L., 2008.

Márgenes

La marginalidad en la página es un espacio donde se reserva el comentario, el cual amplifica la escritura. En este sentido, los márgenes son espacios de continuidad textual en la discontinuidad producida por el añadido al costado. Los espacios cohabitantes en la página, en cierto modo, constituyen un segundo tiempo o segunda dimensión de creación.

Las notaciones marginales, los añadidos de diversas índoles -aclaraciones, refutaciones, etc.- conforman una instancia secundaria en la creación textual que, complementariamente, forman parte de la unidad del texto. En los márgenes, pues, se abre la posibilidad del diálogo a través del tiempo, en el que el propio lector interno -cohabitante en el autor- puede extraer materia pertinente para la creación artística. Así comprendidos los márgenes de la página, su función en la escritura tendría un carácter paratextual activo. La marginalidad, entonces, es el espacio que bordea al escrito, que lo limita y le permite, al mismo tiempo, explayarse en su construcción cuando así lo precisa.

BIBLIOGRAFÍA

- Neefs, Jacques: "Márgenes" en Hay, Louis: *De la letre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires*. París. Centre National e la Recherche Scientifique. 1989.

- Rey, Alain: *Trazos en Hay*, Louis: De la letre au livre. Semiotique des Manuscrits littéraires. París. Centre National e la Recherche Scentifique. 1989.
- AA.VV.: *Genética Textual*. Emilio Pastor Platero(comp.) Madrid. Arco Libros, S.L. 2008.

Memoria como cultura

Memoria es un término usado con la acepción que se le da en la teoría de la información y en la cibernética, o sea, la facultad que poseen ciertos sistemas de conversar y acumular información. Lotman define a la cultura como “memoria no hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema de prohibiciones y prescripciones”.

Memoria colectiva

Para la semiótica, la cultura es una memoria colectiva, un espacio supra-individual que conserva y transmite ciertos textos y elabora otros nuevos.

Memoria informativa

Tiende a registrar los textos actualizados, aquellos que conservan los resultados últimos de la actividad cognoscitiva, con el objeto de aprovechar prácticamente esos resultados, las invenciones, los adelantos técnicos.

Memoria creadora

Todos los textos están siempre y de alguna manera, activos.

Memoria discursiva

Cuando se debe dar cuenta del gradual incremento de los saberes compartidos por los interlocutores en el curso de un intercambio. Esto pasa de manera privilegiada por la anáfora. Se constituye alrededor de saberes de conocimientos y de creencias sobre el mundo y que forma comunidades discursivas.

Memoria intratextual

Cuando el discurso puede remitir a cada momento a un enunciado anterior.

Memoria interdiscursiva

Se constituye sobre formulaciones recurrentes que pertenecen por fuerza a discursos anteriores y que, funcionando bajo el régimen de la alusión, participan en la interpretación de estos acontecimientos.

Memoria externa-interna

Cada formación discursiva se ve captada en una doble memoria. Una *memoria externa* al colocarse en la filiación de formaciones discursivas anteriores. En el andar del tiempo se crea también una *memoria interna* (con los enunciados producidos anteriormente en el interior de la misma formación discursiva). Aquí la memoria no es psicológica sino que se confunde con el modo de existencia de cada formación discursiva, que tiene su manera propia de administrar esa memoria.

Memoria de las situaciones de comunicación

Se constituye alrededor de dispositivos y contratos de comunicación y que forma comunidades comunicacionales.

Memoria de las formas

Se constituye alrededor de las maneras de decir y de los estilos de habla, y que forma comunidades semiológicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barei, Silvia-Arán, Pampa: *Texto, memoria, cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Universidad Nacional de Córdoba, 2002.
- Charaudeau, Patrick- Mainguenuau, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*, Amorrortu Editores, Bs. As., 2005.

Operación/es Genética/s

Conjunto de procedimientos vinculado al proceso endogenético de producción textual que se evidencian a nivel textual y paratextual. Esta noción proviene del término “operaciones retóricas” de los estudios discursivos clásicos y recubre cuatro dimensiones: Adición, Supresión, Sustitución y Permutación. En crítica genética estas nociones indican estados de escritura que obligan, en la mayoría de los casos, a pasar en “limpio” o a la reescritura. El material genético de un autor determinado cuenta con dos tipos de textos: los **originales** y las **copias**. De este modo, la distinción que se establece entre dichos tipos textuales afecta al proceso de reescritura, ya que en el original se eliminan algunas operaciones que tienen lugar en el proceso de la copia.

a) **Adición:** ocurre con frecuencia la repetición de una sílaba, palabra o frase en pasajes cercanos o similares, lo cual favorece al error. Entonces, el autor incorpora un nuevo elemento de diversa índole al texto. Éstos pueden ser de orden sintáctico, semántico, lexical, etc. En borradores, manuscritos y *avant-textes* se leen marcas: flechas, superposiciones, escritura entre líneas etc. Dentro de las teorías retóricas, a través del concepto se dirimen cuestiones como *economía de discurso: máximo y mínimo de cuanto decir*, en un nivel general y en uno específico. El concepto puede formularse del siguiente modo:

$$\text{Adición} = A + X$$

Este fenómeno de repetición se le da el nombre de “ditografía” o “duplografía”.

b) **Supresión u Omisión:** excluir un elemento del texto. Igual a la adición la supresión se puede dar en todos los órdenes, y generalmente se evidencian por marcas paratextuales: tachado, borrones, etc. Los estudios de discursos lo asocian al procedimiento de la elipsis; también forma parte de la *economía de lo dicho y lo no dicho*, este fenómeno ocurre en la escritura y en la oralidad. El concepto puede formularse del siguiente modo:

$$\text{Supresión} = A - X$$

Son frecuentes en el proceso de la copia las pérdidas de las palabras con poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etc. Es así que a la omisión de una palabra o frase se le da el nombre de “haplografía” y a la de una frase “salto por homoioteleuton” o “salto de igual a igual”.

c) **Sustitución:** cambiar un elemento por otro. Es un fenómeno más complejo que los otros; acción de reemplazar los signos de las distintas dimensiones o categorías del texto. Se reemplazan palabras, frases y enunciados completos. El concepto puede formularse del siguiente modo:

Sustitución=A por B

Los casos de sustituciones por sinonimia son muy difíciles de determinar en la lectura de los manuscritos o tapuscritos; sin embargo los de antonimia son más evidentes.

d) **Permutación o Alteración del orden:** modificar el orden de los elementos textuales. La disposición de los signos exhibe otra configuración. No implica quitar, agregar o reemplazar sino cambiar de orden, montar de adelante para atrás o de manera contraria. En la estructura de la *Retórica Clásica* se propone permutar proferir un discurso que se oriente de lo particular a lo general o de lo general a lo particular.

En los textos en verso no resulta extraño encontrar inversiones del orden de las estrofas de los versos. No siempre la inversión es accidental, puede estar motivada por un error por omisión que el autor advierte posteriormente, entonces añade.

El concepto puede formularse del siguiente modo:

Permutación= AB por BA

BIBLIOGRAFÍA:

- Blecua, Alberto: *Manual de crítica textual*. Madrid, Editorial Castalia, 1983.
- Grésillon, Almuth: “Los manuscritos literarios: el texto en todos sus estados” en AAVV: *Genética Textual*. Fernando Colla (comp.) Madrid, Arco Libros, 2008. 153-179.
- Van Dijk, Teun: *Estructuras y funciones del discurso*. México, SXXI, 1991.

Palimpsesto

Texto que se superpone a otro y conserva del anterior algunas huellas. Según Genette el pastiche y la parodia distinguen a una obra literaria como palimpsesto dado que exponen, al interior del discurso, la idea de duplicidad del objeto textual. El autor reconoce así el vínculo entre este término y el de *bricolage*: el arte de reinventar lo nuevo con lo viejo, de manera imprevista y no programada.

BIBLIOGRAFÍA:

- Genette, Gérard: *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus Alfaguara. 1989
- Platas Tasende A.M.: *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid. Espasa Calpe. 2000

Paratexto

Término acuñado por Gérard Genette. Emparentado al concepto de *umbral*, el paratexto está constituido por elementos verbales (autógrafos y alógrafos) y gráficos que acompañan a – y son parte de – un texto: títulos, subtítulos, prólogos, dedicatorias, ilustraciones, etc. Se presenta como “zona indecisa” entre texto y extra-texto con lo cual se yergue *lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio (...) de una lectura más pertinente* de una obra dada.

BIBLIOGRAFÍA

- Genette G. *Umbrales*. Bs. As. Siglo XXI. 2001

Permutación

Ver operaciones de escritura

Proto-texto

Elaboración y organización crítica de los documentos pertenecientes a los diversos momentos del proceso creativo, es decir, la reconstitución de lo que precedió al texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, como Bellemin-Nöel los define en 1972. La diferencia entre el texto publicado o publicable y el prototexto, reside en el hecho de que el primero nos es ofrecido como un texto fijado en su destino, en tanto que el segundo trae consigo su propia historia. (CF. ALMEIDA SALLES 1992)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV: *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.) Madrid. Arco Libros. 2008
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.

Reescritura

1. Operación escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para sustituirlo o suprimirlo. (CF. É. LOIS 2005:133)
2. Corrección que repara errores idiomáticos (gramática, sintaxis, ortografía) y de escritura (lapsus), o que extiende los efectos de una reescritura a otros elementos sintácticos. (CF A. GRÉSILLON 2005:96). **Véase variante ligada.**

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.). CRLA. Archivos. 2005.
- AA.VV. *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.). Madrid. Arco Libros. 2008.

Región-Provincia

Una región es un tramado de espacios. Bajo esta conceptualización dicotómica la región se compone de partes que poseen características particulares pero también aspectos comunes que la identifican. Nuestro país cuenta con un número determinado de regiones cuya división tiene un carácter geográfico, político, económico; Misiones, desde esta perspectiva integra la región conocida como “noreste argentino” (NEA) que anteriormente se denominaba “Mesopotámica”. El término en cuestión, desde el punto de vista literario, surge a través de un proyecto estético-político propuesto a fines del siglo XIX. A partir del siglo XX, la Argentina experimenta transformaciones determinantes, comienza a desarrollarse una corriente literaria que intenta explorar las “Patrias chicas” del interior del país. El objetivo del programa, desde sus inicios, es combatir la multiplicidad cosmopolita de Buenos Aires. El regionalismo, según Moyano, delimita una selección léxica y un modo de articular los enunciados que caracterizan al espacio, expresa la relación del hombre con su medio geográfico y social, sus usos, costumbres, tipos y actos que se consideran pilares en la constitución del lugar.

El concepto de provincia apunta a un espacio político ubicado en una región (de menor densidad mas no supeditado a ella, aunque bien su limitación política pueda servirle de parangón), lugar que se encuentra -a su vez- en un país, espacio diseñado por el discurrir histórica de sus gobernantes. Desde el punto de vista literario-cultural una provincia es un lugar que ocupa una posición estratégica en relación con el centro, reconoce en cada producción una marca identitaria propia dada por: sus características inconmensurables en cuanto al tratamiento de su territorio; por el imaginario colectivo de sus habitantes; y las prácticas sociales y culturales cambiantes determinadas por las fronteras.

BIBLIOGRAFÍA:

- Moyano, Beatriz Elisa (compiladora): "La canonización de los textos literarios. Un proceso sociodiscursivo" en *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas de olvido*. Salta, 2004.
- Santander, Carmen: *Marcial Toledo, un proyecto intelectual de provincia*. Córdoba. Tesis Doctorado en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 2004

Registro de variantes

Todos los testimonios que componen el dossier genético de la obra: documentos redaccionales, pre-editoriales y editoriales. (CF. F. COLLA 2005: 195-196)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.). CRLA. Archivos. 2005.

Rizoma

Término de la botánica. Sistema raicillas basado en la idea de multiplicidad, que evita considerar únicamente las dimensiones, estratos y niveles superiores. Posee las siguientes características: 1) Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con otro. Los *eslabones semióticos* de heterogénea naturaleza se interconectan con eslabones políticos, económicos, biológicos, y ponen en juego *regímenes de signos distintos y estatutos de estados de cosas*. "Los *agenciamientos (formas) colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos, y no se puede establecer un corte radical...*" (Deleuze-Guattari) Un rizoma todo el tiempo conecta *eslabones, organizaciones de poder*, momentos relativos a la ciencias, artes, derecho, entre otros; de este modo, por ejemplo, la maquina literaria se pone en contacto con las demás maquinas de la cultura. Este método, también, puede analizar el lenguaje descentrándolo en relaciones y registros. 2) Principio de multiplicidad, en el sentido de que no posee ni objeto ni sujeto; en cambio atiende a determinaciones, dimensiones, tamaños que al variar obliga a un cambio de la naturaleza del sistema. No hay unidades de medida, sino multiplicidades y variedades de medida que cambian de acuerdo al aumento de conexiones, las cuales se definen por líneas abstractas, de fuga o desterritorialización. El rizoma no se deja codificar, no reviste dimensiones suplementarias tampoco. 3) Principio de ruptura asignificante, implica que el rizoma puede ser interrumpido o roto en cualquier parte, sin embargo recomienza en otra de sus líneas. El sistema puede estar estratificado, territorializado, segmentado, etc., y al mismo tiempo sus múltiples líneas y redes se escapan permanentemente. Para cada línea segmentada hay otra de fuga, desterritorializada. 4) Principio de cartografía, el rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda unidad, pivote o estructura profunda. No es un calco de lo único, porque contribuye a *la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos*, a la máxima apertura. El rizoma puede ser resquebrajado, alterado, readaptado a diferentes montajes, a fuerza de un sujeto, grupo o formación social. Por eso puede tener múltiples entradas y acceso, como el hipertexto, la madriguera animal, las redes de comunicaciones o el mapa. Jamás es reductible en ningún aspecto, ni tiene principio o fin.

BIBLIOGRAFÍA:

- Deleuze-Guattari: "Introducción" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2000

Serie

El término -desde una concepción clásica- implica un conjunto de cosas las cuales mantienen una relación entre si y se suceden unas a otras. Se hallan fabricadas de acuerdo a un patrón pero con una individualidad inherente que las distingue una de otras. Son estructuras que

mantienen entre sí cierta proximidad ya que se presentan de modo sucesivo y pueden ser reagrupados por tónica, estilo o género²³.

Entonces, poseen una estructura menos homogénea al tiempo que tienen una línea semántica común. De acuerdo al tópico las series pueden abarcar varios géneros de acuerdo a la pertinencia del hilo conductor y así mantienen cierta afiliación inter-genérico.

BIBLIOGRAFÍA:

- Enciclopedia Universal Ilustrada ESPASA CALPE. Barcelona. 1994
- García Saraví, Mercedes (2001) Esta madeja de nebulosas tintas... Misiones. Ed. Universitaria de Misiones.

Soporte

Constituye el material en cuya superficie se registra información, como el papel, la cinta de vídeo o el disco compacto. Louis Hay propone una clasificación para estos distintos soportes: 1) depósitos de marcas de los impulsos iniciales, de memoria bastante distante, incluso la memoria de la propia génesis como por ejemplo cuadernos, diarios, correspondencia; 2) esbozos preliminares que se pueden concretizar bajo diferentes formas como planos, mapas, itinerarios; 3) constituyen instrumentos de trabajo redaccional propiamente dichos tales como primeras redacciones, borradores y 4) instrumentos de publicación que aparecen con la forma de originales, manuscritos dactilografiados y pruebas de imprenta.

Cabe señalar que dicha clasificación no es generalizable ya que cada escritor desarrolla un proceso creativo particular, por lo que la presente propuesta no agota las posibilidades de soportes.

Hay que agregar que la elección de soportes y la de los instrumentos, la asociación regular de tal instrumento con el empleo de libretas, cuadernos o de hojas sueltas de un determinado formato permiten a menudo conformar una hipótesis sobre las circunstancias de uso.

BIBLIOGRAFÍA:

- Almeida Salles, Cecilia. *Crítica genética: una introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC, 1992.

Supresión

Ver operaciones de escritura

Sustitución

Ver operaciones de escritura

Tapuscrito

Del francés *tapuscrit*, masculino.

Documento mecanografiado o impreso que contiene un texto en preparación.

A diferencia del manuscrito que se escribe "a mano", el tapuscrito se escribe utilizando un teclado (máquina de escribir o computadora); de modo que, puede haber sido escrito por el autor o por otra persona.

Otras denominaciones que recibe el tapuscrito son: mecanografiado, dactilograma, dactiloscrito e, inclusive, manuscrito impreso.

²³ García Saraví, Mercedes (2001) Esta madeja de nebulosas tintas...Misiones. Ed. Universitaria de Misiones.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos, 2005.
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ. 1992.

Transcripción

1. Desciframiento y clasificación de espacios genéticos y de operaciones escriturales. (CF. F. COLLA 2005: 158- 175)
2. Comporta una doble finalidad: la de reproducir y la de tornar legible, y puede ser asimilada al gesto erudito de la cita. Esta afirmación se presta a discusión, por cuanto para los genetistas franceses una edición no puede ser calificada de genética sino cuando una descripción del proceso escriturario, sus fases y sus aspectos materiales acompañan la transcripción de los documentos. (CF. F. COLLA 2005: 158- 175)

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos. 2005.

Transcripción diplomática

Reproducción dactilográfica de un manuscrito que respeta escrupulosamente la topografía de los significantes gráficos en el espacio: cada unidad escrita figura en el mismo lugar de la página que en el original. (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. *Genética textual*. Introducción, Emilio Pastor Platero (comp.). Madrid. Arco Libros. 2008.

Transcripción lineal

Reproducción dactilográfica de un manuscrito que transcribe todos los elementos del original pero sin respetar la topografía de la página; la distribución topográfica es a menudo reemplazada por un primer ordenamiento cronológico, que constituye un comienzo de interpretación puesto que la verticalidad de los paradigmas de reescritura es examinada y traducida en una sucesión horizontal. (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)

BIBLIOGRAFÍA::

- AA.VV. *Genética textual*. Emilio Pastor Platero (comp.). Madrid. Arco Libros. 2008.

Vanguardia

Se denomina vanguardia al grupo de movimientos artísticos surgidos a principios del siglo XX en Europa, caracterizados por plantear una ruptura con la tradición artística y confrontando por ello, con todo lo producido anteriormente por la institución arte.

La vanguardia, además de proponer la renovación del substancial del arte, abordó la cuestión de su función social y política, así como el papel que debía ocupar el artista en el accionar de la sociedad.

Reconocida por su intensión provocadora, se destaca por sus innovadoras formas de representación artística (alteración estructural del arte en todas sus dimensiones y ramas) y por la incorporación al repertorio artístico de temas considerados tabú.

Favorecida por el contexto social vigente, los movimientos vanguardistas se extendieron a otros continentes. Algunos críticos hacen una distinción entre las primeras vanguardias por su compromiso dogmático, y las posteriores, enfocadas en el accionar artístico únicamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, Peter: Teoría de la vanguardia. Barcelona. Península. 1997
- De Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid. Alianza. 1993

Variante

1. Variaciones que se producen en el interior de un pre-texto, o entre los diversos pre-textos de una obra y que aparecen relacionadas entre ellas gracias a la identidad parcial de los textos. Es decir, cada variante se sitúa en un contexto invariable y es ese contexto el que permite asocial y clasificar los fragmentos lábiles. (CF. H. ZELLER 2005:148)
2. Toda lección diferente de la del texto base, ya sea que ésta provenga de un testimonio manuscrito, de un documento pre-editorial (corrección de pruebas, por ejemplo) o de una versión édita. (CF. FERNANDO COLLA 2005: 194)
3. Bellemin-Noël, desecha el término *variante*, por implicar, por sugerir, la existencia de un texto-base al que se le añaden formulaciones alternativas y prefiere crear el neologismo *ante-texto* que se ha hecho usual en este ámbito, para denominar todo documento que precede materialmente a una obra cuando es tratada como un texto y forma sistema con ella . Grésillon agrega que, “se trata de pasar de un estudio del texto como producto a un estudio del texto como producción”. (PASTOR PLATERO 2008:20). **Véase *ante-texto*.**
4. Unidad verbal que es diferente de otra forma, anterior o posterior, de esta manera, distintas versiones de un texto se distinguen por sus variantes; esta noción de variante supone, una versión considerada como punto de referencia; es con respecto a ella que se puede establecer, en una edición crítica, un aparato de variantes. (GRÉSILLON 2005: 96)
5. Los documentos de génesis proporcionan no sólo *variantes*, sino *sistemas de variantes* organizados en sistemas de reglas, que deben descubrirse, a cuyo estudio dedica R. Debray-Genette sus trabajos. Su intención ha sido la de crear y desarrollar una poética genética, a partir de ante-textos conservados, en los que se distinguen fenómenos de escritura y fenómenos de textualización, considerando al texto como producto histórico de la escritura, como un todo organizado, como comienzo y fin. (CF. PASTOR PLATERO 2005: 23)
6. A partir del “imprimatur” -cuando el autor pone fin a las modificaciones en su texto y lo dispone a la impresión-, se deja el dominio del ante-texto para entrar en la historia textual de la obra pero, no necesariamente esto significa que éste sea el último estado del texto. La obra podrá, en vida de su autor, conocer varias ediciones para cuya ocasión el escritor tendrá derecho a transformar su texto que entrará entonces en el estado del “texto variante”. (CF. P.M. DE BIASI 2005: 127-128)
7. Contini, creador de la crítica de variantes o *variantística*, centra sus análisis -desde 1937- en un notorio interés por las redacciones sucesivas de obras de los más diversos autores en época, estilo y género, pero sus análisis son normativos (las correcciones del escritor se justifican por el mayor valor estético de la corrección sobre el texto “primitivo”) y se focalizan, sobre todo, en el estudio de las últimas modificaciones aportadas al manuscrito definitivo, sin interesarse por los procedimientos, por las campañas de escritura anteriores. (CF. PASTOR PLATERO 2008:18).
8. Para Segre “la crítica de variantes trabaja muy cerca del texto, sobre retoques que preceden inmediatamente a su puesta en limpio, a su publicación o a su reedición”. (CF. PASTOR PLATERO 2008:18)
9. Según Cerquiglino, la crítica de variantes es “una axiología estructural del texto.” (CF. PASTOR PLATERO 2008:18)

10. Las funciones esenciales de las variantes son: *ofrecer los elementos necesarios para el estudio de la progresiva constitución del texto "auténtico"; * para la determinación del camino que recorrió el autor hacia la elaboración definitiva del texto; * para el análisis de los mecanismos psicológicos y existenciales que han presidido sus sucesivas modificaciones. (CF. SEGALA-TAVANI 1988)

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.). CRLA. Archivos. 2005.
- AA.VV. *Genética textual*. Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero.. Madrid. Arco Libros. 2008.
- Segre, Cesare: "Crítica de las variantes y crítica genética", en *Génesis N° 7*, París, Jean Michel Place. 1995. (traducción de Carolina Repetto).
- Segala-Tavani. *Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains* (Collection Archives). Universit de Paris X Nanterre. Centre de Recherchers Latino-Américaine et des Caraïbes du XXe siècle, Editions Bulzoni, 1988. (Traducción de Carolina Repetto)

Variantes o modificaciones

Transformaciones que se pueden observar en el dossier de génesis de la obra primitiva. (CF. P.M. DE BIASI 2008: 128)

Tanto para Grésillon como para Lebrave **variante es sinónimo de reescritura**.

- **Variantes cortas:** Elemento variante mínimo que debe registrarse (de acuerdo a la disposición gráfica ofrecida por Tavani) en una columna delimitada a la derecha del texto base y a la misma altura que el lema. Esta disposición lema/variante facilita, para el lector, la reconstitución de los distintos itinerarios de reescritura. (CF. F. COLLA 2005:195-196)
- **Variante de escritura o inmediata:**
Las que surgen al correr de la pluma y se reconocen porque se escriben en la línea escritural después de una tachadura. (CF. É. LOIS 2005:134)
Cuando una unidad, apenas escrita, se tacha y pronto se reemplaza a la derecha en la misma línea ya que interviene en el flujo mismo de la escritura. (CF. A. GRÉSILLON 2005:169)
Reescritura introducida al correr de la pluma, inmediatamente; se la puede identificar a través de un criterio de posición: aparece directamente a continuación del segmento tachado, en la misma línea. (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)
- **Variante de lectura o retroacción escritural:**
Las que surgen en una lectura posterior y se observan en interlineado, o se extienden por los márgenes o dorsos, o exigen soportes suplementarios. Éstas informan sobre la temporalidad y las características del proceso de reformulación. La extensión de las mismas puede ser significativa (palabras, frases, pasajes, capítulos) y su función lingüística (elementos lexicales, construcciones gramaticales, conectores oracionales, operadores pragmáticos, moralizadores). (CF. É. LOIS 2005:135)
Toda reescritura situada en otra parte (en el interlineado por encima o por debajo o en el margen) es el resultado de una relectura crítica por el escritor y que ocasiona importantes trastornos textuales. (CF. A. GRÉSILLON 2005:169)
Reescritura que se produce tras una interrupción del gesto escriturario, por lo general después de una relectura: se sitúa en interlineado o en los márgenes. (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)
- **Variantes largas:** Elemento variante máximo, que se registra al pie de la página ya que excede la capacidad de la columna para exponerla en paralelo al lema. Esta disposición

lema/variante facilita, para el lector, la reconstitución de los distintos itinerarios de reescritura. (CF. F. COLLA 2005:195-196)

- **Variante libre:** Toda reescritura o modificación, con excepción de las correcciones gramaticales, sintácticas u ortográficas. (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)
- **Variantes textuales o de edición:** Obligan a fijar la identidad del texto por debajo de todas las modificaciones que pueden intervenir en el curso de las diferentes reediciones., salvo casos de excepción, el texto de la obra moderna se establece, pues, convencionalmente sobre la última edición en vida del autor, en la que se pueden encontrar las últimas correcciones autógrafas que el escritor pudo haber indicado para una futura reedición que la muerte le habría prohibido finalmente controlar. (CF. P.M. DE BIASI 2008:129)
- **Variante puntual y ligada:** Se integran en redes de relaciones más complejas que es necesario establecer para desentrañar los significados de las reescrituras (CF. É. LOIS 2005:135)

Modificación que obedece a los imperativos del idioma o que adapta el enunciado a los efectos lingüísticos de una variante libre en el resto del segmento. **Véase reescritura.** (CF. A. GRÉSILLON 2005:96)

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla (comp.) CRLA. Archivos. 2005.
- AA.VV.. *Genética textual*. Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero. Madrid. Arco Libros. 2008.
- Segala-Tavani. *Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains* (Collection Archives). Universit de Paris X Nanterre. Centre de Recherchers Latino-Américaine et des Caraïbes du XXe siècle, Editions Bulzoni, 1988. (Traducción de Carolina Repetto)

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

*La memoria literaria de la
Provincia de Misiones.*

Anexo 2

GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ

(Tesis y otras producciones)

Universidad Nacional de Misiones

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

La conjunción de un proyecto y una práctica escritural: explorando en las lecturas de Gustavo García Saraví

Directora de tesis: Dra. Mercedes García Saraví

Responsable: Marisa Disanti

MAYO DE 2009

INTRODUCCIÓN

En nuestro proyecto de investigación nos planteábamos si era posible determinar los usos, funciones y sentidos de los registros de citas derivados de las lecturas del escritor Gustavo García Saraví: saber qué leía, cómo y para qué.

El camino en esta referencia estética, se inicia desde las lecturas como fuente de información hasta un devenir en consolidación del propio mensaje.

El trabajo genético que asumimos supone el anclaje en el recorrido que transita el autor -independientemente de que la obra se publique o no- y se arroga a su condición de “provisorio”, operando a su vez, como hipótesis en aquel camino que sigue la frase suelta y que se expande en múltiples sentidos, asegurándole como productor, un medio seguro no sólo para insertarse en el campo intelectual sino también, para exponer las prácticas semióticas que manipula y que pone en tensión.

En este sentido, tratamos de analizar los procesos de escritura y los significados textuales según los principios de un enfoque crítico determinado, donde lo empírico –que corresponde a las citas- admite adentrarse en los bastidores del procedimiento que generan sus textos confirmando una escritura de programa, que apunta a una organización preestablecida en cuya gestación transita por variados estados genéticos: notas documentales, borradores, esbozos²⁴.

El ingreso a la “cocina de la escritura”, permite captar uno o varios momentos en la mente del autor, y permite estudiar la relación entre pensamiento y escritura, proceso universal que trasciende tiempos y reafirma la visión de que la literatura es un hacer.

En este sentido, los ejercicios intertextuales son básicos en GS y consienten transitarlos por los registros de citas derivados de sus lecturas que, a manera de bisagras, admiten una visualización relativamente completa de una tarea ejercida con

²⁴ Dord-Crouslé, Stéphanie: “*Entre programme et processus: le dynamisme de l’écriture falubertinenn. Quelques points de méthode* ». Génesis N° 13, París, Jean Michel Place. Pp. 63 -87.

fines prácticos: tener materiales donde abreviar para sus producciones y atisbar en el universo de su biblioteca.

El catálogo de citas atestigua el trabajo de consulta y transposición, el que se aúna la conciencia de autor, latente desde aquellas primeras incursiones en las letras hasta sus últimas producciones.

La concepción de que todo texto se construye sobre la base de “otros textos” como asegura Bajtín²⁵, otorga al autor mecanismos válidos que operan en su tarea para insertarse en el campo intelectual, y se constituyen en pre-textos de su propia escritura.

Nuestro objetivo no es la mera clasificación sino el enfoque hacia una lectura que opere con las diversas etapas que recorren las citas, -en tanto manifestaciones de autor- que no sólo se multiplican sino también que se bifurcan y atraviesan diferentes campos y saberes.

La Crítica Genética nos exige una búsqueda de instrumental teórico que habilite al análisis y la interpretación del corpus obrante para poder hablar de explicaciones; nos apoyaremos en el contacto interdisciplinar con la Semiótica y la Crítica Literaria.

Los parámetros teóricos que sustentan los estudios literarios son sacudidos por la Crítica Genética: conceptos como autor, texto y obra se conmueven y manifiestan de modo diverso y exigen un estudio del texto como proceso y no como una entidad estable sino variable, que permita avanzar sobre la producción del autor y someter a prueba a esa intertextualidad, a la historicidad²⁶.

Si como afirma Barthes²⁷, interpretar un texto no es darle sentido sino apreciar la pluralidad de que está hecho, esa pluralidad -que exhibe el atractivo posmoderno de lo inestable- radica en las marcas/anotaciones que el autor fue dejando en su proceso de lectura desde los libros leídos, pasando por los manuscritos, hasta llegar a la obra publicada –o no-. La existencia del Catálogo de “Citas”, la presencia de “marcas” en los libros de la biblioteca real, los *avant-textes* y la obra definitiva, componen claros patrones que promueven indicios categóricos sobre la existencia de una escritura de programa²⁸, sometida a un plan preestablecido y que transita por varias fases genéticas que se anudan entre el libro que lee, el acto receptivo que se condensa en el “almacén de citas” y la práctica intertextual que se apodera de él en las dimensiones del espacio que decide utilizar.

²⁵ Bajtín, Mijail: *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI Editores. 1985.

²⁶ En la medida que la historicidad nos permita recuperar los documentos, las observaciones y las experiencias de las que el autor se nutrió (Hay, Louis citado por Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética: una introdução. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários*. São Paulo. Educ. 1992.

²⁷ Cfr. Barthes, Roland: *S/Z*. París. Du Seuil. Pp. 11.-

²⁸ Cfr. Louis Hay en “*Nouvelles notes de critique génétique. La troisième dimension de la littérature*”. Texte 5-6. 1986, pp. 313-328. Citado por Dord-Crousié, Stéphanie, *Entre programme et processus. Le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Vuelques points de méthode*. Génesis nº 13, pp. 63 y ss.

Nuestra tarea se enfoca específicamente en las citas que selecciona el autor en la etapa de lectura y las posibles relaciones interdiscursivas que pueden entablar con “otros textos.” Esta relación actúa como instancia de producción estética, en la que las se pueden establecer posibles correspondencias en usos - sonetos, prólogos, entrevistas, programas radiales, ensayos, conferencias- y formas de emplazamiento -cita de autoridad, epígrafe.

La labor arqueológica que emprendemos aborda los documentos con las consideraciones que aporta la Crítica Genética, la que sitúa el trabajo sobre el texto en relación con las condiciones históricas, sociales, intelectuales en las que se produce y no sólo consiente el diálogo con otros textos, sino que, además, traspone diferentes campos y conocimientos en un intercambio que faculta nuevos rastreos en la temporalidad de la creación estética.

El espacio íntimo de la escritura puede ser abordado desde este enfoque, desde el mismo momento en que hallamos archivos de manuscritos y tapuscritos autorales que se conservan en muy buen estado.

Como genetistas en ciernes hemos de explorar en la corporeidad del Catálogo de citas derivado de las lecturas como convergentes en la versión definitiva y no como apéndices, cortados y aislados del resto de su obra. En este sentido, los *avant-textes* y la *obra definitiva*, permiten reconstruir el proceso circular de lectura, selección y producción que el escritor hacía al momento de operar con sus fuentes y que se constituyen en rastros precisos de aquellos libros y documentos que le han sido útiles para la formación gradual de su obra.

Al integrar la noción de tiempo a la lectura de los registros, es posible visualizar en el rectángulo de papel la conjunción del proyecto y la práctica de escritura.

Barthes nos había susurrado que el autor moría en la escritura: *“destrucción de toda voz, de todo origen... el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”*²⁹

Los tapuscritos objeto de nuestro análisis son la prolongación de la mano y de la mente del escritor, están sustentados por sus gustos, preferencias y deseos, por tanto, en su superficie, el decreto de la muerte del autor queda abolido para renacer como evidencia material de un proceso constructivo de creación: *“el autor creador es un elemento constitutivo de la forma artística.”*³⁰

En este sentido, se trata de observar la práctica de lectura y los significados textuales que ésta arroja, según los principios de un enfoque crítico determinado; ya sea poético, tematológico, sociocrítico, autobiográfico, psicoanalítico, lingüístico, etc.

En principio, aceptamos que los procedimientos metodológicos de nuestro trabajo pueden variar y modificarse porque los mismos manuscritos/tapuscritos de autor, eventualmente exponen su vacilante inestabilidad, lo que nos permite elucubrar sobre diálogos que el texto acabado no ofrece.

Las potencialidades que exhibe el manuscrito/tapuscrito *lo forjan como bien simbólico y con amplio valor cultural*³¹ como sostiene Almeida Salles, al mismo tiempo que contribuyen a penetrar en el proceso de la escritura, lo que nos permite establecer conjeturas respecto a los modos y operaciones del proceso de creación de sus textos: el

²⁹ Barthes, Roland: *“La muerte del autor”* en *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós. 1987. Pág. 65

³⁰ Arán Pampa y otras: *Diccionario de términos de la teoría de Bajtín*. Córdoba. Univ. Nac. De Córdoba. 1996. pág. 31

³¹ Almeida Salles, Cecilia: *Crítica genética: uma introdução. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários*. Sao Pablo, Educ. 1992.

estilo de escritura se manifiesta en diversos procedimientos intertextuales que potencian los signos y procuran en el lector su cooperación para la actualización textual.

A partir de la observación de la génesis de la escritura, seleccionaremos los indicios que nos permitan construir un sistema de hipótesis: sobre esa base aspiramos a interpretar algunos de esos peculiares procesos de escritura.

El hecho de que la Crítica Genética se fundamente en un propósito propio y no en un objeto permite concederle unidad al corpus y además, reestablecer el aura a la obra de arte que Benjamín vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica³².

El trabajo preciso con los manuscritos nos lleva a la elaboración, organización y legibilidad de los diversos documentos que forman parte del proceso creativo, es decir, establecer el prototexto para arribar a un análisis genético. En cierto modo, el propio texto tiene el poder de revelar sus propios procesos de construcción.

Mientras se sigue en la amplia búsqueda por llegar a un código común que contenga a todas las transcripciones, por ahora podemos instaurar nuestro propio método de codificación para el registro de las diferentes características escriturales.

Para poder trabajar con el *dossier* documental debemos seguir etapas genéticas, ya que en de cada una de ellas, puede ser reconstruido el proceso de escritura –materialidad, forma y modalidad- como los procesos de simbolización que éstos arrojan.

A continuación iniciaremos el planteo metodológico con las consideraciones referidas al dossier sobre el que trabajamos.

CONCLUSIÓN

En este momento de planteos finales y acercamientos a los niveles más arcaicos del proceso escritural de GGS, estamos en condiciones de exponer un conjunto de reflexiones surgidas en torno a la tarea que significó determinar los usos, funciones y sentidos de los registros de citas derivados de sus lecturas.

Ingresar en ese catálogo significó también internarse en el supuesto circuito que se dibujaba desde éste hacia algunas de sus producciones y mediando, las operaciones de lectura y escritura.

Nuestra investigación es una vía provisoria de interpretación y análisis puesto que cuando se trabaja con manuscritos de un escritor, las instancias de estudio genético nunca se clausuran y pueden seguir arrojando resultados.

I-

Si volvemos al origen de esta indagación nos encontramos con la *biblioteca*, marco físico por excelencia para la realización de las lecturas de GS, ésta le ofrece no sólo los textos sino el lugar adecuado para leer y la posibilidad de prestarse a la aventura intelectual.

De esta forma, la operación de lectura se constituye en el primer paso hacia el emplazamiento de los fragmentos y nos permite atisbar en “las voces” que luego amarrará en su proyecto literario.

³² Cfr. Benjamín, Walter: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*. Bs. As., Planeta-Agostini, 1994.

El panorama de nombres, géneros, temas, tendencias y tiempos derivados de esas lecturas, reconstruyen toda una tradición estético-literaria de referencia que, puesta en relación con otros textos o materiales del Archivo, permitió saber más acerca de los dispositivos textuales y particularidades del escritor en el momento en que empezaba a leer y escribir.

Las asociaciones que se pudieron establecer entre el registro de citas y sus asientos, pusieron en evidencia los juegos de lenguaje, las combinatorias, los recorridos propios de una labor socio-semiótica desplegados en casi todas sus prácticas de escritura y para sus diferentes roles: poeta, periodista, ensayista.

La indagación en las lecturas no sólo permitió establecer el funcionamiento de la cita al interior de los textos que escribió, sino también reveló que muchos de los libros escrutados en el inventario formaban parte de un circuito comprobado de circulación³³ de obras, cuya estrategia de intercambio y diálogo, favorecía la vigencia y el prestigio adquirido en La Plata, tanto como el reposicionamiento de un nombre propio en el campo intelectual de nuestra provincia.

Tales cuestiones se ratifican en algunos de los destinos que adquieren las citas en su emplazamiento, para diferentes prácticas: presentaciones de libros, conferencias, homenajes, programas de radio, etc., y para espacios literarios diversos: bibliotecas, revistas literarias, asociaciones –como la SADE- etc.

Prácticas que se entrecruzan dialógicamente en formas de trans e interdiscursividad, reguladas por la cultura -como dispositivo de la memoria colectiva- y que legitiman según una doxa, a GS como que pretende instalarse en ese panorama social con su proyecto literario.

II

A partir de los aportes de la Crítica Genética, analizamos, los protocolos de lectura /escritura que se advierten en los libros leídos, en el catálogo de citas y en pliegos sueltos manuscritos, donde se pudo constatar un conjunto de regularidades –o modos- generales, que revelan una estética de producción en su práctica escritural: la incesante búsqueda de la palabra ajena para incluirla o reformularla a su propia estética.

En los protocolos de marcas y escrituras de los manuscritos-tapuscritos se puede ver al autor en pleno proceso creador, realizando apuntes, tachaduras, borrones, sustituciones, llamadas, que configuran un capital gráfico y semiótico que se pudo decodificar en conjunto con la letra.

La reescritura se presenta en los tapuscritos y manuscritos bajo operaciones básicas regidas por dos parámetros: el espacial y el temporal. Tachaduras, signos de intercalación para reescrituras entre líneas o llamadas que remiten a las incorporaciones que exceden el espacio entre líneas, recuadros que encierran bloques de párrafos que desea reubicar y adición de flechar que remiten a otra incorporación, etc.

Nuestra confección del Catálogo 2, sobre géneros y fechas de lecturas, permitió establecer en primer lugar, a la Lírica como el género predilecto a la hora de leer y en segundo lugar, comprobar el amplio lapso de tiempo que le dedicaba a la búsqueda, selección y compaginación de esas citas.

Esos datos confirman que el proceso de escritura lo ejercía conforme a un programa previo que recorría varias etapas genéticas: notas documentales, planes, listas, bosquejos, apuntes; prueba de ello son las reutilizaciones que podía realizar de una sola cita para tres o cuatro producciones diferentes, en las que variaba la forma próxima o distante del emplazamiento entre cita de autoridad y /o epígrafe en sus cuatros aplicaciones –embellecer, contextualizar, refutar, informar.

Los cuadros que confeccionamos sobre los iter textualis de las frases “sueltas” y la sucesión de imágenes ilustran que el proceso pasaba por cuatro estaciones hasta su ubicación definitiva en la obra publicada -o terminada- y aunque, en algunas de estas instancias no se pudo encontrar la presencia efectiva de los pretextos, ello no fue un impedimento para que constatáramos que el procedimiento se ejecutaba siempre de la misma forma.

Todos los procedimientos descriptos dan cuenta de manera contundente del hacerse del texto a partir de un proceso que atravesaba diferentes saberes y campos y luego operaba como un programa generando el diálogo entre el texto acabado y los borradores, con otros textos.

Encarar el trabajo con los manuscritos del escritor fue un paso a paso, que nos obligó a escuchar las señales y a tejer los hilos que podían existir entre ellas, pero también dio lugar para considerar que los textos nunca se consideran acabados y que desde el análisis de sus usos y juegos de lenguaje es posible intentar otras relecturas...

³³ Obrar testimonios sobre el envío de las obras publicadas y también el recibo de las publicaciones ajenas. G.G.S. siempre acusa recibo y responde con comentarios ponderativos. Se conservan cartas de elogio de las propias obras.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Crítica Genética.

- AAVV: Archivos Literários. Organizadores Eneida de Souza, Wander Melo Miranda. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003-
- AAVV: *Genética Textual*. Madrid, Arco Libros, 2008-
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC, 1992.
- Beclua, Alberto: *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983-
- Bellemin-Noel. J.: *Le texte et l'avant-texte*, París Larousse, 1972-
- Bustarret, Claire: *Les instrumentes d'écriture, de l'indice au symbole* en Revista *Génesis* Nº 10. *Semiotique*, Jean Michel Place, París, 1996 (Traducción de Carolina Repetto).
- Cerquiglini, B.: *Éloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*. París, Éditions du Seuil, 1989-
- Collot, Michel: “*Tendances de la genèse poétique*” en *Génesis* Nº 2. Archivos Jean Michel Place, 1992. Pp. 12-16. Traducción de Carolina Repetto.
- Del Lungo, Andrea: “*Plaisirs du titre et souffrances du commencement. A propos d'une ébauche inédite de Balzac*” en *Génesis* Nº 16, Jean Michel Place, París, 2003. Traducción de Carolina Repetto.
- Delaplanche. Emmanuel *Hacia el estudio genético de la obra de Louis-René des Fôrets*. *Génesis* nº 16, Jean Michel Place, París, 2003. Traducción de Carolina Repetto.
- Dord-Cruisè, Stephanie: “*Entre programa y proceso: el dinamismo de la escritura flaubertiana. Algunos apuntes metodológicos*” en *Revista Génesis* 13. 1999. Págs. 63-87.
- Lebrave, Jean-Louis: “*La critique genétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?*”, en *Génesis* Nº 1. Pp. 33-72.
- Lois, Élida: “*Las técnicas filológicas y la innovaciones técnicas de la genética textual*” en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA. Archivos, 2005.
- Mitterrand, Henri: *Intertexte et avant-texte: la bibliothèque génétique des Rougon Macquart*” en *Revista Génesis* Nº 13, 1999. Traducción Prof. Haydée Borowski.
- Nyssen, H.: *Du texte au livre: les avatars du sens*. París, Éditions Nathan, 1993.
- Segala, Amos – Tavani, Giuseppe: *Methodologie et Pratique de l'edition critique des Textes Litteraires Contemporaines* (Collection Archives) Université de Paris X. Nanterre. Centre de Recherches Latinoamericaines. Association Archives de la Litterature Latino-Americaine, del Caraïbes et Africaine du XX^e siècle. Amis de Miguel Ángel Asturias. Janvier Cahier Nº 8.1985-
- Segre, Cesare: “*Crítica de las variantes y crítica genética*”, en *Génesis* Nº 7, París, Jean Michel Place, 1995, pp. 29 y ss. Traducción de Carolina Repetto
- VVAA: *De la lettre au livre. Semiotique des manuscrits littéraires*. París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- VVAA: *Theorie et pratique de l'editio critique*. Colectio Archives, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
- Willemart, Philippe, *A filologia e a critica genética a serviço da interpretação do texto editado*. Universidade de São Paulo. (Página Web).

BIBLIOGRAFÍA PARA CAMPO DE PODER, INTELECTUAL. AUTOR LECTOR LECTURA ESCRITURA. ESCRITURA

- Altamirano/Sarlo: *Conceptos de Sociología Literaria*. Bs.AS., CEAL. 1980.
- Angenot, Marc: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, Editorial Univ. Nac. De Córdoba, 1998.
- Arán Pampa: *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba, Ferreyra Editor. 2006.
- Arán, Pampa-Barei, Silvia: *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*, Univ. Nac. De Córdoba, 2002.
- Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*, Bs.As., Siglo XXI, 2006.
- Benjamín, Walter: *El narrador*. Madrid, Editorial Taurus, 1991 (Traducción de Roberto Blatt)
- Bourdieu, Pierre: *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- -----: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. 1991.
- Calvino, Italo: “¿Para quién se escribe?” (*El estante hipotético*)” en *Punto y aparte*. Barcelona, Bruguera, 1983.
- Chartier, Roger: *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa, 1996-
- -----: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 1994-
- Eco, Umberto: *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen, 1981.
- -----: *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- Foucault, Michel: *¿Qué es un autor? en Entre Filosofía y Literatura*. Obras Esenciales de M.F., Vol. I, Paidós, 1999. (pág. 329 a 360)
- Foucault, Michel: *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970.
- García Canclini, Néstor: *Ideología, cultura y poder*. Bs. As. Oficina de Publicaciones, 1995.
- Jitrik, Noé: *Los grados de la escritura*. Bs. As., Manantial, 2000.
- Kristeva, Julia: *Semiótica*. Madrid. Edit. Fundamentos. 1978.
- Latour, Bruno: “Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones” en García Selgas, F. y Monleón, J. *Retos de la posmodernidad*. Ciencias sociales y humanas. Madrid, Trotta, 1999, pág. 161 y ss.
- Lotman, Yuri y Escuela de Tartu: *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Ed. Cátedra. 1979.
- Maldonado, Tomás: *¿Qué es un intelectual?*, Bs.AS., Paidós, 1998.
- Manguel, Alberto: *Una historia de la lectura*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1999.
- Pulcinelli Orlandi, Eni: *Discurso e Lectura*. Campinas, SP Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- Ricoeur, Paul: *El discurso de la acción*. Madrid. Cátedra, 1988.
- -----: “Habla y escritura” en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 1998. Págs.38-57.
- Rosa, Nicolás: *Artefacto*, Rosario, Ed. Beatriz Viterbo. 1992.
- -----: *El arte del olvido*. Rosario Beatriz Viterbo, 2004.
- -----: *Usos de la literatura*. Rosario. Laborde Editora, 2003.
- Said, Edward: *Representaciones de un intelectual*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Sarlo, Beatriz: “Intelectuales” en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Bs.As. Ariel, 1994. Págs. 173-198.

- Williams, Raymond: *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Edic. Península, 1980.

BIBLIOGRAFÍA PARA INTERTEXTUALIDAD

- Alvarado, Mayte: *Paratexto* Buenos Aires, Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra de Semiología. CBC. UBA. 1994.
- Bajtin y Voloshinov: *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Bajtín, Mijail: *Estética de la creación verbal*, México, Ed. Siglo XXI, 2005.
- Barei, Silvia: *Recorridos Teóricos: Texto- Discurso*. Bs.As, Ediciones Epoke.
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Benjamín, Walter: *Discursos Ininterrumpidos I*. Bs.As., TAurus, 1989.
- Camblong, Ana: *Intertextualidad. Cuestiones ideológicas, teóricas y metodológicas*, en Ensayos del Programa de Semiótica, Instituto de Investigación y Posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. UNAM. 1990.
- Eco, Humberto: en *Sobre Literatura*. . Barcelona. RqueR Editorial
- Genette, Gerard: *Umbrales*. Editorial. Siglo XXI, Bs.As., 2001.
- -----: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Kristeva, Julia: *Semiótica I y II*. Madrid, Editorial Espiral. 1981.
- Peirce, Charles: “*Collected Papers*”. En *Obra lógico -semiótica*. Taurus. Madrid. 1987. (Traduc. De R. Alcalde).-

BIBLIOGRAFÍA DEL y SOBRE EL AUTOR

- *López Merino y su mundo poético* (en colaboración), La Plata, 1.954. Ensayo.
- *Pedro Miguel Obligado*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas. 1.962. Ensayo.
- *Historia y resplandor del soneto*. La Plata. Edición de la Municipalidad de La Plata. 1.962. Ensayo.
- *Con la Patria adentro*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora. 1.964. Colección “Libros del Mirasol”. (CPA).
- *Prólogo a Araújo de Lamadrid, Gregorio: Memorias*. Buenos Aires. Eudeba. 1.968.
- *Ensayo general*. Buenos Aires. Plus Ultra. 1.980.
- *Jaque Perpetuo*. Buenos Aires. Plus Ultra. 1.981.
- *Obras Completas*. Madrid. Editorial Empeño 14. 1981 (incluye una obra inédita:
- *Pistas de Aterrizaje*)
- *Puerta de Embarque*. Buenos Aires. Editorial Biblos. 1986.
- García Saraví, Mercedes: *Esa madeja de nebulosas tintas*. Posadas, Editorial Universidad Nacional de Misiones. Colección Cátedra, 2001.
- Parkinson de Saz, Sara: “*Introducción*” a *Obras Completas* de Gustavo García Saraví, Madrid, Empeño 14.1981-

PONENCIAS

- *Cartas de un poeta platense: una mirada sobre el campo intelectual argentino (1950-1990)*. VI CONGRESO INTERNACIONAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE

- LITERATURAS Y CIVILIZACIONES DEL RÍO DE LA PLATA. Nueva York, Fordham University, 1998.
- García Saraví – Lemes – Disanti: *Las miradas y las voces: Goya desde la creación transtextual de un poeta argentino*, XXXVI CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. Palabras e ideas, idas y vueltas: Las relaciones culturales y lingüísticas entre Europa y América Latina. Génova 2006.
 - García Saraví- Lemes- Disanti: *El poeta en su biblioteca. La conjunción de un proyecto y una práctica escritural en el Archivo García Saraví* en, I Congreso Regional del Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana. Nuevas Cartografías Críticas. Problemas actuales de la Literatura Iberoamericana. Rosario, 2005.
 - García Saraví, Mercedes: *La crítica genética: reflexiones desde una práctica*. IV CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS. Centro de Estudios de Teoría y crítica literarias. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. 1999.
 - García Saraví, Mercedes-Santander, Carmen: *“Crítica Genética y Crítica cultural en los márgenes*. V CONGRESO ARGENTINO DE HISPANISTAS. Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
 - García Saraví, Mercedes-Santander, Carmen: *Marcial Toledo y Gustavo García Saraví: dos intelectuales de provincias*. X CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA. Universidad Nacional del Sur, 1999.
 - García Saraví-Repetto: *Peripecias de la palabra: Del segmento al aforismo: una estrategia compositiva en García Saraví*, en VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Discursos Críticos. Bs. As., Abril 2005.
 - García Saraví-Santander: *Crítica genética y crítica cultural en los márgenes*. V CONGRESO NACIONAL DE HISPANISTAS “El hispanismo al final del milenio”. Córdoba, 1998.

INFORMES DE INVESTIGACIÓN.

- García Saraví, Mercedes: *“Acerca del Archivo”, “Rituales de escritura”* en Informe Final: *Gustavo García Saraví, algunos manuscritos*. Secretaría de Investigación y Postgrado, UNAM, 2001.
- -----: *“Raíces y disyunciones. Acerca de la Crítica Genética, la filología, y otras yerbas”, “En el comienzo era el manuscrito”, “La mano y lo escrito”, “Topología de la letra”, “¿Poeta o Periodista?”* en Informe Final: *GGs: génesis y evolución*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 1998.
- -----: *“Regreso al orden”, “Lo que soportan los soportes”, “La obsesión por el carbónico”, “Dispositivos técnicos”, “La corrección”* en Informe Final: *GGs: génesis y evolución. II Etapa*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 1999.
- -----: *“Un autor y su biblioteca”, “Catálogo de algunas rarezas”* en Informe Final: *El poeta en su laberinto: exploraciones en el dossier García Saraví*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 2004.
- -----: *“Los cuadernos de Martha”* en Informe Final: *Gustavo García Saraví. El poeta en su laberinto*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 2005.
- Lemes, Karina: *“El ensayo de GGS”* en Informe Final: *Gustavo García Saraví. El poeta en su laberinto*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 2005.

- Repetto, Carolina: “*El epígrafe en las obras de GGS y un intento de tipología*” en Informe Final: *El poeta en su laberinto: exploraciones en el dossier García Saraví*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 2004.
- -----: “*Una nueva entrada a los epígrafes*” en Informe Final: *Gustavo García Saraví. El poeta en su laberinto*. Secretaría de Investigación y Posgrado. UNAM. 2005.

Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Licenciatura en Letras.
Tesis de Grado: Karina Beatriz Lemes
Directora: Dra. Mercedes García Saraví.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye una síntesis de los aspectos más relevantes de la tesina de Licenciatura, desarrollada en el marco del proyecto de investigación *Gustavo García Saraví: un poeta en su laberinto*, dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví.

El mismo aborda el análisis de la práctica ensayística de este autor, un poeta consumado que, además, incursiona en el cuento, la novela, el teatro, la radio, la prensa escrita. De allí su amplio y rico bagaje para desandar variados géneros. Se puede establecer un vínculo fuerte entre su producción poética y sus ensayos, puesto que la materia a la que alude está referida a su concepción teórica del verso y en particular, del soneto.

Las problemáticas a trabajar son, sin dejar de lado la marcada influencia de la estilística española en G.G.S., las siguientes: a) cuáles son los rasgos compositivos del ensayo y qué vinculación posee con la práctica poética; b) cómo dichos rasgos se complementan en la producción genética de su discurso ensayístico, sobre todo si tenemos presente que el corpus principal³⁴ recalca en la reflexión acerca de las condiciones de elaboración del soneto; y c) qué manifestaciones influyen y se perciben en el campo intelectual y en la práctica escritural del poeta/ensayista.

El ensayo constituye la forma por excelencia del pensamiento en lo que éste contiene de indeterminado, de transcurso hacia un objetivo establecido. Aquí las pasiones convergen en el saber, irrumpe la subjetividad y el interés por lo imaginativo. De este modo, se presenta como una confederación de géneros, ya que confluyen en él la didáctica, la poesía, la oratoria, lo lúdico, la destreza y la impronta expresiva que potencia el frenesí de pensamientos. Dicha confluencia es considerada por algunos autores en desmedro de la calidad del mismo y hasta señalan cierta culpabilidad por la amplitud que reviste.

Esta dinámica ensayística combina la crítica y la interpretación puesta en valor y el despliegue de sentidos. Así concentra y expande el ciclo infinito del leer y del escribir, del nombrar y el interpretar, del mostrar y el demostrar, del explicar y el imaginar, reactualizando los procesos de crítica e interpretación de los textos de la cultura.³⁵

Una característica que se debe resaltar es la utilización de la primera persona que impone las líneas directrices del género y busca legitimar un estilo, que tiende a ser por lo general definidor y polémico en una instancia de elucubración. En modo alguno quiere lograr certezas, más bien se niega a la definición clara, insta a la duda, a la reformulación constante.

En tal sentido el concepto de género es fundamental para dicho abordaje, Todorov lo define como conjunto de eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura³⁶. Por su parte, García Berrio “supone que la plasmación del género, como estructura comunicativa, se produce el entrecruzamiento de las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que se seleccionan. La historicidad de esta relación permite dar cuenta de las transformaciones que se producen: por hibridación, contaminación o sustitución.”³⁷

El espacio ensayístico se plantea como un área no definible, no obstante descriptible entre los extremos de “... una región de intimidad espontánea y subjetiva hasta un área de rigor casi impersonal.”³⁸

Arenas Cruz³⁹ menciona dos mecanismos fundamentales del ensayo: a) síncretismo, que tiene que ver con la confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado y b) anácrisis, que corresponde al modo de provocar el discurso del interlocutor.

Al respecto, Mattoni⁴⁰ dice que el ensayo consume teorías, las vuelve opinión, y al mismo tiempo reduce aquélla que le sirvió de punto de partida. Entonces es en el proceso, no en la partida ni en la llegada, donde el ensayo exhibe su verdad formal en el mismo momento en que revela su “verdad relativa”.

La escritura del ensayo surge del encuentro de una experiencia privada con la esfera social, se inserta en un entorno amplio, institucional y en un horizonte universal del sentido y va

³⁴ Que constituirán los tres manuscritos hasta la edición publicada de *Historia y Resplandor del Soneto (H.R.S.)*

³⁵ Weinberg, Liliana *Ensayo, Simbolismo y Campo cultural*. México. Universidad Nacional de México. 2003

³⁶ Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996

³⁷ García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción)*. Madrid. Cátedra. 1995

³⁸ Rest, J. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982

³⁹ Arenas Cruz, M. E. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997

⁴⁰ Mattoni, Silvio. *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba. Epóke. 2001

dirigido a un lector. De esta manera el texto producido en la intimidad de la experiencia y un trabajo meticuloso con el lenguaje, recrea las diversas posiciones que el autor adopta respecto de la tradición cultural y literaria, e instaura un complejo sistema de alianzas, afinidades y rechazos mediante la determinación del nosotros que contiene al yo.

Es de vital importancia deslindar estas cuestiones acerca del discurso ensayístico, ya que el carácter procesual, programático del mismo puede asociarse con la noción de crítica genética, puesto que esta metodología pone en crisis conceptos como autor, texto y obra, exigiendo un estudio del texto como proceso y no como una entidad estable sino variable, que permita avanzar sobre la producción del autor y someter a prueba a esa intertextualidad, a la historicidad.⁴¹

Nos abocamos a explorar los *avant-textes* como convergentes en la versión definitiva y no como apéndices cortados y aislados. Integramos en este análisis la noción de tiempo en la lectura de los borradores, lo que permite visualizar la confluencia del proyecto y la práctica escritural.

Como ya dijimos, la noción de manuscrito que manejamos subvierte los conceptos de texto, de escritura y de autor, puesto que para la crítica genética el texto es un proceso, no una entidad inmutable, sino provisoria. Aquí se constituye el lugar en el que los conflictos enunciativos generan al escritor; en él, el proceso de creación se manifiesta como un constante acto de toma de decisiones.

La lectura del manuscrito está mediada por las intervenciones interlineares y marginales, por los retornos y por un caudal de signos gráficos que nos permitirán trabajar con cuatro operaciones básicas: añadido, supresión, sustitución y dislocación.

Cabe aclarar que el análisis en clave genética lo realizamos con *Historia y resplandor del Soneto* (1962), puesto que contamos con tres manuscritos⁴². Con *Estructura del Poeta Contemporáneo* (1959), se desarrolla un trabajo complementario con las conferencias que el mismo autor realiza para diferentes eventos cuando era requerido, es decir que se establece un diálogo entre ambos corpus. “Esta modalidad de “conferencia” tiene ciertos rasgos que la vinculan con el ensayo. Ambos comparten la brevedad y la prosa de elaboración libre, que trata un asunto sin agotarlo. El conocimiento que destilan está formulado como opinión personal; es una idea que se comparte y las argumentaciones que la sustentan reposan en lo subjetivo más que en la demostración científica. Son géneros híbridos, escurridizos, complejos, erráticos.”⁴³ Es más, se puede presumir que el proceso compositivo de las conferencias precedió a la versión publicada,

⁴¹ En la medida que la historicidad nos permita recuperar los documentos, las observaciones y las experiencias de que el autor se nutrió (Hay, Louis citado por Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética: una introdução. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários*. São Paulo. Educ. 1992.-

⁴² Que fueron oportunamente informatizados por un integrante del proyecto que dirige Mercedes García Saraví, Alejandro Di Iorio, recurrimos a los mismos para ejemplificar respetando las convenciones estipuladas con respecto a las tipografías, los tamaños y el color de fuente utilizados para dar cuenta, lo más fielmente posible, de las modificaciones realizadas por el autor. Por esta razón decidimos utilizar la fuente Arial en el cuerpo del trabajo a fin de que se diferencie de las transcripciones de los tapuscritos.

de tal modo que se las puede considerar como *avant-textes*, al indicar un proceso de elaboración en el que confluyen oralidad y escritura.

Por último, de *Pedro Miguel Obligado* (1962) contamos únicamente con la versión publicada, por lo cual nos quedará observar de qué manera García Saraví delinea su posición en el plano de la poesía contemporánea.

Una noción que incorporamos a este estudio es la de campo intelectual, es decir, qué contexto ideológico propició la escritura de los ensayos: *H.R.S.*, *E.P.C.* y *P.M.O.* ¿Qué vínculos ideológicos se pueden percibir en ellos, qué relaciones intertextuales – propias y ajenas- despliega? García Saraví se inscribe, mediante diversos procesos de simbolización y conceptualización, en una tradición cultural y un campo intelectual específicos, ya que la creación ensayística se desencadena a partir de la situación concreta del escritor – como productor y generador de cultura- y su propósito de entender al mundo.

Recordemos que a García Saraví se lo considera como perteneciente a la generación del '40, codeándose con los hermanos Ponce de León, con Roberto Temis Speroni, entre otros platenses. El propio poeta considera que : “La Plata es, antes que nada y por sobre todo, un conglomerado con irradiaciones estéticas ... Bien o mal emplazada, pobre o rica, metropolitana o no, lo cierto es que posee una esencia que, desde sus orígenes, se ha dado generosamente en belleza.”⁴⁴

El escritor ocupa un lugar destacado como creador y artesano, sobre todo en el caso del ensayo ya que para el autor la práctica escritural era llevada adelante – desde su juventud- con mucho rigor y con una sistematicidad admirable. Prueba de ello es la presencia de esas carpetas que atestiguan un constante trabajo de lectura, transcripción y capitalización de fuentes de variada procedencia en donde se condensa el universo de la biblioteca virtual.⁴⁵

Como se puede percibir, existe en García Saraví una fuerte conciencia del trabajo del escritor como productor de sentido, un exacerbado interés por preservar su proceso creativo, de allí que contamos con tantos manuscritos, libretas de palabras, cuadernos, carpetas de citas, conferencias, etc., que dan cuenta del vínculo entre la dinámica escritural y la dinámica social.

Hay todo un despliegue de una escritura de programa, “un tipo de escritura que obedece a un programa preestablecido y cuya elaboración recorre variados estados genéticos (notas documentales, planes, listas, esbozos, borradores)”⁴⁶, ya que se pueden apreciar reelaboraciones, reutilizaciones de su propio archivo según lo demandara la eventualidad de la situación.

⁴³ García Saraví, Mercedes: “*Charlas y conferencias*”, informe de investigación 2004.

⁴⁴ www.unlp.edu.ar/index.php?pagina=catedras/catedralibre.php&codcatedra=27&menu=1 - 44k Universidad Nacional de La Plata 2005. Todos los derechos reservados conforme a la ley 11.723 UNLP - Rectorado: Avenida 7 N° 776 (1900), La Plata

⁴⁵ Este conjunto está siendo trabajado en una tesina paralela.

⁴⁶ Dovid-Cruistè, Stephanie: “*Entre programa y proceso: el dinamismo de la escritura flaubertiana. Algunos apuntes metodológicos.*” Revista *Génesis* 13/1999 pp. 63-87

En fin, nos queda la labor de hacer técnicamente legible y por ende analizable la etapa anterior al texto, poner de relieve su evolución, el trabajo de reconstruir la lógica de ese lenguaje *in statu nascendi*.

OBJETIVOS

- Delimitar los alcances teóricos de la producción del discurso ensayístico.
- Organizar y analizar la escritura del ensayo garciasaraviano en clave genética.
- Establecer confluencias entre los rasgos constitutivos del ensayo y el proceso de escritura de Gustavo García Saraví.
- Reconocer el campo intelectual del escritor y sus vinculaciones con la tradición cultural de la época.

CORPUS

- Nivel 1 - Otros documentos: Catálogos de Prólogos, Conferencias.
- Nivel 2 - Versiones dactilografiadas de *Historia y Resplandor del soneto*.
- Nivel 3 - Versión publicada de *Estructura del poeta contemporáneo, Historia y Resplandor del soneto* y *Pedro Miguel Obligado*.

Crítica Genética: Hacia una estética de la producción

*...el deseo del investigador se limita a extraer y exponer las riquezas que los escritores nos proveen, más, cual un alquimista, discernir y entender el proceso de creación - aproximarse a ese misterio.*⁴⁷

Philippe Willemart

El análisis en clave genética implica ciertas regularidades que revelan desde lo deductivo procesos atinentes a lo que se denominaría una estética de la producción. En ella se respaldan el conocimiento de regularidades trans-subjetivas, así como también una comprensión de la singularidad de la producción de los escritores.

A partir de esta metodología se considera a la instancia del proceso de escritura como una actividad válida para ser estudiada, la manera de escribir de los autores se transforma en el α y el ω de la crítica genética, además de contribuir a la fenomenología de la subjetividad creativa autogenerada en la época burguesa:

"Los poetas y los escritores son testigos privilegiados del concepto moderno de una subjetividad que se autoengendra y sus procesos de escritura rinden mejor cuenta de ello que sus obras. Como guardianes de aquello que hay de más privado son a la vez creadores y escritores. Escribir es para ellos trabajo y placer, expresión e interiorización, develamiento y ocultación, "fuerza terrorífica y alegre"⁴⁸, voluptuosidad innombrable del acto de concepción, acto de embriaguez y encanto del hallazgo y tortura inagotable de la ejecución. Leer los manuscritos modernos podría ser un modo de poner al día las paradojas y la dialéctica de la subjetividad que crea los objetos y que se crea a sí misma."⁴⁹

La crítica genética cuestiona y socava la lasitud de algunos conceptos de la teoría literaria que gozan de una aparente conclusividad, a saber: autor, texto, escritura, entre otros. Noción como las de "texto canónico", "obras completas" o "texto definitivo" develan su inestabilidad, ante estas oscilaciones Marchal⁵⁰ formula alternativas como "obras en progreso" a fin de superar la astenia de aquellos términos.

El abordaje de los manuscritos mina y desestabiliza los tres conceptos, jaquea las referencias hasta entonces habituales en la edición crítica. Se instaura, a partir del manuscrito una lógica que recobra de las fauces insondables de la negación al proceso iniciático, proteico de la escritura, donde el titubeo, el error, la prueba, el ensayo son actividades frecuentes en busca del perfeccionamiento, una consciente manipulación sobre el lenguaje revela el compromiso y la responsabilidad del escritor con el lector, a quien respeta por sobre todas las cosas y a quien no daría a degustar un fruto imperfecto.

⁴⁷ Citado por Almeida Salles, Cecilia: *Crítica genética: uma introdução. Fundamentos dos estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários*. São Paulo, Educ. 1992.

⁴⁸ Kafka, Franz. *Diario*.

⁴⁹ Traducción de Mercedes García Saraví sobre el trabajo de Willemart, Philippe: *Bastidores da criação literária*. São Paulo. Iluminuras. Fapesp. 1999.

⁵⁰ Bertrand Marchal: "Editer Mallarmé". *Génesis* 6. Paris. Jean Michel Place, 1994. p. 172

El manuscrito revela la transformación de un escritor en *scriptor*; en esa disposición, el escritor se torna instrumento de la escritura. La concepción del manuscrito ha evolucionado hasta la actualidad, y desde una perspectiva funcionalista éste ha devenido en un mensaje para transcodificar, en el que se pueden rastrear las claves de la creación artística. Así, el trazo manual se convierte en la acción, la representación de un procedimiento que construye un texto, que borra y adhiere palabras. Esta práctica revela un sistema semiótico colectivo, en el cual la lengua, la escritura, los presupuestos estéticos, constituyen en su entrecruzamiento un producto cultural y social.

El manuscrito ha devenido en objeto científico –centro de estudio de la Genética Textual-, que posibilita reconstruir a partir de los materiales manuales -notas, planos, guiones, esbozos, borradores, etcétera- la escritura *in statu nascendi*, su desarrollo, su cambio, su evolución. El trazo manual superpone además los mecanismos y estados emocionales del escritor, que constituyen la clave del estilo artístico.

De la mano del manuscrito viene el borrador, que en el campo de la Genética textual es un documento -o conjunto de documentos- que atestigua la labor del escritor con la escritura. En él se revelan las operaciones creativas en la etapa de redacción ya que incluye los primeros esbozos: planes, mapas textuales; las variantes del texto debido a las constantes correcciones; y las muestras próximas a la edición. Se lo analiza como un texto interrumpido, como un discurso en proceso opuesto a la obra concluida y editada.⁵¹

Constituye un texto en donde convergen varias cuestiones a considerar, por un lado, la dimensión temporal de la escritura franqueada por las constantes revisiones y reformulaciones de los autores. Se presenta como una instancia difusa, preludio del texto editado, una práctica intensa con el plano semántico y sintáctico ambiguo que convergería en la copia limpia y editada del texto. El gesto del autor asoma y se deja ver en estos documentos, mediante sus correcciones, y toma un lugar privilegiado en el proceso ante-textual.

El borrador constituye un eslabón en la cadena de producción – por su función operativa- que implica el desarrollo que va desde un proyecto inicial para concluir - luego de pasar por varias etapas de escrutinio, permutación y tachaduras- en el libro editado. Es por esta razón que es un diamante en bruto para el genetista, porque mediante su análisis metódico se pueden descubrir las numerosas contiendas del escritor con el lenguaje.

El tejido enmarañado se torna más nítido al entender las coordenadas poéticas del escritor. El borrador es el conjunto textual que ayuda a la potencialidad de significaciones acerca de la producción estética. Valen acá las reflexiones de Kristeva: “Los borradores pueden levantar el velo sobre la experiencia subyacente al texto.”⁵²

⁵¹ Cf. Almeida Salles, Cecilia. *Crítica genética: una introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo. EDUC. 1992. Pp. 95-97

⁵² Kristeva, Julia. “*Borrador de Inconsciente o el Inconsciente borroneado*”, en *Genesis n° 8*. Paris. Jean Michel Place. 1995. Traducción de Carolina Repetto.

La existencia de el/los borrador/es implica un proceso transversal, el de la reescritura, una vuelta a lo ya escrito con la intención de modificarlo mediante diferentes operaciones, a saber: adición, supresión u omisión, sustitución y permutación o alteración del orden, reconocidas también como operaciones genéticas. Este conjunto de procedimientos está vinculado al proceso endogenético de la producción textual que se evidencia a nivel textual y paratextual. En crítica genética, estas nociones indican estados de escritura que obligan, en la mayoría de los casos, a pasar en “limpio” o a la reescritura. El material genético de un autor determinado cuenta con dos tipos de textos: los originales y las copias. De este modo, la distinción que se establece entre dichos tipos textuales afecta al proceso de reescritura, ya que en el original se eliminan algunas operaciones que tienen lugar en el proceso de la copia.

Queda claro que el proceso de corrección es intensivo en busca de lo correcto. Escribir-reescribir- corregir, son tres modos coexistentes de labrar el tiempo en el territorio de una página, se explora así un nuevo universo semántico que se puede desgranar con dos principales vertientes:

- Implica un estado a lograr, un modo de hacer que se prefigura en lo perfecto posible. Destila la tensión disparada por normas previas, códigos admitidos.
- El segundo término se sostiene sobre lo realizado, lo concluido. Y resume la concordancia entre el enunciado, la norma y un contrato social que se encarga de reforzarlo.

La etimología de co-rrección nos conduce a dominios en los que el que *rige* lo hace con un colega, ya que hay un *co*, que lleva a los dos en la tarea. Abadi⁵³ implica a un tercero superior, que señala las verdades establecidas (no importa en qué lugar y por cuánto tiempo). El imperio de la Gramática, de la Norma, de la Academia, del Buen Gusto, no suele ser desoído.

La corrección se construye sobre un vacío, ya que no hay un objeto que sustente y garantice su decir. La crítica genética permite que asistamos a una sustitución física sobre la nada. “Castillo de naipes, metáfora de la ausencia, dicho proceso se autosostiene tras las hilachas del residuo. El autor escribe para borrar el silencio y disciplinar el espacio generativo”⁵⁴. Esta actividad, desde la crítica genética, manifiesta un relato del proceso creador, conduce a un horizonte virtual en el que se instala un lector fantasma que ha de juzgar el producto sin advertir el borrón, ni la tachadura.

La sustitución que se presenta como una de las operaciones posibles de la revisión –de la instancia genética- connota un dejar afuera, desterrar del texto aquello que habiéndole pertenecido, se acentúa como extraño. Tachadura y borramiento objetan la primigenia contextura.

No toda corrección implica “mejora” en el discurso. Ambos términos se inscriben en un estatuto valorativo que es parcial y arbitrario. Sobre él opera el autor en procura de su Verbo intachable.

⁵³ Abadi, Marcelo: “*Errar es humano, corregir...* en SyC, N° 8. Buenos Aires. Octubre de 1997. Pp. 39 y ss.

⁵⁴ García Saraví, Mercedes. Informe de Investigación año 1999.

La escritura, así concebida, manifiesta un proceso y un programa operativo. Lo principal de aquél radica en un trabajo intensivo de escritura, sin fase preparatoria, carente de plan, de idea previa, de organización argumental preescritural. Al respecto, Dord-Crouslé -retomando a Louis Hay⁵⁵- distingue dos tipos de escritura-proceso: la que desemboca en la obra definitiva de una sola tirada, y la que se desanda en varias versiones sucesivas, versiones que no guardan entre sí vinculaciones de tipo paradigmático, más que la de pertenecer a la gestación de una sola, única y misma obra.

La primera ostenta el desarrollo uniforme del texto, de cabo a rabo, su enriquecimiento paulatino y continuo en forma textual. Mientras que para el segundo tipo cobran valor las redacciones sucesivas que puede tener una misma obra; cada versión construye, en un tiempo de génesis propio, una posible realización de la obra. Al concluir cada una de ellas el autor las considera aún posibles de mejora, hasta la última que asume el estatuto de obra final.

Por el contrario, la escritura-programa obedece a un programa preestablecido, cuya producción transita por varios y variados estados genéticos (notas documentales, planes, listas, esbozos, borradores). Algunos autores diseñan sus objetivos, su programa narrativo, racionalizan de manera obsesiva el orden y las dimensiones de su *dossier* preparativo, acrecentando los controles contra toda posible falla. La programación es completa antes de que la escritura persiga la redacción del último capítulo.

Hecha la distinción entre la escritura de proceso y la escritura de programa nos damos cuenta de que la misma es de carácter operativo y taxonómico, porque en la práctica tiende a ser abolida. La efectivización de un programa está sostenida por un proceso y el proceso depende del programa más o menos claramente. Muchos *dossiers* genéticos atestiguan sin lugar a dudas un espíritu planificador, cuya *inventio* se pone en constante tensión con el proceso escritural.

Louis Hay afirma que entre los dos grandes polos de la escritura, se reconocen infinidad de formas intermedias. Muchas veces el programa está en constante replanificación por el proceso redaccional precedente.

La conclusividad es engañosa por ello hay que distinguir entre clausura diegética, acabado y finalidad. Un texto se cierra por lo general en varios tiempos. Los finales se construyen, se buscan, se inventan. Mediante tachaduras, titubeos, reescrituras, reacomodos, la configuración de los finales alterna entre manchas a ciegas, imprevisibilidades y finales anunciados. A veces el proyecto muta en el tránsito, así frases de geometrías variables constituyen continentes que albergan los finales y muchas de ellas aparecen impregnadas por el desarrollo anterior de la invención, como punto de cierre y de llegada de un programa. Las aproximaciones a estos puntos de salida han de ser complementarias, genéticas, poéticas, sociocríticas.

⁵⁵ Cfr. Louis Hay en "*Nouvelles notes de critique génétique. La troisième dimension de la littérature*". *Texte* 5-6 1986-7, pp. 313-328. Citado por Dord-Crouslé, Stéphanie. "*Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*." *Génesis* n° 13. Pp. 63 y ss.

Una delicada e inevitable cuestión atañe a dónde comienza el fin. Los autores la disciplinan con una cierta confianza, al reservar en general como parte final aquella en la que ciertos trazos temáticos y formales denuncian la heterogeneidad.

El desenlace emerge como una unidad más extensa y arduamente mensurable que provoca el remontarse hacia atrás, casi hasta el comienzo del relato. La factoría del fin, liberada de la complicación sintagmática, la de las gramáticas narrativas impone una pragmática.

Se podría decir que no hay dogmas para los finales aunque también cabe la interrogación acerca de la existencia de temas de término. Es ineludible admitir toda una tradición funeraria que relaciona el fin del texto al fin de la vida: pasiones y tumbas unen al territorio fatal del cementerio. Pero eso es ya una metáfora metafísica del fin. La idea del final no se separa de una poética que impone la construcción de un fin accesible a la descripción. De ahí el interés por una lectura clausural advertida por la metafísica pero no cegada por ella.

La evidente falta de cierre de muchos textos se conecta, en más casos que los deseables, con avatares de preservación que con intencionales gestos autoritarios del escritor.

Germina ahora una nueva interrogación audaz, ¿es posible pensar que los géneros literarios resisten el fragmento, la ausencia de cierre con más vigor que los discursos con mayor carga referencial? Una apreciación rápida nos conduce a aventurar una respuesta positiva. El sentido de un texto literario está en el camino más que en la meta. Hay sentidos que no se constriñen a lo meramente argumental.

Segre⁵⁶ afirma que aunque obtengamos, clasifiquemos y organicemos según un orden cronológico todos los borradores y redacciones anteriores de una obra, no se obtiene una diacronía, sino sincronías sucesivas (que encierran la diacronía implícita en la corrección).

Sin embargo, no es descabellado considerar cada instancia como el efecto de un impulso generado en el estado anterior, que a su vez contiene estímulos que llevarán al texto sucesivo. Esta posibilidad, brindada por el análisis de la historia de las redacciones permite conocer parcialmente el dinamismo presente en la actividad creadora.

Así como se relativizan los conceptos de obra y autor, en su sentido conclusivo, la noción de biblioteca se amplía. En tal sentido es pertinente la tipología de los usos del libro en la génesis establecida por Henri Mitterrand⁵⁷. Este autor señala que la estantería posible puede organizarse en cinco secciones de las cuales nos interesan la generativa, la documental y la retórica.

La biblioteca generativa proporciona las matrices formales, un repertorio de tramas, el conjunto teórico de saberes requerido para el ejercicio poético. La trayectoria de lectura implica la elección del género⁵⁸, constituida también por la historia y por la biografía.

⁵⁶ Segre, Cesare: *“Crítica de las variantes y crítica genética”*, en *Génesis n° 7*. París. Jean Michel Place. 1995. Pp. 29 y ss. Traducción para el proyecto de Carolina Repetto.

⁵⁷ Mitterrand, Henri. *Intertexto y Pretexto: la biblioteca genética de los Rougon-Macquart* En *Génesis*. Paris. Jean Michel Place. 1999. Pp. 89-97. Traducción de Haydée Borowski, integrante del proyecto.

⁵⁸ *García Saraví, Mercedes*. Esta madeja de nebulosas tintas, la poesía de Gustavo García Saraví. Posadas. Editorial Universitaria. UNaM. 2001

La biblioteca documental está integrada por el variado repertorio de diccionarios y manuales: una vasta enciclopedia referida a las prácticas estéticas.

La biblioteca retórica dirige el trabajo fundado en el conocimiento de la gramática anterior.

Esta idea de biblioteca se entrecruza con la de hipertexto en tanto y en cuanto constituye “...un sistema que permite manejar una colección de informaciones a las cuales se puede acceder de manera no secuencial. Está constituido por una red de nudos y de enlaces lógicos entre esos nudos.”⁵⁹

Se instituye un encadenamiento de documentos sin limitaciones que conforma una red en la que se pueden efectuar múltiples recorridos, y en donde el lector, como escribe J. Bolter, se mueve “en el interior de un espacio de párrafos”, y ya no en el área unidimensional de la línea impresa.

Recapitemos: la intención de este párrafo es presentar la complejidad que aborda el análisis en clave genética al problematizar conceptos dogmatizados por la crítica literaria: texto, autor, escritura, entre otros.

Desde la crítica genética se recobra un “tiempo perdido” para el análisis, que es el previo a la “obra concluida”, una instancia de la cual se ha renegado por generaciones, por revelar supuestamente los equívocos del autor. Estas nociones negativas han devenido en la consideración de un período laborioso, de búsqueda de perfección en el decir. Afloran en dicho proceso manuscritos, borradores productos de una constante revisión, que develan la puesta en marcha de variadas estrategias a fin de lograr el objetivo: la obra lista para ser editada.

Estos insumos nos permitirán seguidamente abordar el estudio de las versiones de *Historia y resplandor del soneto*, ensayo publicado por Gustavo García Saraví en el año 1962.

El *dossier* del que nos ocupamos atraviesa, además del ensayo, todos los géneros literarios, con distintos grados de intensidad, y sus aledaños: lírica, teatro, cuento, novela, artículos periodísticos, audiciones radiales, conferencias.

Por lo expuesto *ut supra*, la crítica genética nos provee de herramientas para reunir, clasificar y transcribir los *dossiers* manuscritos, los *avant-textes*, lo que nos permite conjeturar acerca de operaciones mentales subyacentes con el fin de tratar de reconstruir las sendas de la escritura.

Lebrave⁶⁰ acuerda clasificar los documentos escritos conservados en: 1) Escritos públicos manuscritos (antiguos y modernos), 2) Escritos públicos no manuscritos (impresos) y 3) Escritos no públicos manuscritos (manuscritos modernos). Dicha noción de manuscrito toma al texto no como una entidad invariante, sino como un proceso, cuya característica definitiva es un *fluir*

⁵⁹ D. Lucarella, “*A model for hypertext-based information retrieval*” Cambridge University Press, 1990, p.81, citado por Lebrave, Jean-Louis “*Hipertextos-Memorias-Escritura*”. En *Genesis n° 5*. 1994. *Manuscrits. Recherche. Invention*. Paris. Jean-Michel Place. 1993. Versión por Carolina Repetto

⁶⁰ Lebrave, Jean Louis. “*La crítica genética: ¿Una disciplina nueva o un avatar moderno de la filología?*” en *VVAA: Génesis n° 1*. 1992. Jean Michel Place.

continuo y dinámico. Al examinar los *avant-textes* como concurrentes en la versión definitiva y no como aleatorios, segados y aislados al final del volumen, e integrando la noción de tiempo a la lectura de borradores, se aprecia la conjunción del proyecto en la práctica escritural.

García Saraví escribe *Estructura del poeta contemporáneo*⁶¹ en el año 1959 e *Historia y resplandor del soneto*⁶² y *Pedro Miguel Obligado*⁶³ en el año 1962, en las dos primeras obras expone su concepción acerca de la poesía, postulados sobre el soneto y su arte de composición y en el último analiza un exponente de la lírica.

Historia y resplandor del soneto consta de tres versiones manuscritas, que identificaremos como MMV1, MMV2 y MMV3, respectivamente. Además contamos con la versión informatizada de las dos primeras, tarea desarrollada por Alejandro Di Iorio.⁶⁴ Para ejemplificar la génesis de la poética de García Saraví utilizamos dichas versiones –respetando las tipografías, los tamaños y el color de fuente utilizados para dar cuenta, lo más fielmente posible, de las modificaciones realizadas por el autor- con el fin de preservar el archivo de los manuscritos debido a que los mismos presentan rasgos de deterioro.

Primer Laberinto: cotejo del MMV1 con el MMV2

El geneticista, en su interés por el proceso, asiste al espectáculo de la construcción de una obra por una mente creadora que, además de soñar con un lector tiene en el propio creador el primer receptor
Cecilia Almeida Salles

La primera versión cuenta con veinte páginas numeradas por el autor, aunque faltan las páginas cuatro, diecisiete y la dieciocho. Observamos que la tipografía es variada ya que cuenta con tres tipos de letras: hojas uno y dos con letra muy grande, cuerpo aproximadamente de 20, en la copia se usa Bookman Old Style.⁶⁵ Intercala tachaduras a mano, subrayados con rojo, añadidos a puño y letra.

En las hojas tres y siete usa Haettenschweiler, cuerpo 13 –mediano-, en la hoja tres se presentan dos tiempos de escritura: primero escribe en prosa con una máquina –cuerpo mediano- y luego añade citas en verso con letra más pequeña:

Hasta el[~~azar~~] <álea> mecánic(ø)<a>, la (pura) casualidad
 producida sin intervención de la voluntad del hombre, forma
 parte de la poesía. No nos referimos al dadaísmo, galera del

⁶¹ Publicado por la Universidad Nacional de Bahía Blanca.

⁶² Publicada por la editorial de la Municipalidad de La Plata.

⁶³ Publicada por Ediciones Culturales Argentinas en Buenos Aires.

⁶⁴ Integrante del proyecto de investigación GGS: *Algunos manuscritos*, que dirigía la Dra. García Saraví en el año 2001

⁶⁵ La selección de los tipos de letra en las transcripciones se realizó respetando en la medida de lo posible los diseños de las fuentes utilizadas en los tapuscritos.

ilusionista de la cual se sacan palabras [~~con la pretensión de formar luego~~] y más palabras, sin orden, como si la poética fuera solo una diversión circense, un deshilvanado balbuceo. Hacemos mención a aquel[la][~~casualidad~~] <azar> tipográfica que [~~menciona~~] <recuerda> Alfonso Reyes, [~~el célebre poeta mejicano~~] cuando al verso ["~~más allá de la frente~~"] <"*más adentro de la frente*"> fue reemplazado [~~exitosamente~~] <con éxito> por este otro <"*más adentro de la frente...*"> .

Jorge Luis Borges, en "fundación mitológica de Buenos Aires" (-poesía bella, trascendente y hasta dramática-) hace un chiste: ..."Pensando bien la cosa supondremos que el río /// era azulejo entonces como oriundo del cielo con su estrellita roja para marcar el sitio /// en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron..."

MMV1 Pp3

En la hoja ocho y veinte el cuerpo es once, un tipo similar al Haettenschweiler, en la transcripción se eligió Times, hipotéticamente se trata de la máquina Lettera 22, que usaba el escritor en su casa. Persisten las tachaduras a mano y a máquina, añadidos de puño y letra y subrayados con rojo hasta la hoja 15.

Las hojas nueve, diez, once, dieciséis, diecisiete y dieciocho pueden ser carbónicas. En esta sección el color de la fuente de corrección es azul y el manuscrito aparece más "limpio". En la hoja veinte el cierre aparece nuevamente marcado con rojo y azul. Notables son las líneas azules verticales en cada punto y seguido del párrafo final. Son cinco oraciones de "definición metafórica" del soneto – unimembres - tal vez con la intención de hacer de cada una de ellas una oración separada, lo que no se llevó a cabo, ya que en el MMV3 aparecen en el final formando parte de una definición alegórica:

- soldados insobornables - el alma aprisionada de </>[~~la azucena~~] <jasmín>. [Sonetos+] primer par del Reino, arquitecto de las pequeñas eternidades del hombre./Diamante, copón, estrella./14 líneas para la hondura y el vuelo, únicamente 14 líneas para que quepan la idea y el canto./14 versos para que se desarrollen el teorema y el sueño./14 estratos para que se sedimente la hermosura./Pentagrama para enredar a los arcángeles, silogismo del autor y la muerte.

MMV1 Pp. 20

Soneto: 14 versos, 14 horizontes, 14 líneas rectas que custodian –soldados insobornables- el alma aprisionada de los lirios. Primer Par del reino, arquetipo de las pequeñas eternidades del hombre. **Diamante, copón, estrella. 14 líneas para la hondura y el vuelo, únicamente 14 líneas para que quepan la idea y el canto. 14 versos para que se desarrollen el teorema y el sueño.** 14 estratos donde se sedimenta la hermosura. **Pentagrama para enredar a los arcángeles.** Silogismo del amor y la muerte.⁶⁶

MMV3 Pp. 49

⁶⁶ El resaltado es nuestro.

El uso de oraciones cortas permite aglutinar ideas y así potenciar la capacidad connotativa del lenguaje poético rizomatizando la proliferación del sentido.

Esta primera versión puede ser considerada como la instancia de nacimiento de lo que después será *Historia y resplandor del soneto*, y como todo alumbramiento presenta una intensa labor de parto. Constituye una especie de plan de trabajo, un esbozo a grandes rasgos de lo que más tarde va a desembocar en el futuro ensayo. En este bosquejo se halla la génesis, aún carente de orden, y sin títulos. El autor no tiene una conciencia clara, una ruta definida que le permita orientarse, lo hace de manera intuitiva, va modelando su producto con un marcado gesto demiúrgico.

A pesar del estado de caos que signa esta primera versión, se puede vislumbrar un esfuerzo por ir despuntando, por tratar de delimitar los ejes temáticos a desarrollar en futuras versiones: constitución, definición, origen, limitaciones y forma, inspiración de la forma poética denominada soneto. Estos temas se irán delineando posteriormente hasta alcanzar un estado óptimo.

A pesar de que no cuenta con títulos es posible identificar, en esta etapa, siete apartados perfectamente delimitados por los tópicos desarrollados, reforzados por una marca hecha con la máquina que el autor hace en la hoja para ir organizando su pensamiento:

El origen del soneto es desconocido. Atribuyámosle entonces gloria y jerarquía de milagro.

----- (59)

La poesía, al igual que todas las artes, ha estado siempre sujeta, por lo menos, a una limitación. No poder prescindir de las palabras, nuestras amadas y odiadas palabras, ya es una confirmación de lo que decimos.

MMV1 Pp7

Otra cuestión a resaltar en esta instancia de la escritura, caracterizada por una sostenida batalla por disciplinar al verbo, es que ya se pergeña un final a pesar de la persistente ambivalencia:

~~[Nos vemos obligados a terminar]~~ <Y ya terminamos:> Antes quiero, sin embargo, recordar algunos aforismos de ese gran escritor argentino que es Ignacio B. Anzoátegui: "El soneto no es una limitación sino una aventura. Es la aventura del laberinto, donde se mueve el poeta aventurero". "El soneto es perfecto y milagroso: es perfecto como una rosa y milagroso como una rosa que hablara". "El primer verso del soneto pertenece a Dios. Los versos siguientes pertenecen a la cortesía del poeta y a su sagacidad para atraparlos en el viento". "El soneto terminado se va al cielo con los zapatos puestos". "Siempre da ganas de ponerse el último soneto en el ojal".

En distintas oportunidades nosotros lo hemos llamado de distintas maneras: ~~{Soneto: forma que escoge el alma cuando resuelve corporizarse}~~, trofeo del canto, trapecio para que se cuelguen y hagan de volatineros las divinidades, confesionario de la dulzura, reposorio de la más limpia tristeza, triclinio del corazón y la sangre, reloj del pensamiento, azucena medida y sopesada, balanza del recuerdo, cajón de oro para que se esconda el duende, urna de una lágrima, golondrina encuadrada, botella de nácar, /violeta minuciosa y diáfana.

Soneto: alondra estratificada, cajita de música, formato de la esperanza, rosa sólida, catafalco sonoro del silencio, éxito de la emoción, victoria de los ocultos ángeles de la gracia, transfiguración del misterio.

Soneto: 14 versos, 14 horizontes, 14 líneas rectas que custodian

MMV1 Pp. 19

Los párrafos aparecen en el MMV3 y en la obra éditada, no así en la MMV2. Esto nos permite sospechar que entre ambas media una etapa de revisión. Otro argumento para sostener esta idea es que en el MMV2 aparecen pocas notas a pie de página, la mayoría apuntadas a mano, y en el MMV3 el registro de las mismas es uniforme y prolijo. Cabe mencionar que entre esta última versión y la obra éditada hay mínimas discrepancias que se deben a cuestiones de estilo, a las que nos referiremos más adelante.

La revisión es constante en el proyecto estético de García Saraví, y lo hace utilizando diversas operaciones, una de ellas es la supresión por medio del corchete y tachado con lapicera:

, la más tonta y elemental de ~~[desnudar]~~ < **agraviar** > a nuestra virgen, ~~[nuestra adorable ramera]~~: la poesía.

MMV1 Pp1

En este caso podemos arriesgar una interpretación de lo que pudo haberle motivado la supresión de la frase “nuestra adorable ramera”, colocar dicha frase en el mismo plano que “nuestra virgen” es un gesto osado sobre todo teniendo en cuenta el público conservador de los años '60.

En este mismo ejemplo hallamos otra operación ejecutada por el autor, la sustitución a mano, cambia “desnudar” por “agraviar”, las razones bien pueden corresponderse a las que tuvo con la frase, buscar un plano armónico de la idea que trata de representar.

La utilización de paréntesis y subrayado de algunas palabras con color rojo, sin tacharlas nos hace suponer que habrá una posterior etapa de revisión para decidir qué hacer con lo señalado.

Hay supresiones en MMV1 que después se incorporan y persisten hasta la obra publicada, ejemplo perfecto del concepto de proceso de escritura:

Si se pudiera verter la misma esencia poética en un poema, no sería éste menos trascendente y eterno si estuviera contenido en una composición libre y no en un soneto? En él, por natural exigencia de su composición, se cumplen de un modo espontáneo los mandatos de Horacio, aquello de la "necesidad de la severa y rigurosa lima..." y "del duro y viril aprendizaje...". En ninguna composición como el soneto, se aúnan hasta la compenetración la poesía y el pensamiento, el temblor y la sustancia de ese anhelo indescifrable e impostergable que es la búsqueda de la hermosura. Por eso, Fernández Moreno decía: "Un poeta es un pensador con una flor en la mano". En el soneto caben sin incomodidades y se ensamblan perfectamente la razón y la inspiración, pilares del arte que, ~~(además de ser)~~ quiere ser trascendente. Porque una belleza efímera, limitada, circunscripta, pasajera, sin garantía de inmortalidad - o por lo menos de esa relativa inmortalidad que es la única a la cual puede pretender el artista- ~~casi carece de sentido, casi se asemeja a la fealdad.~~ La belleza notoriamente finita es una contradicción estética. La belleza sin impulsos de segura perdurabilidad, sin raigambre de tiempo, se niega a sí misma, se destruye al exponerse con exceso a la luz, igual que una placa fotográfica.

Pp. 10

Este párrafo es incorporado en el MMV2, modificado en su extensión de la siguiente manera, en MMV3 aparece en limpio, la misma se mantiene hasta la versión publicada:

~~[La respuesta a esta pregunta no admite dudas:] Si un poeta pudiera [hacer el poema] (2) <verter la poesía> más bella en un poema <que se pueda concebir>, no sería éste [más] <menos> trascendente y eterno si estuviera contenido en [un soneto que si fuera, en cambio] una composición libre [que] y no en un soneto?~~

Pp. 10 bis⁶⁷

Si un poeta pudiera verter, hipotéticamente, la misma esencia poética en dos poemas, no sería acaso menos trascendente y eterno el que la contuviera en una composición libre y no en un soneto? El aporte de la dificultad no puede dejar de valorarse en ninguna obra de arte.

MMV3 Pp. 21⁶⁸

Si un poeta pudiera verter, hipotéticamente, la *misma* esencia poética en dos poemas, ¿no sería acaso menos trascendente y eterno el que la contuviera en una composición libre y no en un soneto? El aporte de la *dificultad* no puede dejar de valorarse en ninguna obra de arte.

Obra publicada, Pp. 65

⁶⁷ La numeración es del autor.

⁶⁸ Cabe destacar que esta versión no está numerada por el autor, la numeración es nuestra.

La sucesión de los fragmentos dan cuenta del proceso de construcción del discurso, de la existencia de diferentes tiempos de escritura en pos de la maduración de la palabra, hasta dar con la manera más efectiva para enunciar la idea. Este caso no es el único, pasa lo mismo con el inicio del apartado denominado "El soneto y algunos "ismos" modernos", el título recién surge en el MMV2, pero en el MMV1 aparecen tachados los tres primeros largos párrafos del comienzo del apartado, el primero de ellos es retomado en el MMV2, MMV3 y la obra publicada y los otros suprimidos.

La permutación o alteración del orden también es utilizada por García Saraví, en dos niveles, el de la frase y entre párrafos:

En 2 tercetos y 2 cuartetos

MMV1 Pp. 11

Luis Alberto Ruiz expresa: ["El ~~soneto~~"]<"...*que*> es una "docta invención italiana" de la Edad Media, presumiblemente realizada por primera vez por Dante Alighieri y consagrada definitivamente en la época de oro del "Dolce Stil novo" por Petrarca, que compuso más de 300. Con el auge del "petrarquismo", el soneto pasó a Francia, España e Inglaterra. Pero especialmente en España, merced a Andrea Navagiero, que lo descubrió a Juan Boscán, el arte del soneto se convirtió en Garcilaso de la Vega, amigo de aquél, en uno de los pilares líricos de la lengua castellana, donde su uso no ha menguado hasta hoy..."

C Pedro Miguel Obligado xxxxx manifiesta: El soneto, que es de ascendencia itálica, fué introducido en la península por el Marqués de Santillana, quien conoció la obra de Cavalcanti, Dante y Petrarca, en los cuales se inspiró, como el mismo lo afirma. Es indudable, que a fines del siglo XIII y [xxx] a principios del XIV, Ciro da Pistoia y Frescobaldi compusieron buenos sonetos que después perfeccionaron Boccaccio u Petrarca, Lorenzo de Médicis, Miguel Angel y Torcuato Tasso..."

MMV1 Pp. 6

El párrafo que comienza con el nombre de Pedro Miguel Obligado es incorporado en el MMV2, y se alterna la ubicación con el que comienza con Luis Alberto Ruiz, dicha modificación persiste hasta la obra publicada:

[~~Nuestro~~] Pedro Miguel Obligado afirma: “El soneto, que es de ascendencia itálica, fue introducido en la península por el marqués de Santillana, quién conoció la obra de Cavalcanti (15), Dante y Petrarca (16), en los cuales se inspiró, como él mismo lo afirma. Es indudable que, a fines del siglo XIII y a principios del XIV, Ciro da Pistoia y Frescobaldi compusieron buenos sonetos que después perfeccionaron Bocaccio y Petrarca, Lorenzo de Médicis, Miguel Ángel y Torcuato Tasso...”. Miri dice asimismo: “Villapando, autor de 4 sonetos mal construídos, fué el segundo español que contribuyo a su propagación en la península, donde Boscán lo recogió y cultivó extensamente. Vienen luego Arquijo, Herrera, Quijada, Cetina, Góngora, Arjona (17) y Lista que le dan forma más perfecta y expresión más o menos claras...”

Luis Alberto Ruíz (18) expresa: “El soneto es una “docta invención italiana” de la Edad Media, presumiblemente realizada por primera vez por Dante Alighieri y consagrada definitivamente en la época de oro del “dolce stil novo” por Petrarca, que compuso más de trescientos. Con el auge del “Petarquismo, el soneto pasó a Francia, España e Inglaterra. Pero especialmente en España, merced a Andrea Navagiero (19), que lo descubrió a Juan Boscán, el arte del soneto se convirtió en Garcilaso de la Vega, amigo de aquél, en uno de los pilares líricos de la lengua castellana, donde su uso no ha menguado hasta hoy...”

MMV2 Pp. 7-8

La alteración del orden de los párrafos puede deberse a la intención de organizar remáticamente la información planteada y reforzar la complementariedad de los datos acerca de la aparición del soneto, proporcionados por los conocimientos de Obligado y corroborados por la enciclopedia encarnada en la figura de Ruiz.

La sustitución a mano constituye otra modalidad en el afán por ajustar la escritura, la misma está incorporada al MMV2:

acotamos (que) sin embargo que entre los sonetos y la [poesía] <poética> formal -conviene repetirlo- existen [~~las siguientes~~] <varias> diferencias: La poesía formal es, en el fondo, exigencia y limitación, consideración desmesurada de la rima, sacrificio del concepto en aras del vocablo, sujeción innecesaria y tiránica a la numeración silábica.

MMV1 Pp. 10

Así queda expuesto el trabajo intensivo que desarrolla García Saraví en esta primera instancia de plena ebullición de ideas, y cómo fueron puliéndose en las sucesivas versiones. Las que en un primer momento eran piezas esparcidas, muchas de ellas inconexas van

encastrándose, como en un rompecabezas, y los trozos van tomando su lugar para formar un todo coherente.

Segundo Laberinto: cotejo de MMV2 y MMV3

El estudio del manuscrito, esa prolongación del cuerpo y la mente del escritor, no lleva a sentir y ver la actividad de la mano creadora permanentemente respaldada por el escritor -hombre: sus preferencias, gustos y deseos guiando su acción. De ese modo, el decreto de asesinato del escritor queda anulado.

Cecilia Almeida Salles

El MMV2 consta de treinta y cuatro hojas, en diversos soportes, entre los que predominan hojas de buen gramaje, con membrete del Ministerio de Asuntos Agrarios de tamaño oficio.

El manuscrito está parcialmente numerado a mano por el autor, comienza desde la primera página hasta la quince, algunas de las mismas registran más de una versión, tal es el caso de: seis, seis^{bis}, ocho, ocho^{bis}, ocho “, diez, diez^{bis}, diez “, doce, doce^{bis}, doce “, doce “”, doce^{IV}, quince, quince^{bis}. Esta obsesión por la reescritura da cuenta del gran respeto y la incansable labor del escritor por domar al verbo y transformarlo en enunciado idóneo.

El mecanografiado se alterna con la frase escrita a mano; el tipiado oscila entre letras cuerpo diez, once y doce, aunque prevalece el tamaño once. Domina el “original”, no se advierten, a simple vista, carbónicos. En cuanto al color de la fuente, de la hoja uno a la ocho predomina en el texto en prosa el negro y en rojo la incorporación de los poemas, en las hojas treinta y uno y treinta y dos se utiliza el color de fuente rojo.

La alternancia de color de fuente es un indicio de que la escritura se desarrolla en más de una etapa, en donde se privilegia una primera instancia de efervescencia y plasmación de ideas a la que le sucede la etapa de ejemplificación, previamente mediada por la búsqueda y selección de los ejemplos.

Esta idea de varios tiempos y lugares de escritura se refuerza con otros ejemplos, como sucede en la segunda mitad de la hoja cuatro sobre la cual se halla adherida otra hoja, con escritura de cuerpo mediano. El motivo de este añadido aparenta tener origen en que el poeta copiaba y escribía en otro lugar, y luego incorporaba esos materiales al manuscrito.

Como ya hemos mencionado, en esta versión aparecen los títulos, específicamente, nueve apartados, de los cuales cinco se mantienen en el MMV3 y en la obra publicada, como se podrá apreciar en el siguiente cuadro:

MMV2	MMV3	Obra publicada
1. Definición, reglas generales, excepciones.	1. Definición, reglas generales, excepciones.	1. Definición, reglas generales, excepciones.
2. Composición y normas	2. Composición y normas	2. Composición y normas

particulares.	particulares	particulares
3. Origen.	3. Origen.	3. Origen.
4. El soneto en Francia, Inglaterra y Alemania.	4. Consideraciones generales acerca de la limitación y la forma.	4. Consideraciones generales acerca de la limitación y la forma.
5. Consideraciones generales acerca de la limitación y la forma.	5. El sonetista.	5. El sonetista.
6. El sonetista.	6. Nuevas consideraciones acerca de la forma y limitación poética	6. Nuevas consideraciones acerca de la forma y limitación poética
7. El soneto y algunos "ismos" modernos.	7. La Inspiración.	7. La Inspiración.
8. Poetas modernos y el soneto.	8. El soneto y algunos "ismos" modernos.	8. El soneto y algunos "ismos" modernos.
9. La eterna alternativa: soneto o poema libre.	9. Inconvenientes del soneto.	9. Inconvenientes del soneto.
10.	10. Rectángulos y apreciaciones finales.	10. Rectángulos y apreciaciones finales.

Es evidente que hay marcadas diferencias entre el MMV2 y el MMV3, lo que sustenta la hipótesis de que entre ambos debió mediar una etapa de reescritura, aún contemplando la posibilidad de que falten hojas en el MMV2.

A fin de justificar dicha hipótesis podemos citar otros casos en donde se perciben falta de correspondencia en la práctica escritural entre las versiones mencionadas. Como ya se dijo, las notas en el MMV2 son escasas, muchas de ellas realizadas a mano y la numeración no se corresponde con la versión del MMV3.

También hemos detectado adiciones en el MMV3 no contenidas en el MMV2; no obstante, hay un espacio vacío en la hoja de este manuscrito que nos haría suponer la posibilidad de que haya contemplado la idea de ampliar en otro momento:

La armonía de sus rimas, acentos, consonancias, asonancias, etc. (7) por último, también está sujeta a la posibilidad de las excepciones. Enrique Banchs, por ejemplo, primer sonetista del país, suele interpolar versos de 7 sílabas con los de 11:

Julio Herrera y Reissig se burla también de aquel equilibrio y juega infantilmente con la preceptiva, como por ejemplo en esta difícilísim[~~o~~] <a> [soneto] <composición>:

MMV2 Pp. 3

Suponemos que la idea era citar un soneto de Banchs, los dos puntos habilitan a esta conjetura, sin embargo en el MMV3 decide poner un punto y seguido y amplia de la siguiente manera:

Pero para correr este riesgo, xxxxxxxxxx, es necesario que el lector tenga la certidumbre de que se trata de una desviación voluntaria xxxxxxxx y no de xx incapacidad de creación. Al prestigio del soneto en sí sólo puede oponérsele, en determinadas circunstancias, el prestigio del poeta que lo intenta.

MMV3 Pp. 3

Otro ejemplo en el cual se corta el registro de la corrección es cuando en MMV2 no se apuntan modificaciones, pero en MMV3 aparece reformulado un fragmento:

La porción de matemática que lo integra constituye uno de los fundamentos de la hermosa. Es un elemento aparentemente extrapoético, pero de tal manera medido y sopesado que su exactitud se confunde con la raíz misma de la creación [~~poética~~] *<artística>*. En el desconocido vórtice de la inspiración, las dos formas se transforman en una sola célula de magia.

MMV2 Pp. 9

La porción matemática que lo integra constituye uno de los fundamentos de la belleza, “resplandor de la forma”, como expresaba Santo Tomás. Aquel ingrediente es un elemento aparentemente extrapoético, pero de tal manera medido y que su exactitud se confunde con la raíz misma de la creación artística. En el desconocido vértice de la inspiración, las 2 fuerzas se transforman en una sola célula de magia.

MMV3 Pp. 19-20

Las adiciones son persistentes en el MMV2, dan cuenta de un planificado posterior regreso al texto; la escritura no se interrumpe por no poseer en ese momento un dato, deja el espacio para completarlo más tarde:

Charles Baudelaire, muerto en _____, pero que es uno de los primeros y más videntes poetas del siglo xx, contemporáneo y actual como ninguno, dice

MMV2 Pp. 15

~~Resulta valiosa la opinión de Baudelaire, muerto en _____ que es, sin embargo, uno de los primeros poetas del siglo XX, quizá el + xxxx vigente y contemporáneo de todos~~

MMV2 Pp. 15^{bis}

En este caso además de reescribir otra versión de la hoja 15 decide suprimirla, sin embargo en el MMV3 se incluye el párrafo. Como ya se dijo, el proceso de escritura no se interrumpe por no contar con algún dato, prefiere enunciar la idea y dejar el espacio para

completarlo luego. Se permite esta licencia porque la constitución de su biblioteca se lo habilita, tanto la real, compuesta de libros, como la virtual, conformada por las *carpetas de citas*⁶⁹ que supo seleccionar criteriosamente para utilizarlas en diferentes situaciones.

García Saraví expone múltiples etapas de lecturas pan-semióticas, explora, examina, selecciona y registra el texto en su proximidad para inscribirlo en su biblioteca virtual para una posterior recapitalización en el archivo personal, no recoge los textos consultados sino que produce en ellos una irradiación de sentido, una deriva de significantes⁷⁰, forja nuevos sentidos, nuevas maneras de lectura que evocan a lo anterior o a lo no leído u olvidado en el texto mismo; valores soterrados en otras lecturas que al reactivarlos los instala como causa originaria de toda una línea sucesoria: las lecturas de Azorín sobre Don Quijote, las de Martínez Estrada sobre el Martín Fierro, las de Barea sobre Lorca, etc...

García Saraví no sólo nos permite acceder al proceso de su escritura mediante la conservación de sus manuscritos, sino que además nos revela su condición de inquieto lector que rumia, reconstruye y fomenta las potencialidades de su obra. Al mismo tiempo deja clara su experticia a la hora de desarticular esas lecturas y darles cabida en tópicos compartidos o en otros contextos diferentes al de su génesis.

El entrecruzamiento de la memoria y el olvido constituyen los vértices cardinales que entretejen la trama de su producción, inscripción y borramiento; las operaciones que fecundan su escritura y que apelan a la memoria textual o su olvido: "...nadie puede escribirlo todo puesto que Todo no puede ser escrito. Nadie puede leerlo todo puesto que Todo no puede ser leído, incertidumbre y olvido pueblan los fantasmas de la lectura."⁷¹

Al escribir, suprime, cancela la escritura de/ l otro/s pero simultáneamente, la inscribe en su propia escritura bajo la forma de palimpsesto.⁷²

Las adiciones a mano persisten en el MMV2 que luego son incorporadas en el MMV3:

Soneto: forma que escoge el alma cuando resuelve
corporizarse, trofeo del canto, campana rectangular para el
sonido más diáfana e inimitable, trapecio para que se
cuelguen/<y hagan de volatineros> las divinidades,

⁶⁹Integradas por un repertorio variado de catorce carpetas de cartón color negro, ordenadas alfabéticamente: Carpeta 1: A / Carpeta 2: B / Carpeta 3: C-Ch / Carpeta 4: D-F / Carpeta 5: G / Carpeta 6: H-K / Carpeta 7: K-LL / Carpeta 8: Ma-Mi / Carpeta 9: Mo-O / Carpeta 10: P-Q / Carpeta 11: R / Carpeta 12: S / Carpeta 13: W / Carpeta 14: Z. En ellas, el escritor reúne y registra sus frases predilectas, según datos claves y específicos. Su existencia da cuenta de un mapa que permite circunscribir el camino trazado por el poeta; contienen, registran y recortan el universo según el proyecto creador del escritor. Cada tapuscrito hace evidente el diálogo con otros textos, otros libros, todo un linaje textual que en conjunto determina un espacio privilegiado en la obra terminada.

⁷⁰ Cfr. Rosa, Nicolás. "Lecturas impropias" en *La lengua del ausente*. Bs. As. Biblos. 1997. Pág. 75

⁷¹ Cfr. Rosa, Nicolás. "El olvido textual" en *El arte del olvido*. Rosario. Beatriz Viterbo. 2004. Pág. 142

⁷² Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid. Taurus. 1989.

confesionario de la dulzura, reposorio de la más limpia
tristeza, triclinio del corazón y la sangre, reloj del
pensamiento, azucena medida y sopesada, balanza del recuerdo,
cajón de oro para que juegue el duende, urna de una lágrima.

golondrina encuadrada

botella de nácar

violeta minuciosa

Pp. 6

La hoja del MMV2 no está numerada por el autor, corresponde al último apartado del MMV3, las anotaciones a mano son incorporadas en dicha versión, modificando la introducción y añadiendo las tres líneas apuntadas a mano:

En diferentes oportunidades, nosotros lo hemos llamado de distintas maneras: forma que escoge el alma cuando resuelve corporizarse, trofeo del canto, trapecio para que se cuelguen y hagan de volatineros las divinidades, confesionario de la dulzura, triclinio del corazón y la sangre, reloj del pensamiento, azucena medida y sopesada, balanza del recuerdo, cajón de oro para que se esconda el duende, urna de una lágrima, golondrina encuadrada, botella de nácar, violeta minuciosa y diáfana.

MMV3 Pp. 49

Recapitulando, en la segunda versión se repite con más frecuencia el uso de tres tipos y tamaños de letras de máquina lo que permite deducir tres espacios y etapas de producción. Hay páginas en las que alterna la tipografía de cuerpo mediano de la prosa con sectores de letra de cuerpo chico, destinados a los ejemplos. Esta característica hace visible la producción de los segmentos teóricos, reflexivos, descriptivos en un sitio de trabajo, y el añadido posterior de los poemas en otro lugar y con otra máquina, revela una instancia de trabajo más elaborada. De los ejemplos trabajados se refuerza la hipótesis de que entre el MMV2 y el MMV3 mediaría una versión, que no poseemos.

Entre ambas reorganiza la estructura general, las frases, citas y menciones. Sobre las supresiones predomina el añadido de una proliferación de textos de diferentes orígenes que apuntan fundamentos y complementan una concepción sobre la producción poética y en particular del soneto.

Tercer Laberinto: el MMV3 y la obra publicada.

*La creación se presenta como un momento donde todo es
infinitamente perfectible - la obra en creación es
absolutamente mutable. Es esa perfectibilidad llevada a su
límite que deja aparecer el movimiento del proceso de
creación rumbeando hacia la obra considerada por el
escritor publicable.*

Cecilia Almeida Salles

La tercera versión consiste en una copia carbónica de cuarenta y nueve hojas manifold tamaño oficio. Las hojas no están numeradas por el autor, pero a fin de ordenar el material el manuscrito fue foliado en el proceso organización del archivo. El tipeo muestra una única máquina⁷³ y un impulso uniforme, que se corresponde con la versión impresa. Dicha correspondencia es una razón más para pensar en que pudo haber un manuscrito intermedio posterior al MMV2, como ya se expuso.

La presencia de las notas al final de cada capítulo permite el desplazamiento de las menciones bibliográficas completas, de aclaraciones y expansiones. Inclusive, este espacio se utiliza para objetar, como se ve en la nota seis, de la página cuatro, en la que rebate las afirmaciones de Luis Alberto Ruiz, autor del *Diccionario de Literatura Universal*⁷⁴ que sostiene la posibilidad de existencia de sonetos de una sola sílaba, lo que es imposible en español.

Prácticamente todas las referencias, citas, menciones, ejemplos que maneja en esta escritura figuran en las *carpetas de citas*⁷⁵ descritas *ut supra*, salvo las enciclopedias o diccionarios que suponemos consultaba y transcribía en cada ocasión de manera “directa”. Pensamos, entonces, que la labor de escritura se sustenta fuertemente en la consulta de las Carpetas -la biblioteca virtual- que proveían el mayor caudal argumentativo, como se visualiza en el MMV2. Es más, en dichas carpetas se confirma la presencia de los párrafos utilizados. Al recorrer algunos de los libros citados se constatan las marcas que dan cuenta del inicio del trabajo de archivo.

Luego, el escritor explora en la biblioteca real, para acopiar aportes de mayor consistencia teórica y crítica. La indagación en los anaqueles lleva a verificar que, de ciertos libros, usa para referenciar no sólo los párrafos marcados, por lo que inferimos consultas posteriores a dichas fuentes. Es relevante señalar que un caso detectado proviene de una obra de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*⁷⁶, texto que despliega un análisis estilístico de la producción más vanguardista del poeta chileno.

Al examinar el listado de los pasajes utilizados como fuentes, se observa el aprovechamiento amplio e intenso de escritos sobre tópicos distantes (*Orígenes de la Tragedia*⁷⁷, de Nietzsche y *Orígenes de la Novela*, de Menéndez y Pelayo⁷⁸, por ejemplo). También es pródica la consulta de manuales, enciclopedias, diccionarios, antologías y bastante menor el manejo de obras específicas. Sobresale la biblioteca documental. Estas características permiten deducir varias conclusiones: la visualización de un lector culto, pero no necesariamente empapado de los saberes de la literatura, con el que se desea establecer un diálogo de corte crítico. La utilización

⁷³ Una *Lettera 22*, que corresponde a la “letra chica” de las anteriores copias. Era la máquina doméstica.

⁷⁴ Ruiz, Luis Alberto. *Diccionario de Literatura Universal* Raigal. T. III. Pp. 56.

⁷⁵ La tesina que se elabora en paralelo con ésta, a cargo de Marisa Susana Disanti, indaga en profundidad estas relaciones.

⁷⁶ Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1951. 2ª ed. Ejemplar firmado en 1956 por el poeta, y que se encuentra en la biblioteca del Archivo.

⁷⁷ No incluye indicación bibliográfica en el manuscrito ni en la publicación.

⁷⁸ Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la Novela*. Edit. Glem. 1943. T. I. Pp. 110.

de una recopilación tan amplia, a veces distanciada del tema principal, insinúa que este ensayo es un subterfugio para instalar una discusión sobre la poesía contemporánea.

En el MMV3 observamos que las referencias directas, con mención bibliográfica exhaustiva, alternan con citas indirectas, sin mayores precisiones en cuanto a las referencias bibliográficas. Estas frases, en su mayoría, trasuntan un tono aforístico, por lo que pueden formar parte de una estrategia de persuasión mediante la seducción; presentan las características de una ley universal, de un saber apriorístico. Estos enunciados no exigen justificación, son dogmáticos y principistas al armonizar una cierta apariencia filosófica con el juego de palabras, apelando al humor.

Si bien entre este manuscrito y la obra publicada hay una correspondencia casi total, el “casi” tolera la tenacidad en busca de la perfección de la palabra. Así se observan modificaciones entre el MMV3 y la obra publicada, mínimas pero reformulaciones al fin: “voluntariamente” cambia por “a conciencia”, “únicamente” por “solo” y “Solamente” por “únicamente”.

Este modelo de construcción del ensayo corresponde a un estilo de época, que le permite autoavalarse en el campo intelectual. Su biblioteca generativa está conformada por Menéndez y Pelayo, Henríquez Ureña, Amado Alonso, Pedro Miguel Obligado, autores claves para un sector del centro intelectual – estético con el cual desea vincularse.

En cuanto a la función de las citas, se utilizan con la intención de prolongar, ramificar y modular más que comentar, en un mecanismo aproximado al “fluir de la lengua”, o al “correr de la pluma.”⁷⁹

Las citas indirectas permiten al escritor expandir remáticamente los tópicos que presenta en las directas, y precisamente por esta forma escritural pretende estimular el debate estilístico de su tiempo.

⁷⁹ Disanti, Marisa -García Saraví, Mercedes -Lemes, Karina. *Lecturas de las lecturas. Una aproximación a la biblioteca, las carpetas de citas y la escritura de Gustavo García Saraví*. XIII Congreso Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. 2005

Bibliografía

de Gustavo García Saraví

Estructura del poeta contemporáneo. Universidad Nacional de Bahía Blanca. 1959

Historia y resplandor de un soneto. La Plata. Edición oficial de la Municipalidad. 1962

Pedro Miguel Obligado. Bs. As. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia. 1962

Bibliografía sobre Ensayo

- Adorno, T. "La forma del ensayo" en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962

Arenas Cruz, M. E. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1997

Casas, Arturo. "Breve propedéutica para el análisis del ensayo" En <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>.

Clemente, José E. *El ensayo*. Bs.As. Ed. Culturales Argentinas. 1961.

Escalante, Evodio. *Acerca de la supuesta hibridez del ensayo*. En versión digitalizada: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.html>

De Montaigne, Michel. "De Demócrito y Heráclito", *Ensayos, I, L. Traducción de Constantino Román y Salamero*. Buenos Aires. Aguilar. 1962. Pp. 303-305.

Giordano, Alberto. *Modos del Ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 2005.

Gómez-Martínez, José Luis: "Krausismo, Modernismo y ensayo". Ponencia presentada en 1977 en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Florida). Publicado originalmente en *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987: pp. 210-226. Versión digitalizada: <http://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/modernismo.htm>

Grüner, E. *Un género culpable*. Rosario. Homo Sapiens Ediciones. 2000

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920). En *El Alma y las formas. Teoría de la novela*. México. Grijalbo. 1985.

Maiz, Claudio. *Problemas Gnoseológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género*. Acta Literaria, n° 28. Universidad de Concepción. Concepción- Chile. 2003

Mattoni, S. *El ensayo. La crítica de la cultura en Adorno. La irrupción de la subjetividad en el saber*. Córdoba. Epóke. 2001

Ortega y Gasset, José. "Lector..." (1914). En *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Revista de Occidente. 1963. Pp. 1-2.

Percia, M. *El ensayo como clínica de la subjetividad*. Bs. As. Lugar Editorial. 2001

Rest, J. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires. CEAL. 1982.

Starobinski, Jean *¿Es posible definir el ensayo?*. Cuadernos Hispanoamericanos, N° 575. 1998.

Todorov, T. *Poética*. Bs. As. Losada. 1975

- Weinberg, Liliana. Para pensar el ensayo. México. FCE. 2004. Versión digitalizada: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/primer.htm>
- , Situación del ensayo. México. FCE. 2004. Versión digital: <http://www.cialc.unam.mx/ensayo/situaci.htm>
- “Ensayo, interpretación y procesos de simbolización” en Ensayo, simbolismo y campo cultural. México. CCYDEL-UNAM. 2003. Pp. 492-529.

Bibliografía sobre Crítica Genética

- Abadi, Marcelo: “Errar es humano, corregir... en SyC, N° 8. Buenos Aires. Octubre de 1997. Pp. 39 y ss.
- Almeida Salles, Cecilia. Crítica genética: una introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários. São Paulo, EDUC, 1992.
- Blecu, Alberto. Manual de crítica textual. Madrid. Castalia. 1983
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona. Anagrama. 1995
- D. Lucarella, “A model for hypertext-based information retrieval” Cambridge University Press, 1990, p.81, citado por Lebrave, Jean-Louis “Hipertextos-Memorias-Escritura”, en Genesis n° 5. 1994. Manuscripts. Recherche. Invention. Paris, Jean-Michel Place, 1993. Versión “compactada” por Carolina Repetto
- Derrida, J. “La ley del género”, (“La loi du genre”, en Glyph, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- Dord-Cruislè, Stephanie: “Entre programa y proceso: el dinamismo de la escritura flaubertiana. Algunos apuntes metodológicos.” Revista Génesis 13/1999. Pp. 63-87
- García Saraví, Mercedes. La crítica genética: reflexiones desde una práctica. IV Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 29/09 al 01/10 de 1999.
- Kristeva, Julia. “Borrador de Inconsciente o el Inconsciente borronado”, en Genesis n° 8. Paris. Jean Michel Place. 1995. Traducción de Carolina Repetto.
- Lebrave, Jean Louis. “La crítica genética: ¿Una disciplina nueva o un avatar moderno de la filología?” en VVAA: Génesis 1/1992. Jean Michel Place.
- Lois, Élida. Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y los cuestionamientos frontales de Michel Espagne. (Universidad nacional de la Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) URL: <http://www.fahce.unlp.edu.ar/congrsos/orbis/elida%20Lois.htm>
- Segre, Cesare. “Crítica de las variantes y crítica genética”. en Génesis n 7. París. Jean Michel Place. 1995, pp. 29 y ss. Traducción de Carolina Repetto
- Marchal, Bertrand: “Editer Mallarmé”. Génesis 6. Paris. Jean Michel Place. 1994.

Mitterrand, Henri. “Intertexto y Pretexto: la biblioteca genética de los Rougon-Macquart”. *En Génesis. Paris. Jean Michel Place. 1999. Pp. 89-97. Traducción de Haydée Borowski, integrante del proyecto.*

Nyssen, H. Du texte au livre: les avatars du sens. *Paris. Éditions Nathan, 1993.*

Willemart, Philippe: Bastidores da criação literária. *São Paulo. Iuminuras. Fapesp.1999.*

Bibliografía sobre Género- Campo Intelectual- Semiosis

- AAVV. El canon literario. *Madrid. Arco/Libros S.L. 1998*
- AAVV. Boletín 9. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. *Universidad Nacional de Rosario. 2001*
- Arán, Pampa. *Apuntes sobre géneros literarios.* Córdoba. Epoke. 2001. Pp. 41
- Arán, Pampa. Barei, Silvia. *Texto. Memoria. Cultura. El pensamiento de Luri Lotman.* Córdoba. El Espejo Ediciones. 2005
- Achúgar, Hugo. Parnasos fundacionales, letra, Nación y Estado en el siglo XIX. En Revista Iberoamericana Vol. LXIII; núm. 178-179. Enero-junio 1997, 13-31.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. La lección inaugural.* Bs.As. Siglo XXI. 2004
- Baudrillard, Jea. *Cultura y Simulacro.* Barcelona. Cairós. 1984.
- Borowski, Haydée - García Saraví, Mercedes: "Coro: un hilo platense en la trama moderna" ponencia leída en el VII Congreso Internacional del Celcirp: Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata Universidad de Gotemburgo: 20-22 de junio de 2000. Entreletras, Revista de Estudios Regionales nº 26, Año 12, Octubre 2004. p. 25 y ss
- Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual.* Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Calvino, Ítalo “¿Para quién se escribe? (El estante hipotético)”. En Punto y aparte. *Barcelona: Brughera. 1983.*
- Calvino, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio. *Madrid. Ed Siruela. 1998.*
- De Certeau, Miguel. *La cultura en Plural.* Bs.As. Editores Nueva Visión. 1999
- Deleuze, Gilles- Guattari, Félix. *Rizoma.* Bs.As. Pretextos. 2000
- Disanti, Marisa -García Saraví, Mercedes -Lemes, Karina. *Lecturas de las lecturas. Una aproximación a la biblioteca, las carpetas de citas y la escritura de Gustavo García Saraví. XIII Congreso Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. 2005*
- Eco, U. *Sobre Literatura. Ed. Rquer. Barcelona. 2002*
- Los límites de la interpretación. *Barcelona. Lumen. 1990*
- Foucault, Michel. *El orden del discurso.* Bs.As. Tusquets Editores. 2005
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica.* México. Siglo XXI. 1979
- García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción).* Madrid. Cátedra. 1995
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas.* Barcelona. Gedisa. 1983

- *García Saraví, María de las Mercedes*. Esta madeja de nebulosas tintas. *Posadas, Editorial Universitaria. UNaM. 2001.*
- *García Saraví, Mercedes- Repetto, Carolina*. De sonetos, cartas y críticas. Una ventana a los primeros 60 desde un premio literario. *Ponencia leída en VIII Congreso Internacional del Centro de Estudios y Civilizaciones Del Río de La Plata. Montevideo, 11, 12 Y 13 de julio de 2002.*
- *Genette, Gerard*. Palimpsestos. *Madrid. Taurus. 1989.*
- Figuras II. *Barcelona. Lumen. 1989.*
- *Goffman, Erving*: “Los ritos de las relaciones en público” en *Relaciones en público. Madrid. Alianza. 1983. Incluido en Magadan, Cecilia Blablaba. La conversación. Entre la vida cotidiana y la escena pública. Buenos Aires. La Marca.*
- *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Madrid. Ed. Castalia, 1986 (p. 378). Citado por M^a del Carmen González-Cobo Dávila en Anales de Literatura Hispanoamericana, n° 17. Ed. Univ. Complutense. Madrid. 1985. Versión digitalizada: www.ucm/BUCM/revistas/rll/02104547/articulos/ALNJ8888110105A*
- *Lázaro Carreter, Fernando*. “Sobre género literario” en *Estudios de poética. Taurus. Madrid. 1979.*
- *Lotman, Iuri*: “El texto y la estructura del auditorio”. En *La semiósfera - Semiótica de la cultura y del texto. Universitat de Valencia. Frónesis. Cátedra. 1996.*
- *Parret, Herman*. Semiótica y Pragmática. *Bs.As. Editorial S.A. 1993*
- *Raible, Wolfgang*: “¿Qué son los géneros?” En *AAVV: Teoría de los géneros literarios. Madrid. Arco. 1988*
- *Rama, Ángel*. Transculturación narrativa en América Latina. *México, Siglo XXI, 1987. 3ª. Edición.*
- La ciudad letrada. *Hanover. Ediciones del Norte. 1986.*
- *Ricoeur, Paul*. Texto, testimonio y narración. *Santiago de Chile. Ed. Andrés Bello, 1983. Traducción, prólogo y notas: Victoria Undurraga.*
- *Rosa, Nicolás*. “Lecturas impropias” en *La lengua del ausente. Bs. As. Biblos. 1997.*
- “El olvido textual” en *El arte del olvido. Rosario. Beatriz Viterbo. 2004*
- “Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina”, en *Punto de vista n° 12. Junio-julio 1993. Pp. 9-10.*
- *Said, Eduard*. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate. 2004.
- *Todorov, Tzvetan*. *Simbolismo e interpretación*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1991
- *Los géneros del discurso*. Caracas. Montes de Ávila Editores. 1996.
- “Los géneros literarios” en *Introducción a la literatura fantástica. Bs.As. Tiempo Contemporáneo. 1972*
- *Williams, Raymond*. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1980
- *Wittgenstein, Ludwig*. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Editorial Crítica. 1988

Diccionarios

Real Academia Española Diccionario de la Lengua Española. *Madrid. Ed Espasa Calpe. Vigésima Segunda Edición. Ed en CD-Rom. Versión 1.0. 2003*

Moliner, María: Diccionario de uso del español. Versión CD Rom. Ed. Gredos, 1997.

**PRÓLOGO DE LA EDICIÓN DE LOS POEMAS DEDICADOS
A LA CIUDAD DE LA PLATA.
(SERÁ FIRMADO POR EL INTENDENTE MUNICIPAL,
SR. PABLO BRUERA)**

Es un honor inaugurar con la poesía de Gustavo García Saraví la serie de publicaciones que encararemos desde la Municipalidad de La Plata en homenaje a los artistas más significativos de la ciudad.

La cultura de los pueblos se cimenta en un núcleo de memoria colectiva, un mecanismo inmaterial de conservación, reelaboración y transmisión de textos. Cada sociedad se idea en tanto cuerpo plural, a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras culturas, y orienta, regula y legitima ciertas prácticas según esa modalidad peculiar. Los autores construyen y son construidos por el campo intelectual en el cual se insertan.

Así, la ciudad de La Plata que fue fundada como un sello de resolución político a los conflictos entre Buenos Aires y las provincias, consolidó a lo largo de sus 128 años una marca precisa, preciosa y constante de ciencia y artes.

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. Gustavo García Saraví retoma en sus poemas del Centenario los relatos de sus mayores acerca de la vida cotidiana platense en los primeros tiempos y les insufla cariz lírico.

De algún modo, estos escritos contribuyen a elaborar ciertas características del “nosotros”, a mostrar modos de ser del habitante promedio. Aquél que se enorgullece de estar marcado por esas condiciones de vida que le permiten integrarse en la dimensión de lo nacional y lo universal.

Considero que los gobernantes deben entregar a los ciudadanos no sólo obras públicas, condiciones de salud, de educación y de vivienda. Con la difusión de diversos modos de la cultura también se contribuye a la democracia.

La Plata, un espacio fundante

Gustavo García Saraví nació en La Plata, en 1920 y murió en Buenos Aires, en 1994. Una de las fuerzas impulsoras de su “vocación” de poeta fue su lugar de nacimiento. La ciudad, surgida con una clara misión política, fue erigida en los planos y planes positivistas de la generación del 80 para resolver un conflicto de poderes entre la capital y las provincias. Su estructura urbana es geométrica, lineal y palaciega, lógica y vacía. Desde el mismo acto de fundación los habitantes de la ciudad intentaron señalar su “personalidad”, para distanciarse de la influencia porteña. Los platenses subrayan entre sus marcas de identidad cultural a la universidad, el periodismo y los poetas. El prestigio de la profesión de escritor en esos días era seductor y la ciudad se fue trazando una genealogía lírica que culmina en el grupo de Francisco López Merino y Pedro Mario Delheye. Ambos estuvieron conectados por relaciones de amistad con la familia de García Saraví, y el poeta insistía en reconocerlos como sus antepasados líricos.

El Colegio Nacional dependiente de la Universidad Nacional de La Plata cincela el período “iniciación en la poesía” de García Saraví. Tuvo como profesores a Ezequiel Martínez Estrada, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Sánchez Viamonte, Jorge Romero Brest. García Saraví inicia en esa instancia los “juegos literarios” con sus condiscípulos y amigos, con quienes se ejercita en la escritura de sonetos a dos manos.

Hubo una determinación, intensamente autogestionada, de la profesión escogida, que fue, pese a eventuales trabajos en su condición de abogado y el ejercicio alternativo del periodismo, la escritura en todas sus dimensiones.

De sus obras se pueden citar *Con la patria adentro*, *Del amor y los otros desconsuelos*, *Libro de Quejas*, *Cuentas Pendientes*, *Cuadernos del Ecuador*, *Segundas intenciones*, *Salón para Familias*, *Ultima Instancia*, *Ensayo General*, *Misiones*, *De uniones y separatas*. Las *Obras Completas*, *Jaque Perpetuo*, *Puerta de Embarque*, *Vale la pena Tango*. *Coto de caza*. *Mitos y semidiosas* y, póstumamente *De ahora en adelante*.

Sus versos son la palabra de un hombre que se desliza a la vez por la ansiedad y la expiación, el amor y el humor, la lucha y el conocimiento

Entre otros premios, Gustavo obtuvo el Primer Premio en el Certamen Literario de La Plata, organizado por la Comisión Municipal de Cultura. el Primer Premio de Literatura de la Provincia de Buenos Aires, el Premio Internacional de Poesía del diario "*La Nación*" y el Premio Internacional de poesía Leopoldo Panero

La realidad, vista por los ojos de García Saraví, se manifiesta estereoscópica, plural. La multiplicidad del universo corporiza en la enumeración, casi nunca caótica, siempre organizada a partir del significante ausente. El humor es otro rasgo de identidad de sus poemas. Apoya y reafirma la expurgación catártica de las pasiones. El chiste y la ironía cuajan en estiletos de honda caladura social. Con motivo del centenario de La Plata, escribió los poemas destinados a la Cantata del Centenario. De la música se ocupó el maestro Pompeyo Camps. El texto original comprende 22 sonetos, algunos ya conocidos. Camps seleccionó seis, para formar tres movimientos musicales: I: "*Piedra Fundamental*" - "*Fundación de La Plata*"; II "*Viejos Corsos de Flores*" - "*La Plata 1925*" y III: "*Los antiguos tranvías*" - "*El Dr. Dardo Rocha (2)*". La obra fue interpretada el 18 de noviembre de 1982 en el Salón Dorado de la Municipalidad. La orquesta de Cámara de la ciudad fue dirigida por Carlos Sampredo y el Coro Estable del Teatro Argentino de La Plata fue preparado por María Soledad Arregui.

Este conjunto de poemas, además de otros conectados con La Plata y sus circunstancias, son publicados por la Municipalidad ahora en esta edición especial, que ata en un volumen al poeta y la ciudad en una suerte de homenaje mutuo.

Gustavo toma posesión por la palabra del sitio propio, de la ciudad que lo condiciona e historiza. La descripción /definición de calles, monumentos y rincones da voz a un relato del origen de su vocación poética y la funda en la rica tradición platense. De algún modo, la geometría utópica del plano ciudadano se establece como un paradigma del soneto, tan similar en linealidades paralelas. El poeta visualiza un espacio que carga el espesor histórico y que le incumbe en sus dimensiones particulares porque puede establecer con él un diálogo que conjuga profundidad y distancia.

Las facetas afectivas del Yo se traman con recorridos de paseante, también indaga en la función política que desencadenó la fundación al exaltar la figura de Dardo Rocha. Los artistas, sus amigos, los poetas encarnan una dimensión estética particular, fuerza y base del perfil intelectual platense.

Fuera de los sonetos del Centenario, el resto de la antología comprende textos de diversa datación e intenciones. Todos trasladan el espacio vivido a la intimidad y los afectos, y lo devuelven en metáfora cartográfica de laberinto y refugio.

Distancias, horizontes y perspectivas atraviesan y limitan a un hombre y su biografía. Los íconos, los rituales, las costumbres, se erigen en hitos de un tiempo pasado, atravesado por una memoria que engloba al individuo con aquella que transmite la cultura. Construye así la "ciudad fetal" un espacio subjetivo e intenso que relativiza y potencia el absoluto geométrico.

Mercedes García Saraví

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

*La memoria literaria de la
Provincia de Misiones.*

Anexo 3

**JUAN MARIANO AREU
CRESPO.**

Informe de avance

Tierra Caliente de J. M. Areu Crespo.

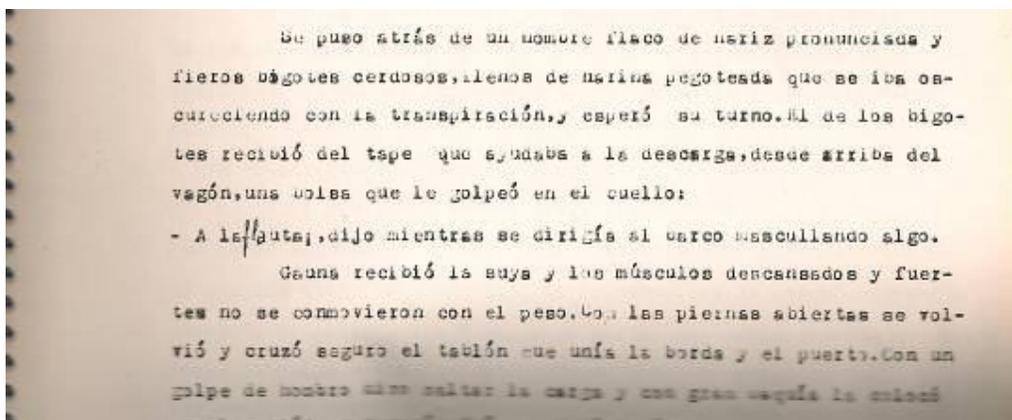
María Aurelia Escalada

Luego de finalizar con el catálogo de las dos copias tapuscritas de “Tierra Caliente” de Juan Mariano Areu Crespo, el cotejo de las mismas con la obra publicada no revela diferencias sustanciales a nivel de texto.

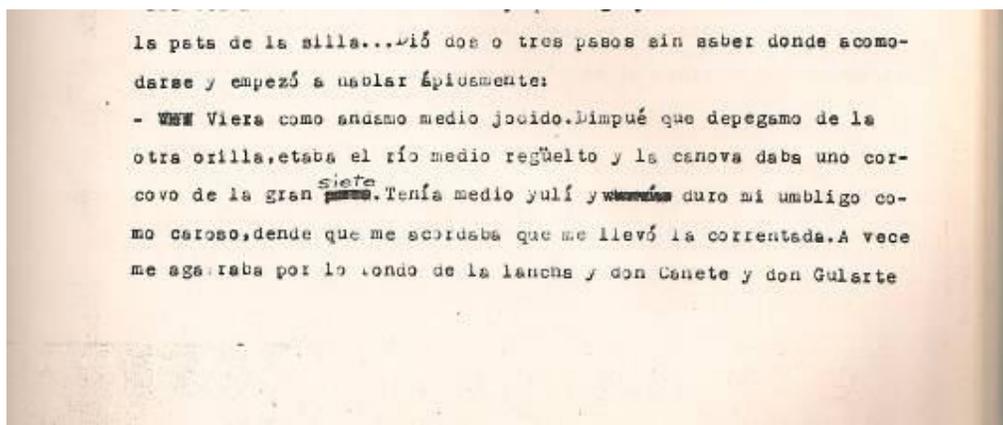
No obstante, si bien se trata de un ante-texto en estado avanzado de producción, todavía muestra su aspecto inacabado. Hay zonas que aún se resisten y en las cuales se vislumbra un autor en búsqueda de superación. Estos espacios de escritura todavía inestables son indicios de la evolución de un itinerario que aún admite reorientaciones, rectificaciones y cambios de dirección

Entre los casos más significativos se encuentran aquellos de sustitución léxica, en los que el autor finalmente opta por reemplazar términos coloquiales por eufemismos:

Ejemplo 1:

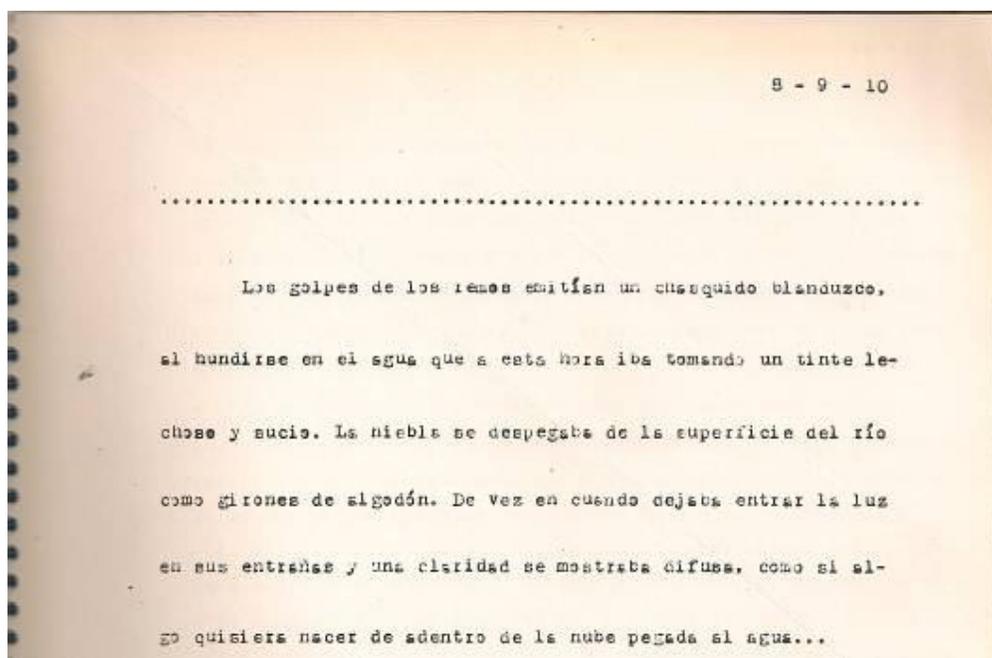
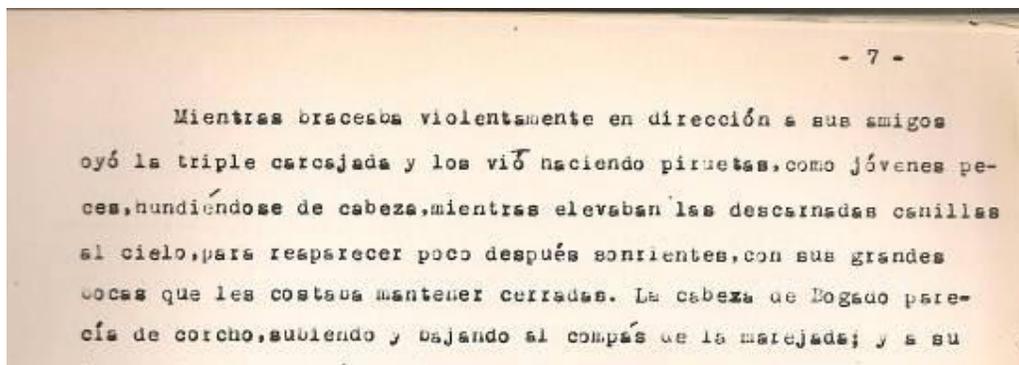


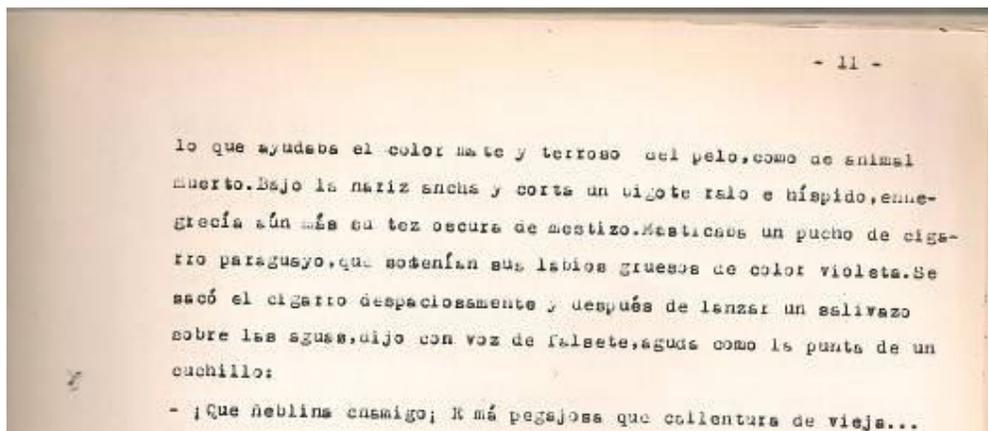
Ejemplo 2:



Asimismo, desde el punto de vista estructural que rige la relación de las páginas entre sí, se observan inserciones de fragmentos de texto cuyas características difieren de las páginas antecedentes y precedentes. Mientras que éstas pertenecen a la misma unidad de redacción, los fragmentos insertados constituyen unidades de redacción cronológicamente posteriores. Es posible inferir esto de la información extratextual que está a la vista en estas secuencias: la gestión del espacio difiere notablemente de lo que le antecede y precede:

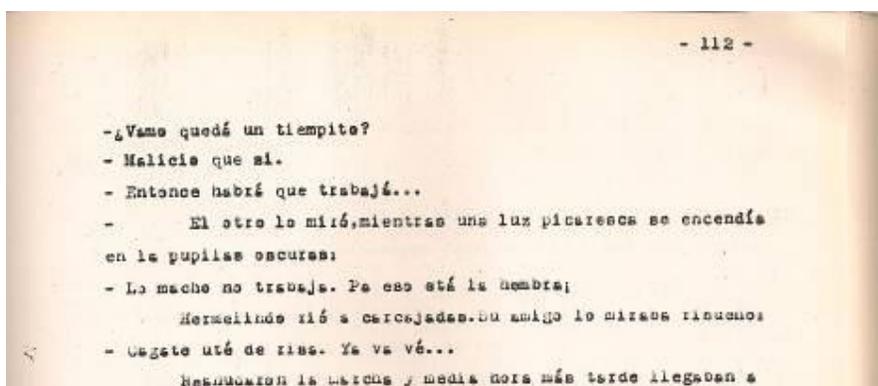
Ejemplo 3:





Asimismo, la numeración de las páginas ofrece pistas sobre estas operaciones de inserción. En todos los casos, la página insertada lleva los números de las páginas que fueran eliminadas, de modo tal que se mantiene la correlatividad de la numeración que venía siendo utilizada. Estas alteraciones sustentan la hipótesis de sustitución de una unidad de redacción más condensada, en una instancia de escritura posterior, tal como se visualiza el ejemplo a continuación:

Ejemplo 4:



113-114-115

- XII -

Salieron nuevamente a la calleguela. Hermelindo solo se sintió tranquilo, una vez que estuvo fuera de la mirada azul y fría:

- ¿De modo que éste és?

- Ajá. ¿Que te pareció el hombre?

- Yo creía que era gordo y medio negrón...

- No és, pero donde te pone el ojo voltea un cristiano. El hombre letrado. Estudió pa dotó...

- ¿Como és que le dió la loca?

- Mató y cuando lo quise agarrá, liquidó tré milico. E una fiero. Era teniente en el Chaco. Solito su alma un día despachó como deciente

-116-

- Ya bien, ... El hombre rió de nuevo y se introdujo en la habitación. Hermelindo miró a su amigo desconcertado y este le hizo una seña y entró en otra pieza. Optó por seguirle. Había un catre y una silla de madera. En un rincón unas botas vacías apiladas y una cama. Juan. Paraguayo sonrió:

- Vamo viví acá. Si queré dormí por el catre, yo voy tendé mi mantá por el suelo.

- Ande acostumbrao a dormí en el suelo.

- Güeno, no vamo a peleá. Largamo duro el catre...

Se sonrieron amistosamente. El paraguayo continuó:

- No te callente/ por mi hermano. Ande malo dende que lo tomáro preso con contrabando por Ituzasingó. Le robaro tedito y lo moliero bien

Por otra parte, en los manuscritos se observan las huellas de la doble locución, en la que se intercalan y superponen las funciones del autor en tanto escritor por un lado y lector por otro. Ello muestra el dinamismo de la escritura, aún se trate de un estadio avanzado de producción próximo a la publicación. Todavía en esta etapa culminante, resulta perceptible la tensión entre el escritor que relee de manera global su texto y el crítico que lo pone en perspectiva, lo recupera hermenéuticamente y lo lee parcialmente en función de lo que desea analizar, valiéndose de un método determinado.

En la lectura del texto publicado se invalidan, confirman, descubren, algunas cuestiones que evidencian el dinamismo del ante-texto. En este sentido, la sustitución sistemática de léxico muestra la tensión entre la voluntad autoral de verosimilitud que tiende a utilizar un léxico lo más próximo

posible a la realidad lingüística de la que participan los personajes por un lado, y por otro, la aceptabilidad en función del horizonte de expectativas en el que el autor sitúa a sus lectores. El texto publicado permite confirmar que se impone esta última, la cual privilegia el respeto por el “buen gusto” y la moda de la época.

En conclusión, el ante-texto que fue objeto de este análisis, muestra las últimas puestas a punto del texto que está por ser publicado. En el mismo se visualizan las transformaciones propias de la fase pre editorial o prueba corregida. Resulta evidente el estado de redacción avanzada, lo cual permite inferir que estamos frente a un ante-texto predefinitivo, no obstante, se presenta todavía inestable frente al ojo del autor-crítico, fundamentalmente en lo que concierne a lo estructural. Detalles como la capitulación y la paginación todavía sufren modificaciones en su paso al texto publicado.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida Salles, C., *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*, São Paulo, EDUC, 1992.
- AA.VV. *Genética Textual*. Madrid, Arco, 2008
- Bustarret, C., “Instrumentos de la escritura”, en *Génesis N°10*, Paris, Jean Michel Place 1996. Traducción de Carolina Repetto.
- Dovid-Crouslé, S., “Entre programme et processus: le dynamisme de l’écriture flaubertienne. Quelques points de méthode” en *Génesis N° 13*, Paris, Jean Michel Place, 1999 pp. 63 y ss.
- Greimas, A. J., “El contrato de veridicción” en *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989.
- Nyssen, H., *Du texte au livre: les avatars du sens*, Paris, Éditions Nathan, 1993.

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

*La memoria literaria de la
Provincia de Misiones.*

Anexo 4

HUGO WENCESLAO

AMABLE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
Secretaría de Investigación y Post-grado
Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*
Directora: Dr. María de las Mercedes García Saraví
Por: **Jorge H. Otero**

Aproximaciones a la narrativa de Amable

Diferentes etapas resume esta labor que lleva un recorrido de tres años y a partir de la cual hemos producido informes, monografías, ponencias, tema de tesis, artículos y asesoramiento sobre el campo literario provincial y, muy especialmente, sobre la obra de Hugo Wenceslao Amable. Además, resulta oportuno señalar que dicho proceso desemboca en el esbozo preparativo del plan de tesina, cuyos contenidos y objetivos serán sintetizados al final del trabajo.

Ante todo, es imprescindible señalar dos dimensiones que a su vez implican otras subsidiarias en cada caso, para ello describiremos y reflexionaremos acerca de: la tarea de organización y sistematización del material genético, el campo intelectual y los contextos simbólicos/materiales que condicionaron la escritura del autor, y la problemáticas sobre los géneros HWA⁸⁰.

Etapa 1

El proyecto accedió al corpus genético del autor que estaba organizado del siguiente modo: una caja en la cual constaban carpetas de cartulina oficio, tipo *qual es*, con diferentes títulos de obras publicadas por el autor. Las cubiertas presentaban los títulos: *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño y Diez cuentista de la Mesopotamia; Mariposa obsidiana y Colección de Cuentos el territorio; el Lenguaje de Perón; La técnica de Andrés Gide a través de los monederos falsos; Figuras del habla misionera; Rondó sobre ruedas y la Saga Renomé, Los gentilicios de la Mesopotamia, La inseguridad vivir y veinte cuentos sutiles*. Éste fue como lo enunciamos en informes anteriores, el primer estado de archivo⁸¹.

⁸⁰ HWA: son las iniciales de Hugo W. Amable, que por razones de economía retórica, hemos decidido adoptar.

⁸¹ Denominamos *primer estado de archivo* al orden que presentaba el corpus en el primer contacto de los investigadores con los textos.

Para relacionar de manera sistemática este conjunto de textos, se procedió a reconstruir la bibliografía del autor. Entonces se utilizaron un conjunto de datos que circulaban en los paratextos de sus obras editadas; biografías escritas en distintos soportes; en algunos casos, publicadas en enciclopedias virtuales; trabajos realizados por otros investigadores⁸², entre otros.

Luego procedimos a la catalogación y digitalización completa de los documentos. De esta manera, nuestro proyecto cuenta, por un lado, con una base de referencias donde constan características y observaciones sobre los tapuscritos y, por otro, un archivo escaneado de los textos de Amable.

Además, se confeccionó una carpeta virtual en la cual se registran textos periodísticos escaneados (artículos, notas, cuentos, etc.), publicados en diarios y revistas literarios y de interés general.

En esta instancia, al momento de realizar la primera demarcación, los criterios sobre géneros discursivos se entrecruzaron con los genéticos; en consecuencia, al *dossier* de HWA le rige la siguiente división genérica: Archivo Literario, Epistolar y Lingüístico. A nivel macro esto produce la apariencia de una fuerte escisión que en lo micro nos llevará más adelante a discernir un proceso más complejo respecto a la convivencia e interconexión de ambas disciplinas en sus textos y, generalmente, a lo largo de todas sus obras.

“...cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...) eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan...”
Deleuze-Guattari, 2002, 13.

Después de la fase mencionada se realizaron estas aproximaciones:

- HWA controlaba y protegía el material paratextual minuciosamente, indicando separadores, delineando los índices y la circulación de sus producciones.
- Su correspondencia permite inferir una red de contactos y agentes con los cuales establecía acuerdos sobre los recaudos para publicar. Estos interlocutores epistolares variaban con el tiempo por diferentes razones: cambio de editorial o editor, gestión para la obtención de fondos o apoyo financiero a los efectos de la publicación, intercambio de opiniones con otros escritores de acuerdo al género y estilo de la obra, entre otros.

⁸² “Cuadro de obras y artículos publicados. Organizados por años de publicación y su circulación”. Responsable. Lic. Carmen Guadalupe Melo, investigadora del proyecto de la Dra. Carmen Santander de

- En su conciencia de autor, HWA se posiciona como un intelectual de provincia que en el proceso creativo organiza y distribuye su obra conforme a un proyecto que se dilucida no sólo en lo público sino en el fuero íntimo de su génesis escritural.
- En el *dossier* no se hallaron escritos iniciales, en grados de borradores pero sí encontramos tapuscritos pulidos y multiplicados, en “limpio”. A partir de ellos se puede suponer una voluntad autoral y familiar de conservación de este estado de archivo y no de otros.

Etapa 2

El proceso de catalogación y digitalización posibilitó el hallazgo de puntos de partida para abordar la obra de HWA, desde distintos aspectos y en variados espacios de difusión intelectual. No obstante, nos remitiremos tan sólo a las propuestas de lectura que hemos planteado oportunamente.

La primera recubre la figura del escritor de provincia y su directa relación con el campo intelectual de Misiones. Por ahora, basta mencionar que Amable operó, desde sus diversas actividades, en una dinámica particular entre la universidad, la educación secundaria y terciaria en consonancia con su proyecto artístico, investigativo y periodístico-radial. Esta situación se vuelca en su propia escritura, sus cuentos o ensayos lingüísticos se ven permeados por puntos de encuentro entre las ciencias del lenguaje y la literatura.

Desde esta óptica, seguimos la idea de función de autor como iniciador y articulador de prácticas discursivas, en un espacio intercultural del territorio provincial, donde por momentos emerge la figura del “recién venido”, y que, al mismo tiempo, revela las tensiones y divergencias entre el centro y la periferia.

El espacio “*in between*” que ocupó HWA destaca la importancia de la participación del intelectual en la sociedad. El pensador debe llamar la atención sobre las formas estancas y tradicionales que influyen en los perfiles de decisión institucionales y gubernamentales, ya sea participando en la producción de obras o en los debates respecto a las líneas políticas de la gestión cultural. Dada esta razón, participó en la organización de encuentros, festivales y congresos, tanto en el ámbito comunal/provincial, como en el regional/nacional.

En suma, al verse en la disyuntiva de operar desde el centro de la periferia, HWA construye un horizonte de interdiscursividades en estrecha vinculación con las áreas en las cuales se destacó, dotando de entidad e identidad al territorio de Misiones, que por aquel entonces era una provincia en plena formación.

Para la segunda lectura, previamente, hay que considerar dos fases en la obra del autor:

1- La que responde a las estructuras de la modernidad sólida, donde los mandatos provienen de los factores que regulaban la conformación del Estado-Nación, sobre todo en los espacios más alejados de los centros metropolitanos. Aquí leemos un autor que opera como etnógrafo, fundador y docente, su participación en lo público es decisiva para la conformación de una sociedad en acuerdo con un mundo signado por la idea de progreso.

“Desde entonces, sucesivas generaciones de inquietos munícipes indagaban infructuosamente sobre la existencia y ubicación del acta fundacional, cuyo texto quisieran legar a los siglos futuros para honra y prez de esta progresista ciudad.” Amable, 1978, 106.

2- Esta fase responde a lo que llamaríamos modernidades líquidas, en la cual el autor introduce una serie de operadores de sentidos recuperando los elementos del *fantasy* o literatura fantástica, del policial, del humor y la temática de los medios de comunicación. Además, sus relatos se vuelven más breves y algunos alcanzarían a considerarse microrrelatos por presentar las características de condensación, conversión híbrida de costumbrista a fantástico, pasaje de lo local a lo global, y la discontinuidad cronológica.

Es importante destacar que en la primera fase publica a través de editoriales medianas de nivel nacional, como son Colmegna y Plus Ultra. Sin embargo, en la segunda no se consigna la editorial en las publicaciones, ello hace suponer que el costo corría por cuenta de la gestión independiente del autor. Si ponemos este hecho en consideración con el contexto neoliberal de los años noventa en Argentina, podremos ver un proceso de absorción de las pequeñas y medianas editoriales por los grandes grupos económicos que por esos tiempos se instalaron en nuestro país, a ello se debe la falta de respaldo editorial para estos autores.

Ahora bien, señaladas las formas de modernidad implicadas en su escritura, debemos invocar el aspecto de los géneros, el cual fue laborado en el informe anterior.

Como lo señalamos *ut supra*, discernimos una clasificación genérica que proponía la delimitación entre literatura, lingüística y correspondencias.

Siguiendo a Derrida al concluir que “...*todo texto participa de uno o varios géneros...*”, hemos propuesto que la concepción de los tipos puros de géneros no sería la más apropiada por razones ya expuestas: en la mayoría de su escritura conviven lo literario, lo lingüístico, lo político y lo etnográfico. En esta oportunidad los modelos genéricos tradicionales excluyen las relaciones *inter* e *hipertextuales* latentes en los textos.

Por dicha razón decidimos dejar a un lado las normas cancelatorias y optar por claves que suponen *participaciones sin pertenencias exclusivas*. Esto permite integrar la noción de operadores de sentidos, la cual es entendida como constantes que perviven en los discursos sociales. Por ejemplo en el cuento “*Mariposa de obsidiana*” el policial y el aporte etnográfico-lingüístico confluyen en un enigma que confunde a los personajes involucrados en la investigación.

Pese a ello, la lectura del *Dossier Amable* muestra en el paratextos de los relatos, una preocupación por señalar el género, entonces se puede suponer cierta conciencia genérica (de profesor de Letras) a la hora de organizar sus tapuscritos y borradores.

Etapa 3

En este último momento expresaremos los puntos que nos llevan hacia el esbozo del plan de tesis, nodos que inspiran la génesis de la posible problemática, constantes emergentes en los cuentos, novela y artículos periodísticos de HWA.

Leemos en su narrativa un conjunto de relatos donde se cuenta la fundación y vida de una comunidad de ficción con el nombre de Ruvichá, un pueblo imaginario marcado por el ideal de progreso. Este referente utópico, por momentos, es tratado con humor e ironía y, en otros, como disparador de una pregunta que conduce a la siguiente problemática, la identidad de los pueblos americanos, desarrollada también en notas publicadas en diarios y revistas.

Ruvichá contiene los ingredientes étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, *un empezar de nuevo*, contar un lugar no narrado por los cronistas de la Conquista y de la Nación, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo.

Tales consideraciones nos permiten construir una serie que se inicia con su primera novela corta “*Destino*” (1973), y se proyecta hasta su anteúltimo libro de cuentos “*Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*” (1992). A los fines de las investigaciones futuras la titularemos *relatos ruvichenses*.

El gentilicio responde a una inquietud elucubrada en los textos de HWA, especialmente, en su trabajo *Los gentilicios de la Mesopotamia (Misiones, Corrientes y Entre Ríos)*. Adoptamos, en consecuencia, el adjetivo ruvichense para reforzar el pacto de ficción de esta serie de narraciones y porque a la par aporta identidad y unidad a la investigación.

Por el momento, los objetivos bosquejados para el plan de tesina son:

- Trazar un recorrido en el archivo genético y en la obra publicada de HWA, a los fines de construir un itinerario de *relatos ruvichenses*.
- Exponer las características claves de los mundos de ficción en los relatos contextualizados en Ruvichá.
- Poner en diálogo los relatos de HWA que refieran comunidades o mundos ficcionales con los de otros autores.
- Rastrear en los relatos ruvichenses las problemáticas discursivas de la crónica.
- Esbozar la lectura en clave utópica de los citados textos en consonancia con sus implicancias políticas.

Estos objetivos serán el puntal para organizar las lecturas teóricas y metodológicas, con el propósito de reflexionar sobre las complejidades que las distintas instancias se vayan presentando.

Bibliografía

- AMABLE, H: Dossier genético catalogado, digitalizado y sistematizado.
- AMABLE, H (1973): *Destinos*. Santa Fe, Colmegna.
- AMABLE, H (1978): *Mariposa Obsidiana*. Santa Fe, Castaneda.
- AMABLE, H (1985): *Paisaje de luz. Tierra de ensueño, cuentos*. Santa Fe: Ediciones Colmegna.
- AMABLE, H (1991): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Posadas, Misiones.
- Balandier, G. (1990): “El movimiento” *El desorden. La teoría del caos y las Ciencias Sociales*. Barcelona, Gedisa, pp. 226-237.
- Bleuca, R (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.

-
- Bhabha, Homi (2002): “Introducción” en *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
 - Bajtín, Mijail (1985): “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
 - Calabrese, Elisa: “Los gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación” en AAVV: *Historia crítica de la literatura argentina*. Bs. As., EMECÉ, 2000, Págs. 73-93.
 - Deleuze-Guattari (2000): “Introducción” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
 - Derrida, *La ley del género*. Artículo de Jorge Panesi. S / D
 - García Saraví, M (1999): “Lo que soportan los soportes” en *Proyecto de Investigación “Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución”. 2º Etapa*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14
 - Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.
 - Pavel, T. (1991): *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
Secretaría de Investigación y Post-grado
Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*
Directora: Dr. María de las Mercedes García Saraví
Investigadora Inicial: Gabriela I. Roman

Diálogos con la obra literaria de Hugo Wenceslao Amable

El trabajo de recopilación y catalogación de doce carpetas organizadas por Hugo Wenceslao Amable, la creación del archivo virtual del *dossier* genético y las distintas instancias de lectura de su obra -realizada durante los años 2007, 2008 y 2009 a través de informes, ponencias, trabajos para seminarios, artículos para revistas⁸³- nos permiten revisar varias instancias de diálogo con su producción tapuscrita y publicada. Este informe pretende reconocer dos posibles momentos de análisis que darán lugar a un tercero: el vínculo entre el relato y el microrrelato. Este último se presenta como primer abordaje de un futuro proyecto de tesis de grado.

Diálogo I: Escritura híbrida

En una primera lectura -*grosso modo*- del material genético del escritor, realizada durante el año 2007 con los primeros informes de avance, reconocimos dos grandes disciplinas de producción: la lingüística y la literatura, al interior de ellas las producciones comprenden una significativa variante que, a simple vista, surgen como textos cuyos géneros son puros, definidos. Esta primera mirada al *dossier* nos condujo en una lectura del campo intelectual del autor, sus lugares, tiempos y temáticas de producción, aspectos que articulamos en *Un autor, un proyecto; Hugo Wenceslao Amable*⁸⁴.

Ya en la segunda lectura, recreada en la ponencia *Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable*⁸⁵, pudimos observar que el desborde enlaza dinámicamente cada texto escrito en una red en la cual se pueden efectuar múltiples recorridos. Los textos, cercados por límites difusos, dan cuenta de una diversidad discursiva tanto en el plano

⁸³ Cabe mencionar que nuestro estudio de la obra de HWA nos permitió encabezar una revista de arte ciencia cuyo nombre es *Le*, denominación propuesta en los postulados lingüísticos del autor.

⁸⁴ Ponencia para el TERCER CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA

⁸⁵ Trabajo expuesto en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*.

paratextual como en el intratextual: en el dossier genético el paratexto informa de un género que demarca un límite, pero que luego se rompe al interior del tejido discursivo. Por ejemplo, en un artículo de investigación lingüística el autor desliza elementos propios de la literatura, como la inserción de un poema o de pequeños relatos que le sirven para fundamentar el planteo lingüístico.

Esta hibridez discursiva, intratexto, es el resultado de los múltiples roles de un intelectual en el campo cultural, que encarna y articula mensajes y visiones en favor de un proyecto creador. Por esto, en cada discurso el género desborda intertextos provenientes del mundo real y del ficcional. Su narrativa enuncia un “tipo” que al nivel del contenido es mixto, dado que reconocemos líneas de fuga proyectadas en eslabones múltiples. Esta problemática en la obra del escritor responde a la ley del género planteada por Derrida, quien dice que *todo texto participa de uno o varios géneros... esta participación no es jamás una pertenencia*⁸⁶. La multiplicidad narrativa recorre textos y contextos de producción fragmentando estratos de la vida social e intelectual de un escritor de frontera.

Diálogo II: Estadios narrativos

El acercamiento al corpus de Hugo Amable nos permitió advertir tres momentos en su narrativa. La iniciativa de este abordaje fue presentada en un trabajo final para el seminario: *Literatura, viaje y utopía*. A continuación presentamos las instancias planteadas:

Estadio de transición: Su obra inaugural es *Destinos novela poco ejemplar*. (Cuentos) editada en 1973 en Misiones donde -en el nivel intratextual- reconocemos rasgos que referencian la tierra natal del escritor, Entre Ríos. Esta producción representa una instancia significativa en su obra porque allí se hace presente la voz del exiliado⁸⁷ que necesita edificar para seguir viviendo. Si hacemos un análisis conciso del paratexto, el título de la novela señala la concentración de un deseo infinitamente reiterado, la apertura -idea, trabajo y elaboración- de un proyecto creador en constantes procesos de cambio: inscripción de una marca de apropiación.

Anotamos en esta obra la transición espacial que combina, por única vez, dos lugares como temáticas: Entre Ríos y Misiones.

⁸⁶ Ver Derrida: *Ley del género*.

⁸⁷ El escritor parte Entre Ríos a Misiones en la década del 50 dadas sus diferencias ideológicas y políticas con el gobierno.

*Estadio de Reterritorialización*⁸⁸: en algunos cuentos de *Destinos* y en su posterior narrativa observamos que Misiones es el topo narrado en sus textos. La escritura se recubre de un tinte costumbrista. Predomina el cuento tradicional y la novela.

Estadio de aproximación a lo global en lo local: este momento se marca en sus dos últimas producciones, “*Rondó sobre ruedas y la saga de Renomé*” y “*La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles*”. En ambas obras, Amable introduce elementos posmodernos tanto en el relato como en el microrrelato. Predominan el fantástico en resonancia con el humor y el policial.

En los tapuscritos correspondientes a los cuentos que integran el segundo y tercer estadio encontramos elementos paratextuales que nos ayudan a vislumbrar el modo en el cual Amable articula su discurso con el objeto de insertarse en distintos espacios de enunciación, como diarios y revistas, para así llegar a un público más amplio.

Diálogo III: el relato y el microrrelato. Tendencia hacia lo (pos) moderno

El recorrido por la narrativa del autor se concretó en producciones como el segundo informe avance *El desborde de los discursos* y la ponencia *Un autor en el umbral*; Hugo Wenceslao Amable nos ayudó a encauzar nuestra investigación en una problemática que aún nos encuentra en un estado líquido: “el relato y el microrrelato en el discurso de la modernidad”. Los textos que se ubican en el planteo son: *Rondó sobre ruedas* y los relatos de *La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles*.

- **Primeras observaciones:**

Desde una mirada al *dossier* genético de HWA y a sus obras publicadas, los textos de mayor brevedad reciben el nombre de cuentos, pero en una nueva relectura vemos que podrían formar parte del un nuevo subgénero narrativo denominado por algunos autores como microrrelato. Entendemos el microrrelato como un género híbrido y autónomo respecto del cuento; recubre una franja extensa de textos ya que comprende dos conceptos básicos: brevedad y el de relato. Hugo Amable incursiona con la composición de textos que no superan las dos páginas de extensión; éstos, presentan al nivel del contenido una carga ficcional destacable caracterizada por la presencia de otros discursos. Además, cabe mencionar la constante búsqueda de un lector cómplice, que complete en su imaginación la ficción elidida de la realidad misionera, de la realidad de los tiempos que trascienden. Desde este punto de vista, es factible hablar de de

⁸⁸ Término adoptado de Deleuze-Guattari.

microrrelato en Amable. En el *dossier* del autor, encontramos un grupo de microrelatos cuya extensión es de una o dos carillas tapuscritas como máximo. En las obras publicadas esta medida también concuerda con el número de hojas. En el microrrelato, también, se implica la idea de hipertexto donde la multiplicación o diversificación de enlaces permite la co-presencia de otros textos.

Hugo Amable es un escritor que desde la periferia narra mundos posibles locales y globales-universales. En *Rondó sobre ruedas* y en los relatos de *La inseguridad de vivir* y *20 cuentos sutiles* encontramos al intelectual que afronta los avatares de la vida posmoderna, que intenta representar un nuevo tiempo y contexto de enunciación a través de una inquebrantable investigación de aquellos cambios vigilados por la política de masas, no sólo en el plano del programa y proceso de escritura sino también en el plano intratextual y de este modo incorporar a su quehacer cultural **ciertos** cambios provenientes de la informática y las telecomunicaciones. Lo pos-moderno responde a una definición compleja; atenderemos al planteo que propone Gianni Vattimo: ...*el término posmoderno si tiene sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los **mass media***. (Vattimo. 1990: 73).

En el soporte genético-virtual de Hugo W. Amable descubrimos al creador prolijo en su escritura, los pre-borradores de *Rondó sobre ruedas* y *la saga de Renomé* muestran el constante empleo del papel A4 como búsqueda de la practicidad y maniobrabilidad en la escritura, aspecto que permite el reconocimiento de cambios prevenientes de la tecnología; en cierto momento la unificación burocrática descartó la hoja oficio, al reemplazarla por la A4. En *20 cuentos sutiles* el soporte de escritura responde a una versión en limpio que disimula una larga elaboración (supresiones, permutaciones, agregados, etc.); aquí el uso de la computadora se hace presente con el ensayo de fuentes para los títulos y para el contenido.

La industria de la información y los medios masivos de comunicación instauran modos de interactuar en la sociedad y en la cultura, transformando, muchas veces, la identidad de los individuos. En algunos relatos de *La inseguridad de vivir* y *20 cuentos sutiles*, el escritor traduce la cultura teniendo en cuenta los alcances que tienen los cambios tecnológicos en la periferia. En "*El amigo de Internet*" observamos a un personaje solitario, hosco, de condición agravada por la opinión de los pobladores⁸⁹ - rasgos que harían al individuo cibernético-, que ingresa al espacio virtual y desde allí

entabla amistad con un colombiano. Entonces, se produce una transformación del *sentido del lugar en el mundo*⁸⁹ dado que las relaciones sociales de un pueblo de provincia, establecidas por el contacto “cara a cara” entre los sujetos, pierde vigencia con la inclusión de Internet en la vida. Amable reconoce que las fronteras de lo nacional, lo local y lo universal se encuentran debilitadas; el habitante de los pueblos misioneros interconecta su cultura y la innova: “*De la cultura y las letras de Colombia aprendió bastante, sobre todo la historia de María de Jorge Isaacs...También supo de poetas colombianos y venezolanos contemporáneos...*” (Amable. 1999: 45). A través de la computadora el personaje encuentra una vía intelectual cuyas posibilidades son inestimables.

Desde la ficción vemos la identidad local pensada como la representación de una diferencia inestable y en proceso de hibridación en relación con lo global. El autor en sus últimos textos narra situaciones que dan cuenta de la estratificación de la identidad en la era posmoderna, la cual se vuelve cada vez más fragmentada y fracturada, construida mediante diferentes discursos, prácticas y posiciones⁹¹ ideológicas, sociales, económicas y sobre todo culturales. A este respecto, García Canclini propone pensar la identidad en los tiempos de globalización a partir de dos aristas: por un lado, se la puede plantear desde la heterogeneidad social y multicultural en la que cada individuo inscribe su identidad mediante la cultura, costumbres y lengua en los que nació. Por otro lado, la identidad puede resultar del choque que se produce entre el individuo y las ofertas de la globalización. En el cuento estos dos puntos de vista están ensamblados ya que los habitantes del pueblo practican la cultura heredada de un territorio alejado de las grandes urbes, donde los medios masivos de comunicación que se vinculan con lo global existen -en pequeñas proporciones- y afectan a ciertas personas. La multiculturalidad globalizada interviene en una etapa determinada de la vida de los individuos del siglo XX; los críticos observan que la mayor parte de los usuarios o consumidores de Internet son adolescentes y adultos que no superan los 35 años de edad. En “*El amigo de Internet*”, el escritor no olvida este detalle e introduce a una jovencita en el papel de descubridora del enigma. Volviendo al planteo de Barbero sobre la “globalización comunicacional”, podemos marcar otro elemento de la vida posmoderna en los cuentos de Amable, la relación “texto-imagen-mercado”. En “*Perfume de heliotropo*” aparecen dos signos que se encuentran vinculados a estos conceptos: la televisión y la publicidad: *Una tarde soleada, dejo correr en el televisor avisos, noticias, programas, anticipos sin fijarme*

⁸⁹ Ver característica del personaje en Amable. 1999: 45.

⁹⁰ Cf. Jesús Martín Barbero. 1999: 30

mayormente en las emisiones, sin prestar demasiada atención al fugaz paso de las imágenes de múltiples colores (Amable. 1999: 80). Aquí volvemos a encontrarnos con la multiplicidad, el fragmento y la rapidez de textos y/o imágenes que se repiten incesantemente de una punta a la otra del mundo. En los imaginarios colectivos aparecen entonces productos que manipulan la economía y el pensamiento de los sujetos. Cabe mencionar que la influencia de estos medios masivos de comunicación por parte del autor, aparece acompañado por el relato fantástico, donde los sentidos cobran protagonismo conduciendo al personaje en un recorrido por mundos posibles e imposibles: *En la pantalla del televisor, la imagen ha cambiado: se ve una sombra sobre el piso, de la cual emerge como por encanto (efectos especiales se dice en el ambiente) la figura de una mujer desnuda...el delicado perfume de heliotropo, se intensifica.* (Amable. 1999: 80)

Conclusión

Cada tapuscrito, cada hoja impresa de los cuentos de Amable en revistas, diarios y libros condujeron a nuestra investigación a diversos senderos bifurcados, que generaron puntos de encuentro, de enlace, de continuidad y en los cuales observamos a un escritor original, comprometido y destacable. Su narrativa alterna operadores de sentido para introducir el discurso de la tierra misionera en tiempos, espacios y circunstancias diferentes. Así encontramos posibles marcas de la modernidad y la posmodernidad amalgamadas al relato y al microrrelato; aspecto que pretende encontrar vetas para un proyecto de tesis del cual este informe oficia de apertura.

Bibliografía teórica - crítica

- Deleuze-Guattari (2000): "Introducción" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, *La ley del género*. Traducción de Jorge Panesi. S / D
- García Saraví, M (1999): "Lo que soportan los soportes" en *Proyecto de Investigación "Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución". 2º Etapa*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. Pp. 1-14

⁹¹ Ver. Grillo. 1999: 123

- *Proyecto de Investigación “La memoria literaria de la provincia de Misiones”. 1º Etapa.* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaria de Investigación y Posgrado. UNaM. *Informes afines.* 2007-2008
- Genette, G (2001): *Umbrales.* Bs. As. Siglo XXI.
- Informes para seminarios: “Última parada, Ruvichá” para *Seminario de Literatura de viaje y utopía* e “Integración identitaria en la obra de Hugo W. Amable” para *Seminario de Literatura de la región misionera.*
- Kristeva, Julia: “*Borrador del inconciente o el inconciente borroneado*”, en *Génesis.* Paris. Jean Michel Place. Traducción Carolina Repetto.
- Otero, J y Roman, G (2008): “Un autor en el umbral; Hugo Wenceslao Amable” en *Primeras jornadas del nordeste sobre literaturas en lenguas españolas.* Chaco: UNNE.
- Otero, J y Roman, G (2009): “Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable” en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius.* La Plata.
- Roman, G y Otero, J (2008): “Un autor un proyecto; Hugo Wenceslao Amable” en *Tercer Congreso Internacional Celehis de Literatura.* Mar del Plata: Celehis.
- Siles, Guillermo (2007): *El microrrelato hispanoamericano Formación de un género en el siglo XX.* Buenos Aires: Corregidor.

Bibliografía literaria: Obras de Hugo W. Amable

- *Rondó sobre ruedas y la saga de Renomé.* Cuentos. Oberá, Misiones. Imprenta Pregón. 1992
- *La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles.* Posadas, Misiones. La Impresión S.A. 1999.

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

INFORME FINAL (2009)

Proyecto de Investigación 16H231

*La memoria literaria de la
Provincia de Misiones.*

Anexo 5

**JUAN ENRIQUE
ACUÑA**

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO****INFORME****INVESTIGADORA INICIAL: KARINA BEATRIZ LEMES**

Después de haber concluido mi trabajo de tesis de Licenciatura⁹², cuyo tema estuvo relacionado con mi actividad en investigación me dispuse a seguir y profundizar en la prosa ensayística y decidí explorar la labor del escritor misionero Juan Enrique Acuña, en el marco del proyecto de investigación La memoria literaria de Misiones.

Mi participación en el mismo procede desde su inicio, en los dos primeros años, el primero de construcción del marco teórico y el segundo de despliegue de líneas de trabajo.

Mi trabajo nunca se apartó del análisis del discurso ensayístico, es así que he trabajado –en colaboración con Gabriela Román- con artículos periodísticos de tono ensayístico del escritor Hugo Wenceslao Amable.

Mi actual tarea está relacionada con el análisis de un manuscrito –ensayo- de Juan Enrique Acuña: *Aproximaciones al Arte de los Títeres* de 1983.

El escudriñamiento del manuscrito no sólo pasa por la cuestión de género discursivo sino también por la clave genética. Es decir, el análisis del proceso de escritura, si bien el manuscrito con el cual cuento revela una escritura bastante uniforme, conjeturo sea una versión próxima a la publicada ya que se hallan pocos marcas de correcciones.

No obstante estas cuestiones, es interesante observar de qué manera el proceso de la escritura se gesta en simbiosis con el género elegido. No es casual que Acuña haya elegido el ensayo como género discursivo, el mismo no representa un género literario en sus inicios, manifiesta "una noción de método" y "de desarrollo de un proceso intelectual"⁹³ puesto que el concepto ensayo como género literario remite a la forma literaria de la reflexión, la polémica y la argumentación donde se busca un proceder didáctico, un probar y comprobar un asunto, una puesta en escena de nuevas formas de meditación sobre el conocimiento y la cultura del hombre.

El ensayo constituye el desarrollo de un juicio, de una perspectiva de comprender algún aspecto del mundo y de relacionar lo particular con lo universal. Lukács reconoce

⁹² Datos obrantes en la Secretaría de Investigación: Informes 2007-2009

⁹³ García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e historia (Una Introducción)*. Madrid. Cátedra. 1995. Pp. 225

al ensayo como poema intelectual, y acentúa que es posible acceder a la intelectualidad como vivencia sentimental.

Retomo la idea de preformación cultural expuesta por Lukács, la misma revela de qué maneja el ensayo reinterpreta objetos culturales interpretados a su vez por otras culturas. Esta noción se aproxima a la que sustenta Bajtín cuando dice que todos los enunciados se dirigen a un mundo del que ya se habló, y se sustentan en un campo de responsabilidad socialmente pergeñado.⁹⁴

Por su parte, Said recupera el pensamiento de Lukács y emprende el análisis del ensayo en cuanto lo ve como una de las mejores manifestaciones de la crítica, lo considera un esfuerzo de actualización de las discusiones, en definitiva una voluntad de forma. Said focaliza su atención en la idea de distancia crítica y la define como a ese intersticio entre la conciencia y la conformidad y pertenencia de otros: "...la crítica debe pensar en sí misma como algo que realza la visa y está constitutivamente opuesta a toda tiranía, dominación y abuso; sus objetivos sociales son el conocimiento no coercitivo producido en interés de la libertad humana."⁹⁵

La crítica, sostiene Said, "...es siempre contextualizada; es escéptica, secular y está reflexivamente abierta a sus propios defectos. Esto no quiere decir en absoluto que carezca de valores. Mas bien al contrario, ya que la inevitable trayectoria de la conciencia crítica es alcanzar cierto sentido agudo de lo que los valores políticos, sociales y humanos llevan consigo en la lectura, producción y transmisión de todo texto."⁹⁶

Instalarse entre la cultura y el sistema implica estar próximo a una realidad acerca de la cual hay que plantear juicios políticos, morales y sociales, que a su vez deben ser expuestos y desmitificados, ya que –como manifiesta Stanley Fish- todo proceso de interpretación surge en una comunidad interpretativa.

Said plantea la problemática del ensayo en su localización, porque en esta noción confluyen las relaciones, las afiliaciones, los hábitos de los críticos con los textos y los públicos a los que va dirigido; además de la dinámica que ocupa el lugar de propio texto de un crítico tal como se produce.

Este autor incorpora una distinción productiva entre los conceptos de "filiación" y "afiliación". Aquélla remite a la vinculación de un escritor a diversos sistemas de clasificación ya existentes, debido a procedencia étnica, extracción social, etc. Ésta

⁹⁴ Morson, Gary Saul. comp., *Bajtín; Ensayos y diálogos sobre su obra* [1986], (México: UNAM-UAM-FCE, 1993). Pp. 150. Citado por Weinberg, Liliana en *Para pensar el ensayo*.

⁹⁵ Said, Eduard. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate. 2004. Pp. 47

⁹⁶ Ob. Cit. Pp. 42

alude a una adscripción voluntaria del autor a nuevas formas de relación, sistemas de creencias, posturas ideológicas, reforzadas por el texto y construidas por él mismo; aquél pertenece a los campos de la naturaleza y de la vida, mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad. Esta noción es capital para entender la relación entre el ensayo y el mundo construida por el propio ensayista.

Además, el ensayo relativiza la distancia, tajante para algunas esferas del pensamiento abstracto, entre el sujeto y el objeto, propone una fusión entre el sujeto y el mundo. Insta a una organización carente de jerarquías, cuya más íntima ley es la incredulidad. Es desenmascarador de otros discursos, es crítico de todo sistema y trabaja a partir de conceptos preformados culturalmente que acepta como tales. Por ello, el ensayo es discernido como una hiperinterpretación, o sea, como una interpretación no filológicamente fundada. Es decir que cuando el punto de vista del ensayo se posa sobre sus objetos es cuando logra efectivamente la polémica: “[El ensayo] es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*; y ciertamente, en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, crítica de la ideología.⁹⁷

Acuña consciente de su papel de escritor, de agente cultural y afiliado al grupo intelectual de la época circula por varias profesiones y espacios – poeta, periodista, Director de Cultura de la provincia de Misiones, entre otros- para luego concluir su trabajo en el perfeccionamiento de los títeres, como así también a la creación de material teórico para la especialización en este rubro artístico. En este campo, su gestión fue activa ya que desde el año 1944 hasta 1981 estrenó obras teatrales como *Cohete a Marte* (1964) *El músico y el León* (1954) *Aventura submarina* (1966) y *Amonémonos amor* (1981) entre otras. Y como trabajo inédito se ubica el relato *¡O Pionneers!*; donde hipotéticamente y de acuerdo a los manuscritos dejados por el autor se incluiría el relato *Jerónimo y Concepción* material con el cual contamos para realizar ciertas aproximaciones a su escritura en las siguientes páginas.

En suma, se observa el entrecruzamiento de su actividad docente, crítico e investigador en este rubro artístico con el artista que reutiliza su propia experiencia en la creación de sus obras.

BIBIOGRAFÍA

- Adorno, T. “La forma del ensayo” en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962
- García Berrio, Antonio.- Huerta Calvo, Javier. *Los géneros Literarios: sistema e*

historia (Una Introducción). Madrid. Cátedra. 1995.

- Morson, Gary Saul. comp., *Bajtín; Ensayos y diálogos sobre su obra* [1986], (México: UNAM-UAM-FCE, 1993). Pp. 150. Citado por Weinberg, Liliana en *Para pensar el ensayo*.
- Said, Eduard. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires. Debate. 2004. Pp. 47

Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma
Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito
Por Natalia Aldana

“Esta es mi selva”

Juan Enrique Acuña

“Texto quiere decir tejido”⁹⁸

Roland Barthes

En el presente trabajo de tesina nos disponemos a analizar el manuscrito inédito *Jerónimo y Concepción* del escritor misionero Juan Enrique Acuña, por medio de las

⁹⁷ Adorno, T. “La forma del ensayo” en *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel. 1962. Pp. 28-29

⁹⁸ ACUÑA, Juan Enrique (1987): *Juan Enrique Acuña. Poemas 1942-1955*. Misiones. Talleres gráficos Casa Echenique. BARTHES, Roland (2006) *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

herramientas metodológicas que proporciona el campo de la Crítica Genética en la reconstrucción de las huellas del escritor a lo largo de una obra.

Esta ruta de análisis se desprende del proyecto de investigación *La memoria literaria de la provincia de Misiones* dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví enmarcado en la Crítica Genética. El proyecto pretende indagar la obra de los autores misioneros a través del estudio de los borradores que -no solamente- evidencian sus trabajos con la escritura sino que además ayudan a situar al autor dentro de su campo intelectual.

Según Pierre-Marc de Biasi el objetivo de la crítica genética es:

“...es ampliar la noción de *escritura* ofreciendo acceso a su dimensión temporal: una dimensión que permitirá apoyar el estudio estructural del texto sobre una poësis del ante-texto donde las estrategias de escritura se leen en términos dinámicos de textualización y de estructuración y pueden constituirse como fenómenos observables...” (2008, PG.144)

Las publicaciones de Juan Enrique Acuña (1915-1988) comenzaron en 1936 con la edición de la obra poética *Triángulo* en colaboración con Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó. Luego devinieron ediciones como la trilogía *El cedro, El río y El canto* y más tarde el autor se volcó de lleno a la actividad titiritero con la formación, producción y perfeccionamiento de contenidos en el arte de las marionetas. Se debe hacer la salvedad de que por razones prácticas esta etapa no forma parte del trabajo de tesina propuesto.

El manuscrito *Jerónimo y Concepción* es un tejido con múltiples enlazamientos que remiten a cierta constancia en el tramado. Las observaciones del autor a lo largo de todo el proceso creativo refieren no solamente al trabajo con el discurso si no, además, a las decisiones estéticas o retóricas que surgen y se replantean en el mismo camino de producción.

En la obra del escritor misionero, el tramado del texto devela las batallas con el lenguaje en la sustitución, los desplazamientos de párrafos y supresión sintáctica, Sin dejar de lado las constantes permutaciones, ya que los trueques semánticos son constantes en su escritura.

Entonces, explorar el texto del escritor misionero comprende tener presentes las siguientes cuestiones:

- a) Es un borrador inconcluso
- b) Carece de título
- c) No hay pistas evidentes y notorias de a qué género quiso adscribirlo Acuña.

Los datos que genera el borrador tienen que ver con surcos y grietas de un tapiz inacabado, por ende las correcciones sobre el papel se convierten en datos históricos de un proceso de reconocimiento en el ejercicio de la pluma, es decir: "...más que escrito a mano, el manuscrito es sentido como de la mano del escritor." (BELLEMIN-NOEL. 2008 PG. 55)

El manuscrito constituye un espacio de redacción sujeta a las constantes y variantes propias de los procesos de escritura. Es un documento que requiere decisiones metodológicas para un análisis posterior que ajusten en cierta medida la marea de datos que dejan las piezas del rompecabezas literario.

Por ello desde la Crítica Genética se ofrece como instrumento la transcripción que permite estabilizar las variaciones en la implementación de una organización de la página, donde históricamente reinó el caos.

La misma etapa se transita cuando se ha superado la clasificación primera del dossier y se necesita reconocer en el texto-borrador las decisiones propuestas para identificar la última voluntad escritural del autor (tanto édito como no édito).

Cecilia Almeida Salles señala que el contacto con un borrador significa "situarse en una dialéctica del tiempo como acción y del tiempo como acto y dimensionar lo escrito, la escritura en acción". (CF. 1996: 37)

Asimismo, la diagramación de una idea de proyecto estético de autor a partir de su texto narrativo -un manuscrito sin título- implica trabajar con conceptos como función de autor y campo intelectual en la búsqueda de coordenadas de reconstrucción de un lenguaje propio a la vez que colectivo.

IncurSIONAR en la *fábrica del texto* conlleva además reflexionar sobre una *tradición literaria provincial* gestada e incentivada en las fronteras (simbólicas y geográficas) y concebida como *literatura menor* dentro de una *lengua mayor*⁹⁹.

El texto se enmarca en la estética del *realismo* que refracta los bordes culturales, sociales y literarios fecundos en este espacio de filtraciones, zona de filiaciones, estrategias y pactos que a su vez gestionan nuevos convenios culturales. Como lo señala Aínsa: "La frontera funda nuevos espacios en sus propios límites..." (PG 27)

Debido a ello, proponemos como disparador teórico el dualismo clásico centro y periferia para ilustrar -en cierta medida- lo que se genera a partir de la difusión en campos rígidos y centralizados de producciones como las de Acuña que arriesgan sobre el abismo reglas estéticas propias. A través del borrador de este autor se manifiesta el espacio donde la *escritura permanece activa*.

⁹⁹ DELEUZE, Gilles-GUATARI, Félix (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

Además, el manuscrito genera conceptos como *heterogeneidad y diversidad* debido a los surcos y caminos que ensaya transitar y porque se convierte en la diversidad manifiesta de opciones y batallas con el lenguaje y el sentido.

De este modo, construye cierto matiz *polimorfo* ya que la escritura desborda cualquier linealidad de renglón y profundiza en el bosque frondoso de las múltiples elecciones del código.¹⁰⁰

Jerónimo y Concepción además, contiene datos que colaborarían en la reconstrucción de un mapa literario y más específicamente narrativo, lo que muestra la imposición de cierto estilo que se renueva –con cada pluma autoral- y que se relaciona directamente con la influencia, casi impuesta, de un paisaje particular: la costa del río Paraná, los personajes típicos de la zona fronteriza conforman este abanico de colores autóctonos, pero que no es por ello menos complejo.

Entonces, a través de las decisiones autorales se dibujan lugares comunes reinventados culturalmente por medio del estilo propio, y son esos ámbitos compartidos los *lugares de la memoria* (NORA, 2008)

Como bien lo señala Pierre Nora, en su texto *Les lieux de mémoire* esos lugares de la memoria son “espacios que nacen y viven del sentimiento de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones porque no hay una memoria espontánea”. (CF. PG 25)

En el ensayo *Espacios de la memoria* (2008) Fernando Aínsa -quien traslada al escenario latinoamericano la tesis de Nora- manifiesta que “esos espacios públicos son lugares y paisajes que rezuman “temporalidad”, porque representan la “memoria individual y colectiva muchas veces no vividas pero si aprendidas”.¹⁰¹

Estos cruces con una política de la memoria en el discurso social, en este caso, en un discurso literario, implica pensar en esos intersticios o espacios fecundos para la reinención de lo ya conocido como familiar. En el caso específico de la narrativa de Acuña es la orilla del río la actividad de transacción no solo económica sino cultural entre las fronteras paraguaya-argentina que apela a una memoria colectiva.

En la práctica de la lectura, el texto funciona como mediador en el encuentro entre autor-lector generando decodificaciones, construyendo puentes, nuevos pasajes que habilitan esos espacios de concordancia entre lo conocido y el texto; y por ello se reconoce dentro de una comunidad como pasado, con historia.¹⁰²

¹⁰⁰ CF. Louis Hay: *Del texto a la escritura* en *Genética textual*. Madrid. Arco Libros. 2008. PG 42

¹⁰¹ CF. AINSA, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce. 2008. PG 19

¹⁰² Op-cit

Por otra parte, se debe reflexionar sobre el tipo de género del texto, debido a que por ser un discurso inconcluso genera dudas respecto del formato. Es posible visualizar el relato como cuento y como un proyecto de novela corta (*nouvelle*), a ambos conceptos les diferencia la característica de que el segundo presenta una trama un poco más compleja, pero bien se sabe que en la historia de la teoría literaria estos términos se han prestado la mayoría de las veces a confusión y en otros momentos han sido tomados como símiles.¹⁰³

Pensar en el intento de un tipo de clasificación del discurso es tarea de este trabajo de tesina, no solamente para clarificar ciertas formas de abordaje de la trama en su construcción, sino por el mismo cometido genético que implica primordialmente la reconstrucción del trayecto de la mano del autor.

Entonces hasta el momento, para colocar al manuscrito en perspectiva de análisis, el trabajo pasó por varias etapas:

-La primera tuvo que ver con la organización del material cedido¹⁰⁴. Eso implicó la creación de un catálogo primerísimo donde se generara el registro de lo obtenido haciendo una distinción *grosso modo* de acuerdo con los géneros.

-El siguiente paso fue el escaneo de todo el dossier con el posterior ordenamiento en carpetas Word.

-En un tercer momento, ya con el manuscrito *Jerónimo y Concepción* selecto se realizó una sistematización que implicó un reconocimiento físico y el establecimiento de un posible orden en el texto. Ya que más allá de las marcas autorales heredadas debieron rastrear capítulos o apartados en la seguidilla de hechos que se disponen y que conforman al fin de cuentas la trama de la historia.

-En un cuarto momento se inició con el proceso de transcripción “diplomática”¹⁰⁵ del dossier. Al tocar –en un gesto de penetrar el aura muchas veces inquebrantable del momento de creación- y transformar estos documentos en objetos legibles; el genetista no modifica el discurso lo que si intenta es *reorganizar la temporalidad del texto*. (CF. 2008.PG 146)

¹⁰³ Cf. Enciclopedia Universal Ilustrada ESPASA CALPE. Barcelona. 1994

¹⁰⁴ Respecto al material cedido hay que aclarar que el primer contacto fue con una nieta del autor quien reside en Buenos Aires. La misma nos proporcionó por un tiempo determinado- tanto material inédito de su abuelo como algunos textos publicados. Más tarde, en principio por mail, y luego hubo un breve encuentro personal, se efectuó el contacto con la hija de Acuña quien actualmente reside en Australia.

¹⁰⁵ La transcripción diplomática implica la reproducción de características propias del autor. Hábitos de supresión, sustitución, todo lo que incluya la etapa de corrección. CF. COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción en Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

Con la aproximación al borrador se tienen presentes las múltiples entradas a la madriguera literaria en la cual se confronta la idea de la escritura en acción.

Objetivos

- Transcribir del manuscrito original al documento Word a través de reglas propias de este proceso de transferencia de la Genética Textual.
- Proponer un “texto base” como resultado del proceso de transcripción.
- Establecer rutas de acceso y comprensión a partir del proceso de corrección del relato.
- Sistematizar los rasgos de la escritura o hábitos de corrección que Acuña ensaya de modo constante, y que persisten en el terreno “caótico” del borrador.
- Revelar el texto dentro de una tendencia literaria propia y a la vez particular debido a los aportes estéticos del escritor que tengan que ver con la influencia del contexto.
- Reconocer a través del manuscrito su propia función de autor en la proyección del campo intelectual misionero.
- Detectar los vaivenes poéticos y los recorridos lingüísticos que lo llevaron quizás a sendas batallas simbólicas en busca de un cauce propio.
- Producir un tipo de diario de investigador registrado en el texto transcrito por medio de la habilitación de las notas al pie, en donde se planteen dudas o se cuestionen situaciones de incompreensión frente al análisis del manuscrito.

Al superar las instancias antes mencionadas hay que tener en cuenta que se visualizan y se analizan las diversas prácticas escriturales, ensayos y errores que atraviesan el campo de la producción de cualquier texto:

“...*la escritura del texto* como dispositivo estructural es el efecto de un *trabajo de la escritura* interpretable como proceso de invención y de elaboración de ese texto, y entonces es evidente que comprender la escritura del texto consiste sobre todo en comprender la escritura del ante-texto...” (DE BIASI. 2008. PG 145)

Entonces, pensar en la aplicación de todos estos pasos implica tener como objeto de estudio un “texto base” y un punto de partida para un análisis genético con los cruces pertinentes con otros campos como el semiótico o el lingüístico.

Además conlleva reflexionar sobre la lectura de la obra del autor que bordea un campo intelectual misionero –todavía- por develar. A través de las coordenadas de la pluma acuñana se sitúan las palabras en un ámbito fijo; ese lugar es el margen cultural y geográfico entre Posadas (Argentina) y Encarnación (Paraguay). Estos bordes son líneas de fuga que conducen a una heterogeneidad intercultural particular y proponen el asentamiento de estrategias literarias como éstas donde las filtraciones recogen frutos híbridos.

El *desci-fragmento* de un texto no édito instala además la hipótesis que se enfoca en la temporalidad del propio discurso, en cuanto a su composición, en cuanto al camino redaccional transitado¹⁰⁶. Sin embargo, el proceso de transcripción colabora en la reconstrucción de una trama que no es solamente discursiva, sino además histórica. Las propuestas autorales son propuestas de época que de alguna manera –intuimos- registran la memoria colectiva de una ciudad, de un campo intelectual. Además, un texto puede ser la respuesta inmediata pero no total de los avatares generacionales de un grupo de escritores; entonces puede mostrarse como imagen de faro encendido que marca el camino a casa.

BIBLIOGRAFIA

-Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. 2008. Montevideo. Ediciones Trilce.

- 2002. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

-Barthes, Roland: *El efecto de lo real* en AA.VV: Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística?. Bs. As. Editorial Cuadrata. 2004.

- (2006) *El placer del texto y Lección inaugural*. Bs. As. Siglo XXI.

-Bourdieu, Pierre. 1971. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, Pp. 134-182.

1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.

-Deleuze- Guattari. 1990. *Mil mesetas* Valencia. Pretextos

- 1998. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era.

- De Certeau, Michel: *La cultura en plural*. Bs As. Ed. Nueva Visión. 2004
- Foucault, Michel: “¿Qué es un autor?” fragmento de “¿What is an autor?”, en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (eds), Florida State UP, Tallahassee, 1966.
- Kaul Grunwald, Guillermo, 1995. *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones.
- Nora, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Ediciones Trilce. Traducción de Laura Masello. Prólogo: Rilla, José *Historias en segundo grado*.
- Palermo, Zulma: 2003. “La cultura como texto: tradición/innovación”, en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Platas Tasende, Ana María, 2000 *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Espasa.
- Recondo, G. “Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mecosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia” en R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crijía. 1999
- Said, Edward W. 2004, *El mundo, el texto y el crítico* Buenos Aires, Debate.
- Santander, Carmen: 2004. *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.
- *Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta*. UNaM., Programa de Semiótica, Secinv, FHyCS. CD.-
- Sarlo, Beatriz: 1999. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- AAVV: *La dinámica global/local*. Bs As. Ed. Ciccus. 1999.

BIBLIOGRAFÍA DE CRÍTICA GENÉTICA

- Almeida Salles, Cecilia: 1992. *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC.
- Blecu, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid. Castalia.
- Delaplanche, Emmanuel: 2003. “Hacia el estudio genético de la obra de Louis- René des Fôrets”, en *Génesis* nº 16, Jean Michel Place, París,
- Derrida, Jacques: 1998. “Archivo y borrador” Mesa redonda del 17 de junio de 1995, en *Pourquoi la critique genétique? Méthodes, Théories*. Paris, CNRS Editions, 189-209.
- Dord-Crouslé, Stéphanie, 2000. *Entre programme et processus: le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*. *Génesis* nº 13, pp. 63 y ss.

¹⁰⁶ COLLA, Fernando *Los laberintos de la transcripción* en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos. 2005. 158-59.

-
- Segre, Cesare: 1995. *Crítica de las variantes y crítica genética*, en *Génesis* n 7, París, Jean Michel Place, pp. 29 y ss. Traducción Carolina Repetto.
 - AAVV: *Arquivos literários*. São Paulo, Atelié Editorial, 2003. Traducción propia.

Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Post-grado
Proyecto: *La memoria literaria de la provincia de Misiones*
Directora: Dra. María de las Mercedes García Saraví
Auxiliares: Eugenia Kushidonchi - Carina Pereira

Juan Enrique Acuña: Trabajo de transcodificación de cintas de bobina abierta

En el marco del proyecto de investigación *La memoria literaria en la provincia de Misiones*, el grupo accede a material de audio correspondiente al escritor Juan Enrique Acuña. El mismo consiste en doce cintas magnéticas de bobina abierta, que presuntamente contienen grabaciones de obras de títeres del mencionado autor.

Las mismas son catalogadas, en principio, de la siguiente manera:

- 1- El espejo mágico, 1967;
- 2- Una mano para Chepito, original;
- 3- Una carta perdida, 1978, acto I, original;
- 4- Una carta perdida, acto II, original;
- 5- Una carta perdida, acto III, original;
- 6- Musical para Sopa de piedras;
- 7- La caja de sorpresas, 1974;
- 8- Cohete a Marte, original; X
- 9- Una carta perdida, copia de ensayo acto I;
- 10- Dos en uno, copia;
- 11- Pathelin;
- 12- Uvieta, 1976, copia I;

Al no contar con un magnetófono que permitiera acceder al contenido de dichas cintas, se decide realizar un trabajo de cambio de soporte (cinta magnética) a CD rom.

Es importante destacar que, además del mencionado propósito, este pasaje de las cintas a discos compactos permitirá:

- Actualizar el formato de audio en el que se preserva la obra.
- Realizar una aproximación al proceso de producción artística de Juan Enrique Acuña.
- Cotejar y comparar el texto espectacular (texto representado) con el texto teatral (obra editada).

- Ampliar el dossier genético de Juan Enrique Acuña.
- Proporcionar material para posteriores investigaciones.

Entonces... ¿Qué soportan los soportes?

En relación con el cambio de soporte, es necesario tener en cuenta que las obras ya han atravesado un proceso de transformación, puesto que al registrar la producción teatral de títeres (en la que se pone en juego una dimensión audiovisual) en un formato de audio, se produce la supresión del aspecto visual de esa representación. Y si bien, la modificación en el formato de audio, aporta ventajas para la investigación, no deja de ser una manipulación externa, comparable al proceso de adaptación de una obra y por ello, una modificación de su forma original.

Asimismo, en el caso de la adaptación de las cintas de bobina abierta a discos compactos se suscita un movimiento doble:

- 1º) desgrabación de las cintas y
- 2º) grabación de los CD.

Traducción/transcodificación

Ante el inevitable cambio de soporte, se presentó la disyuntiva de si ello correspondía a la idea de traducción o la de transcodificación. Aunque desde la perspectiva lotmaniana este cambio podría tomarse como un fenómeno de traducción, consideramos pertinente emplear la noción de transcodificación, dado que la modificación se realiza sin alterar o interpretar el contenido de las cintas magnéticas.

Si bien, todo proceso de transcodificación involucra cuestiones culturales, éticas, ideológicas, relacionadas -por ejemplo- con la fidelidad del material desgrabado y con los intereses que persiguen tanto los técnicos como los investigadores, el problema fundamental aquí es, más bien, de tipo técnico-instrumental.

Es decir que para desgrabar las cintas magnetofónicas, el principal problema correspondió a la búsqueda, hallazgo y posterior utilización de una máquina que permitiera la audición, desgrabación y posterior trasposición en CD.

Debido a la desigualdad del desarrollo comunicacional de la Provincia en relación con los centros urbanos del país, se redujeron (en grado inimaginable) las posibilidades de obtención del equipo técnico necesario para la transcodificación. Únicamente la radio

LT 17 manifestó poseer el equipo solicitado y decidió hacerse cargo del trabajo con las cintas.

Para dicha actividad, el señor Sergio Motta, editor de la radio LT 17, empleó un grabador de cinta abierta de dos canales que data de la década del '80; marca AMPEX ATR – 700, de origen japonés. Dicha máquina graba y reproduce las cintas de carrete, posee tres cabezas de grabación y una de borrado, funciona a dos y tres velocidades y consta de dos canales que hacen posible un uso individual o sincronizado de los mismos¹⁰⁷.

La etapa de transcodificación de la totalidad de las cintas se cumple en un lapso de, aproximadamente, ocho meses (mayo - diciembre). De las doce cintas magnetofónicas entregadas al señor Sergio Motta, se obtienen once discos compactos. Solamente la cinta *El espejo mágico* no logra ser desgrabada, por problemas de degradación del material.

Cintas magnéticas: Reflexiones¹⁰⁸

En una primera aproximación al material se advierte que las mismas han sufrido el visible deterioro ocasionado por el transcurso del tiempo: algunas cajas están rotas, despegadas o reparadas con cinta transparente; los títulos ha sido remarcados; y las cintas presentan humedad o moho. Todo ello hacía presumir que la recuperación del contenido sería estéril. Sin embargo, a excepción de la cinta 1-*El espejo mágico* (que no pudo ser desgrabada debido a que la misma se cortaba al ponerla en el grabador), fue posible obtener el audio de todas ellas.

En relación con esto, el técnico explicó que las cintas poseen una vida útil más amplia que la de los CDs y que la fidelidad de las mismas también es superior, por ello los grandes estudios de grabación las continúan utilizando, a pesar de su elevado costo.

Otro aspecto a atender es el de la organización, almacenaje y resguardo de las cintas magnéticas: en algunos casos, la escritura en las etiquetas de las cajas se asemeja a la de Juan Enrique Acuña, lo que lleva a conjeturar que el propio autor se encargaba de ese trabajo; y por otro lado, la mala conservación, descuido y sobreescrituras de las que han sido objeto algunas de las cajas de las cintas, abren una

¹⁰⁷ Como lo señalara el técnico radiofónico, la disponibilidad de una grabadora de dos canales permitiría al autor de una obra de títeres, la grabación -por ejemplo- de las voces de los personajes de la obra en un canal y de la música de la obra, en otro canal.

¹⁰⁸ Véase Anexo: *Informe descriptivo de las cintas, previo a la desgrabación.*

serie de interrogantes respecto a las condiciones de mantenimiento y guarda, así como de las personas que se ocuparon de clasificar, ordenar y custodiar el material.

Asimismo y en correlación con esta última observación, se advierten algunos errores en la nomenclatura de las obras contenidas en las cintas, circunstancia advertida al escuchar los CDs.

Discos compactos: Consideraciones

Una vez obtenidos los once CDs, individualizados con nombre del autor y título de la obra, se procede a la audición de los mismos. De esta manera, se verifica el contenido “real” de los CDs y se configura el catálogo de los mismos.

Por cuestiones operativas, al catalogar los CDs se mantiene la numeración de las cintas magnéticas y a ello, se le agrega la letra “b” para señalar que éstos constituyen otra versión del mismo audio.

Nombre del CD	Duración	Protagonistas	Observaciones
2b) <i>Una mano para Chepito</i>	26' 27"	Chepito, Don Déspota, Juez y Meñique (no tiene voz).	
3b) <i>Una carta perdida, acto I</i>	36' 50"	Pristandá, Zoé, Esteban o Vanito, Naé Capzavencu, Zacarías Trajanaque, Agamenón Dondoneco, el ciudadano achispado.	Tiene presentación en la que se menciona a los personajes y se aclara que es una adaptación de la obra de Ion Luca Caraciale. Al inicio, se escuchan pequeños ruidos como del “correr de la lectura”. Se incluye una canción a cargo de Pristandá.
4b) <i>Una carta perdida, acto II</i>	26' 03"	El ciudadano achispado, Dondoneco, Zoé, Esteban, Pristandá, Capzavencu.	A los 23' se oyen ruidos/interferencias en la grabación.
5b) <i>Una carta perdida, acto III</i>	26' 10"	Zacarías, Pristandá, Capzavencu, Zoé, Esteban, los correligionarios.	Se incluye una canción a cargo de Zoé y otra, a cargo de Capzavencu.

6b) <i>Musical para Sopa de Piedras</i>	31' 17"		Sólo música.
7b) <i>La caja de sorpresas</i>	18' 06"		Sólo música.
8b) <i>Cohete a Marte</i>	25' 34"	El viejo, el perro, marcianos.	
9b) <i>Una carta perdida, ensayo acto I</i>	31' 15"	Son los mismos que los del CD 1	En comparación con el CD 3b, tiene una supresión puesto que la presentación comienza en la mitad. Se agregan las expresiones "corte 4", "corte 6", "corte 9 bis"
10b) <i>Dos en uno</i>	27' 40"	Chepito, Don Déspota, Juez y Meñique (no tiene voz).	La grabación corresponde a la obra <i>Una mano para Chepito</i> .
11b) <i>Pathelin</i>	36'21"	Pathelin don Pedro (abogado), su esposa, Guillermo (vendedor de telas), pastor, juez.	Tiene presentación en la que se menciona la compañía, director, etc. Adaptación de Maître Pierre Pathelin, farsa anónima del S.XV
12b) <i>Uvieta</i>	37'56"	Uvieta, Robustiana (su esposa), Señor (Dios), San Pedro, Virgen María, Satanás, La Muerte, pordiosera, muchedumbre.	Incompleta. Adaptación de Uvieta, del cuento homónimo de Carmen Lyra. Incluye canciones alusivas que hacen las veces de entre actos.

En este primer acercamiento al contenido de los CDs, es posible observar, por un lado, un grupo de obras de títeres propiamente dichas (de los CDs 2b, 3b, 4b, 5b, 7b, 8b, 9b, 10b, 11b y 12b) y, por otro, que dos de esas cintas solamente contienen música instrumental (CDs 6b y 7b).

Sumado a ello, la correlación que se produce entre los CDs 3b y 9b expone el trabajo de supresión y agregado de partes de la obra que realiza Acuña. Aquí es posible advertir cómo la grabación de las obras permitiría un proceso de prueba y revisión tanto del contenido como de la forma (por ejemplo, la intensidad del sonido musical o la claridad de las voces de los personajes) de la obra de títeres puesta en escena.

De manera similar, los CDs 2b y 10b -que, si bien, tienen diferentes nomenclaturas- constituyen distintas versiones de una misma obra de títeres. En el caso de *Dos en Uno*, ésta (en comparación con *Una mano para Chepito*) prolonga la música instrumental que cierra la obra, situación que hace posible imaginar al escritor en una etapa de prueba y corrección del material artístico. Ahora bien, cabe aclarar que al no disponer de las fechas de edición o presentación de cada una de estas obras de Acuña, es impertinente plantear que el autor efectúa el agregado o la supresión de una parte de su obra. Debemos intensificar y agudizar la escucha, para poder establecer hipótesis acerca de las presuntas cronologías.

Paralelamente, en el caso del CD 12b se trata de una versión incompleta de la obra (al escuchar el CD, la grabación se “corta” abruptamente,) y esto abre la posibilidad de existencia de otra cinta que la complete. Como no contamos con la cinta, deberemos atenernos a la audición e interpretación del fragmento.

En lo que refiere a los CDs 6b y 7b que sólo contienen música instrumental, se suscitan interrogantes respecto de los usos que se daría a la misma. Probablemente, como se observa en otros CDs de obras de Acuña (por ejemplo, en *Una carta perdida*), la música instrumental podría ser utilizada como música de fondo para acompañar diálogos de los personajes o, más bien, como instrumento de “división” de distintas partes de la obra teatral. Asimismo, otro interrogante que surge remite a los motivos por los que se graba la música instrumental separada de la obra. Una posibilidad sería la “facilidad” de uso que brinda la música grabada individualmente, pues, la misma podría emplearse en forma autónoma o, más bien, acompañado a otras obras.

Conclusión inconclusa

Descubrir las razones que motivan a Acuña a registrar las obras de títeres mencionadas en cintas magnetofónicas es una incógnita que aún intentamos develar. Tal vez, se trate de un intento para registrar, conservar, reproducir y mejorar, las intangibles y efímeras representaciones.

No obstante, esta primera aproximación a las obras trabajadas, conduce a pensar en tres posibles motivos: 1) la revisión técnico-semiótica de la obra (verificación del volumen de los efectos sonoros, de la claridad de las voces, de la comprensión del argumento de la obra, etcétera), 2) la conciencia de autor, que lo incita a resguardar su creación y 3) el transporte del material a instituciones escolares.

Bibliografía

- AA.VV. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Fernando Colla coordinador. Centre de Recherches Latino-Américaines. Archivos, 2005.
- Almeida Salles, Cecilia: *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo. Educ, 1992.
- Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. *Genética textual*. Introducción, Compilación y bibliografía Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco Libros, 2008.
- Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquet, 1992.
- García Saraví, María de las Mercedes: *Lo que soportan los soportes en Proyecto de Investigación "Gustavo García Saraví: Génesis y Evolución – 2ª Etapa"*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Posgrado. Universidad Nacional de Misiones, 1999.
- Kaul Grünwald, Guillermo: *Historia de la literatura misionera*. Posadas: Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones, 1995.
- Lotman, Iuri: *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Ong, Walter: *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la escritura*. Buenos Aires: F.C.E., 1993.
- Segre, Césaire: "Crítica de las variantes y crítica genética", en *Génesis N° 7*, París, Jean Michel Place, 1995. (traducción de Carolina Repetto).

ANEXO

Informe descriptivo de las cintas, previo a la desgrabación

Material de trabajo. El mismo consta de doce cintas magnetofónicas que se detallan a continuación:

- 1- El espejo mágico, 1967; X
- 2- Una mano para Chepito, original; X
- 3- Una carta perdida, 1978, acto I, original; X
- 4- Una carta perdida, acto II, original; X
- 5- Una carta perdida, acto III, original; X
- 6- Musical para Sopa de piedras; X
- 7- La caja de sorpresas, 1974; X
- 8- Cohete a Marte, original; X
- 9- Una carta perdida, copia de ensayo acto I; X
- 10- Dos en uno, copia; X
- 11- Pathelin; X
- 12- Uvieta, 1976, copia I; X

1- El espejo mágico

Material resguardado en un **sobre color naranja**, utilizado inicialmente para contener “papel sensible para fotografía” de marca “ARGEN”.

Anverso: [impreso en letras color marrón] “Argen/ papel sensible para fotografía/ industria argentina/ 18 x 24/ 10 hojas” [se repite 2 veces]. Etiqueta impresa (rota) que dice “Argenlux/ SSX – 3”.

Reverso: recuadro con birome azul que indica

““EL ESPEJO MÁGICO”

(1967)

MUSICA-CANCIONES-DIALOGO”

El título aparece subrayado a mano.

Borde inferior: [debido a que la cinta no está resguardada en una caja, se suple el lado en el que se coloca el nombre de la obra para ser registrada y guardada] con lapicera azul [escrito con otra letra] en mayúscula imprenta se indica ““EL ESPEJO MÁGICO” (1967)”.

Carretel:

Lado 1. Etiqueta con la marca “GEVAERT”, sobre ella, con lápiz de grafito negro [bastante borroso], en imprenta mayúscula, alcanza a leerse “SOPA DE PIEDRAS/.../CINTA VIRGEN”

Lado 2. Etiqueta con la marca “GEVAERT”, sobre ella, con birome azul, en imprenta mayúscula se lee ““EL ESPEJO MAGICO/ (1967)/ ORIGINAL” [la letra es la misma que la del reverso del sobre].

Observación importante: La cinta no pudo ser desgrabada debido a que la misma se cortaba al intentarlo. Luego de 2 (dos) tentativas se decide no continuar para preservar la cinta.

2- Una mano para Chepito

Cinta conservada en una caja de color negro, forro símil cuero.

Anverso caja: [impresión de fábrica] Scotch® BRAND.

Reverso caja: datos técnicos del fabricante en inglés. Tabla para anotaciones en la que se indica con lápiz de grafito negro, en imprenta mayúscula [letra similar a la que aparece en otros registros], “ORIGINAL. ACUÑA” [la palabra “original” aparece sobreescrita con marcador rojo. Luego [aunque tachado], con marcador rojo, letra imprenta mayúscula [presumiblemente de Acuña] se lee: “UN COHETE A MARTE (EDITADA)”. Se agrega abajo: “UNA MANO PARA CHEPITO”.

Lomo: inscripción sobre cinta tipo pintor, con birome azul, en mayúscula imprenta indicando: “UNA MANO PARA CHEPITO (ORIGINAL)” letra [aparentemente] de Acuña.

Carretel: Sobre cinta adhesiva blanca, con birome azul en minúscula cursiva se indica: “1º al revés”, en otro recorte de cinta adhesiva, con birome azul, en imprenta mayúscula, se lee “AUDI” [suponemos que decía audio]

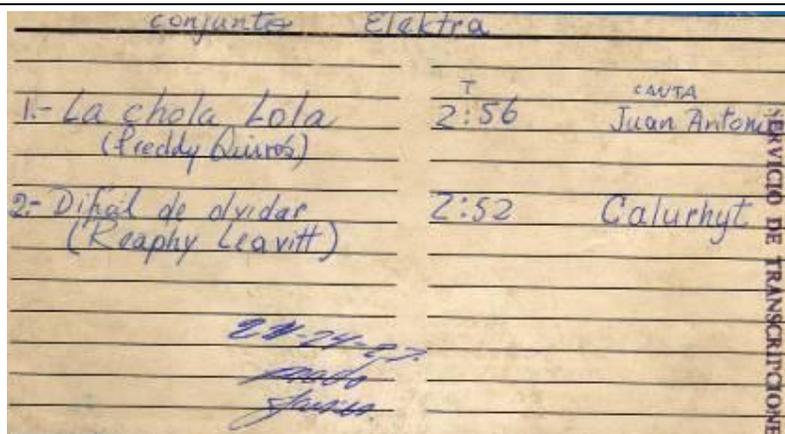
3- Una carta perdida, acto I

Cinta conservada en caja de color celeste y negro, marca Scotch® BRAND [coincide marca de la caja con la del carretel de cinta].

Anverso y bordes de caja: datos técnicos del fabricante, en inglés.

Sobre la zona inferior se lee en mayúscula imprenta subrayado: “ACTO 1º” [letra más grande que las demás inscripciones]; luego, en la esquina inferior derecha, también en imprenta mayúscula y subrayado: “LA CARTA PERDIDA”; en letra cursiva: “cinta original”.

Reverso caja: además de los datos técnicos de la cinta, sobre la tabla para agregar información, aparece escrito con birome azul lo siguiente:



[Suponemos que los datos pueden corresponder a temas musicales que acompañan la obra]

Lomo: papel pegado [a modo de etiqueta], con birome azul, en mayúscula imprenta indica: “UNA CARTA PERDIDA- 1978- I ACTO- ORIGINAL”, esta etiqueta cubre una inscripción con birome azul realizada directamente sobre la caja, pues aparecen las letras “RDIDA” [suponemos últimas letras de la palabra “perdida”]

Carretel: sobre el lado 1, con marcador negro, en imprenta mayúscula se lee “DOS”, en cursiva “en uno” y nuevamente en imprenta mayúscula “COPIA”

4- Una carta perdida, acto II

Cinta conservada en caja de color negro, azul/celeste y blanco marca DAK ENTERPRISES.

Anverso caja: datos técnicos del fabricante, en inglés.

Hacia la esquina inferior derecha, con birome azul, en mayúscula imprenta subrayada se lee: “ACTO 2º”; con birome negra, en mayúscula imprenta: “LA CARTA PERDIDA”; también con birome negra, en cursiva [presumiblemente de Acuña]: “cinta original”

Reverso caja: datos técnicos del fabricante en inglés, tabla para anotaciones [sin agregados].

Lomo: papel pegado [a modo de etiqueta], escrito con birome azul, en mayúscula imprenta indica: “UNA CARTA PERDIDA- 1978- II ACTO- ORIGINAL”

Carretel: marca AGFA-GEVAERT [no coincide con la marca de la caja], de uno de los lados [no tiene especificados los lados] tiene pegada una cinta de enmascarar en la que, con letra cursiva, se señala: “2º al revés”

5- Una carta perdida, acto III

Cinta conservada en caja de color amarillo, negro y blanco, marca KODAK.

Anverso caja y bordes: Datos técnicos del fabricante, en francés e inglés.

En la zona inferior, escrito con microfibras negra, letra mayúscula imprenta: “La carta perdida”; debajo de ello, con letra cursiva y microfibras negra: “cinta original”; debajo, con birome azul y letra más grande, en imprenta mayúscula: “ACTO 3º”

Reverso caja: datos aclaratorios en francés e inglés. Tabla para anotaciones en la que aparece escrito con lápiz negro, en imprenta mayúscula: “UNA CARTA PERDIDA” CINTA Nº 1”.

Lomo: papel pegado [a modo de etiqueta], escrito con birome azul, en mayúscula imprenta indica: “UNA CARTA PERDIDA- 1978- III ACTO- ORIGINAL”

Carretel: marca SONOCOLOR, sobre lado 2, etiqueta escrita con microfibras turquesa, en imprenta mayúscula: “acto III”

6- Musical para Sopa de piedras

Cinta conservada en caja de color blanco [sin marca o datos del fabricante]

Anverso caja: Etiqueta pegada sobre etiqueta anterior, presenta [impresa] información en inglés; a la que se agregan datos de contenido con máquina de escribir:

CONTENT: <u>ELVIN JONES</u> Quinteto	
1- Samba (extracto)	6:00
2- Agappe Love	5:50
3- Yee	2:20
4- 5/4 Thing	5:20
5- Sineone	6:25
AUDITIONED BY: 7.5 ips	
Presentación :	FILE NO.
Teatro Nacional 8 pm	
27 y 28 Noviembre, 1975	MACHINE NO.

Sobre parte superior, fuera de la etiqueta, con birome azul, en imprenta mayúscula [escrito a mano] “MUSICAL PARA SOPA DE PIEDRAS/M.T.M.”

Se observa además, una rayadura con birome azul, correcciones sobre etiqueta con microfibras y una quemadura de cigarrillo.

Reverso caja: sin datos del fabricante ni tabla para agregar información. Escrito con birome azul, ocupando todo el reverso se lee: “HEbRA/3-9-80” [en imprenta] “centro cultural” [en cursiva]

Lomo: [continuación de etiqueta de anverso] con birome negra, en imprenta mayúscula señala: “SOPA DE PIEDRAS (1984) MUSICAL”

Carretel: lado 1, con fibra negra, en imprenta mayúscula se lee “VANGELIS HEAVEN AND HELL”. En cinta tipo pintor, a modo de etiqueta, con lapicera azul, en imprenta mayúscula se indica “SOPA DE PIEDRAS MUSICAL”

Lado 2, con fibra negra se lee “40”.

7- La caja de sorpresas

Cinta conservada en caja de color rojo y blanco, marca BASF. Remendada en los bordes con cinta tipo pintor.

Anverso y bordes de caja: datos del fabricante en alemán, inglés y español [letras impresas negras indican “magnetophonband”]. Papel pegado, a modo de etiqueta, con cinta tipo scotch; escrito con fibra negra, en letra mayúscula imprenta que indica: “LA CAJA DE SORPRESAS (1974)”

Reverso caja: papel con membrete de “RADIODIFUSORA NACIONAL DE NICARAGUA”, pegado cubriendo datos del fabricante; presenta tabla de contenido indicando con birome roja y letra mayúscula imprenta: “AL SUR DEL SUR Nº 77 – 2/6/69 NO”; con birome negra se lee: “# 97” [todo ello aparece redondeado con birome roja]. Se advierten restos de un papel despegado, que habría cubierto los datos anteriores, escrito a máquina.

Lomo: papel pegado [a modo de etiqueta] indicando, con lapicera azul y letra imprenta mayúscula: ““CINCOIENTOS” (1969)- “LA CAJA DE SORPRESAS” (1974)”

Carretel: sin indicaciones [ni siquiera del fabricante]

8- Cohete a Marte

Cinta conservada en caja color beige marca AMPEX plus series.

Anverso y bordes de caja: datos del fabricante en inglés. En la zona centroizquierda, escrito con marcador rojo, en mayúscula imprenta se lee:

“ORIGINAL
COHETE A MARTE.
VELOCIDAD 7 ½.”

Reverso caja: datos del fabricante en inglés, sin tabla para agregar información. En espacio vacío [entre primer párrafo y cuadro de datos técnicos], escrito con lápiz negro, en imprenta mayúscula, se lee: “COPIA”; en otro espacio vacío [dentro del cuadro de datos técnicos], escrito con birome negra, en letra cursiva se lee: “Eduardo Madrid”.

Lomo: sobre cinta tipo pintor, escrito con lapicera azul, en mayúscula imprenta se lee: “COHETE A MARTE”; y en minúscula “(Original)”.

Carretel: únicamente se observan, sobre el lado 2, restos de una etiqueta despegada casi totalmente.

9- Una carta perdida, copia de ensayo acto I

Cinta conservada en caja color blanco, rojo y negro, marca AUDIOTAPE.

Anverso y bordes de caja: datos del fabricante, en inglés.

Debajo de la marca, escrito con birome negra se lee: “1 y 3”; debajo, también con birome negra, aunque tachado con birome azul, en imprenta mayúscula, se alcanza a leer: “COPIA Nº 1” [subrayado]; debajo de esa inscripción, escrito con lapicera azul, en cursiva se lee: “copia de ensayo”; al lado de lo anterior, también con lapicera azul, en imprenta mayúscula: “ACTO I” [remarcado con birome azul] y al lado “LA CARTA PERDIDA” [subrayado].

Reverso caja: datos técnicos del fabricante. Sobre parte de la tabla para agregar información se observan trazos realizados con birome azul que aparentan ser un dibujo infantil.

Interior caja: indicaciones del fabricante.

En esquina superior izquierda, se encuentra pegado un recorte de papel escrito a máquina que, en letra imprenta mayúscula indica:

“PROPIEDAD DE NAGGO DENICOYA
DPTO DE PERSONAL DEL MINIST. EDUC. PUBLICA
TELEF. 212138”

Lomo: papel pegado [a modo de etiqueta], escrito con birome azul, en mayúscula imprenta indica: “UNA CARTA PERDIDA- 1978- I ACTO- COPIA”

Carretel: marca SCOTCH [no coincide con la marca de la caja]. Sobre el lado 2 una etiqueta escrita con birome azul, en letra cursiva [subrayada] señala: “1er acto”

10- Dos en uno

Cinta conservada en caja color gris y blanco marca SCOTCH® Brand.

Anverso caja: sobre el sector izquierdo, a media altura en diagonal, escrito con lápiz negro se lee: “DOS” [en imprenta mayúscula] “en uno” [imprenta minúscula] “(copia)” [en cursiva]. Asimismo, se alcanza a leer [aunque esté casi borrado quizás por haber usado lápiz de grafito negro], una inscripción más grande que la anterior, escrita en letra imprenta mayúscula que dice: “DOS EN UNO” [subrayado] “COPIA”

Reverso caja: datos técnicos del fabricante en inglés. En la tabla para información, sobre el margen derecho, escrito con marcador rojo [similar al utilizado en cajas 2 y 8] se lee: “#2”

Interior caja: indicaciones del fabricante

Lomo: directamente sobre la caja, remarcando la anotación anterior [suponemos borrada debido a que se utilizó un marcador no indeleble o de baja calidad, sobre una superficie satinada expuesta a manipulación], escrito con birome negra, en mayúscula imprenta se indica: “DOS EN UNO (COPIA)”

Carretel: marca AMPEX. En uno de los lados, escrito sobre cinta tipo pintor se lee: “Nº 50 U2 [ó LUZ, puesto que la letra no es inteligible] 50’ “

11- Pathelin

Cinta conservada en caja de colores gris, negro y blanco marca MAXELL.

Anverso y bordes de caja: datos del fabricante en inglés. Sin anotaciones adicionales

Reverso caja: datos del fabricante en inglés, tabla para agregar información, sin anotaciones.

Lomo: sobre papel pegado a modo de etiqueta y remarcando inscripción anterior realizada con marcador rojo [tener en cuenta consideración referente a inscripción sobre lomo en cinta Nº 10], escrito en vertical, con birome roja, utilizando imprenta mayúscula, se lee: “PATHELIN”; en horizontal, remarcando con birome roja sobre lapicera azul, con imprenta mayúscula [letras de menor tamaño que las anteriores] se indica: “PRIMERA COPIA”

Carretel: sobre etiqueta incluida por el fabricante [coincide marca MAXEL], escrito con marcador rojo [subrayado], en imprenta mayúscula se lee: “PATHELIN”.

Este es el único carretel que se conserva dentro de una bolsita de plástico.

12- Uvieta

Cinta conservada en caja de colores gris, negro y blanco marca MAXELL.

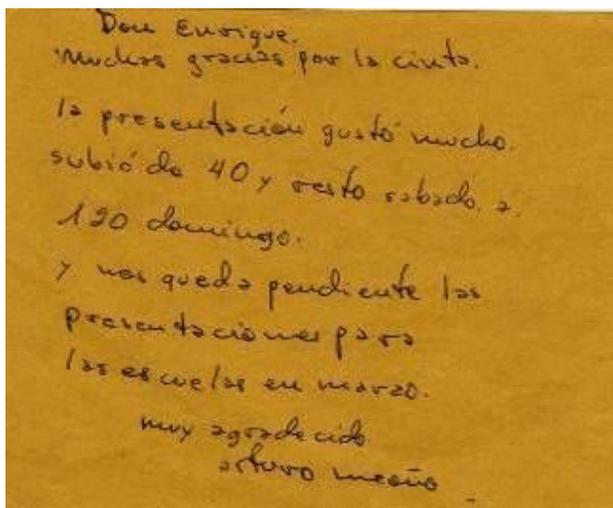
Anverso y bordes de caja: datos del fabricante en inglés. Sin anotaciones adicionales

Reverso caja: datos del fabricante en inglés, tabla para agregar información, sin anotaciones.

Lomo: sobre papel pegado a modo de etiqueta y remarcando inscripción anterior realizada con lapicera azul [tener en cuenta consideración referente a inscripción sobre lomo en cinta N° 10], escrito con birome negra, en imprenta mayúscula se lee: “UVIETA (1976) PRIMERA COPIA”

Carretel: sobre etiqueta incluida por el fabricante [coincide marca MAXEL], escrito con birome azul, en imprenta mayúscula se lee: “XXXXX UVIETA XXXXX”

Observación importante: dentro de la caja se encuentra un papel de 12,5 cm x 10, 4 cm, tipo esquila dirigido [suponemos] a Acuña que dice:



Don Enrique,
Muchas gracias por la cinta.
la presentación gusto mucho
subió de 40 y resto subido a
150 domingo.
y nos queda pendiente las
presentaciones para
las escuelas en marzo.
muy agradecido
Arturo meoño

La lectura de esta esquila devela una de las utilidades de las cintas. Una audición radial, posiblemente, ya que se habla de una “medición de escucha” y también se

evidencian pistas de otro destino presunto, en escuelas. La falta de información nos impide conocer a ciencia cierta la función pública del firmante, Arturo Meaño.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
PROYECTO: LA MEMORIA LITERARIA DE LA PROVINCIA DE MISIONES
INFORME: JUAN ENRIQUE ACUÑA: un poeta del teatro, en el programa radial
“Contra el Olvido”
BECARIO AUXILIAR: SEBASTIÁN LÓPEZ TORRES

Nos convoca nuevamente el artista misionero, poeta y hombre de teatro Juan Enrique Acuña (15 de julio de 1915- 13 de junio de 1972), nacido en San Ignacio, Misiones. La fundación del grupo *Triángulo*, hacia 1936, es considerada el paso trascendental en el camino sinuoso que hubiera de recorrer Acuña junto a los poetas Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó. Menester es recordar que esta agrupación aspiró a representar una lírica auténticamente misionera, con fuertes influencias vanguardistas en la composición de los versos.

Sin embargo, en este *presente* un tanto iluso como el mismo *tiempo*, la tarea se aboca en indagar minuciosamente las grabaciones radiales¹⁰⁹ que han brindado espacio y divulgación a la obra poética, teatral y periodística del autor. Para ello, se ha recurrido a los archivos de audio (cintas) de programas emitidos por *LT 17 Radio Provincia Misiones*, un medio de comunicación y cultura tradicional para la comunidad posadeña y gran parte de la región mesopotámica. El programa *Contra el olvido* (sin fecha precisa de emisión de estos programas; de 21:30 a 22 horas los días jueves) bajo la conducción de Víctor Manuel Gutiérrez, con la Profesora María Irene Cardoso como guionista y directora, ya en su presentación exhibe el afán cultural y artístico que promueve semanalmente. He aquí, en voz radiofónica el mensaje a los oyentes: “*¡Contra el olvido!... Ciclo destinado a recuperar a nuestros creadores...a quienes construyeron nuestra provincia con humildad y sin especulaciones. Un espacio para el presente. ¡Contra el olvido!...*”

El mensaje de presentación del programa proclama la recuperación de los valores artísticos y culturales de la provincia. No es casual, entonces, que el poeta Juan Enrique Acuña fuese homenajeado en el ciclo radial. Sin embargo, dicho homenaje, con el correr de las cintas empieza a mostrar más un carácter crítico y analítico de la prolífica obra del

¹⁰⁹ Las “cintas” de las grabaciones radiales son tres cassettes grabados en los dos lados (A y B), de la marca *Crown*. Comprenden 6 programas. Las mismas han sido cedidas amablemente por las herederas de Juan Enrique Acuña. Su contenido ha sido fundamental para desentrañar tareas artístico-intelectuales desconocidas del autor, principalmente en la provincia de Misiones. El proceso de desgrabación de los 3 cassettes se llevó a cabo transfiriéndolos digitalmente en formato CD. Dicho material se encuentra archivado en el Proyecto de Investigación. Este proceso equivaldría al escaneado y establecimiento de texto base en el trabajo del manuscrito.

autor, de alguna manera soslaya así la celebración complaciente de su labor artística y periodística. Este tratamiento de la obra de Juan E. Acuña, como podrá apreciarse, revaloriza aún más su condición de intelectual comprometido. Múltiples causas, ideales y pugnas encuentran en cada una de sus producciones desafíos y provocaciones incitaron en muchas ocasiones la censura.

Con pertinencia y prudencia se intentará exponer ordenadamente la voz de críticos, periodistas, escritores, etcétera, que durante el ciclo dedicado al artista misionero, acercan al oyente la creación “*con humildad y sin especulaciones*”.

Las cintas de radio indagadas contienen la emisión del ciclo o *capítulos* -en la denominación de los locutores- los cuales rescatan las producciones de Juan E. Acuña, aunando la crítica a su obra con relatos anecdóticos de amigos y colegas del autor. Esta dinámica permite conocer y valorar en profundidad la palabra de un hombre comprometido. Así, ora en la voz de los personajes teatrales, ora en el testimonio de quienes acompañaron al artista en las distintas etapas de producción, en suelo misionero o en Buenos Aires, en su estadía en Costa Rica o en la ex Checoslovaquia, se percibe la impronta del *decir* impregnado de lirismo no exento de pensamientos políticos y sociales, que, como sucede a menudo en la labor intelectual, destilan con el mismo tono utopía, ingenio y censura.

En cada encuentro con el oyente, tras la presentación en el programa “*Vida y obra de Juan Enrique Acuña*”, se brinda una breve reseña de su obra como así también se menciona a los invitados especiales -escritores, periodistas, amistades del artista, etc.- que prestarán sus voces en distintos momentos de la emisión. A continuación se expondrá el contenido de los programas y se resaltarán las secciones que ilustran desde el sonido y los sentidos la simbiosis de un arte y la reflexión emergentes a partir de la observación e interpretación de la realidad.

El conductor Víctor Gutiérrez cede lugar a la lectura de los poemas “*Día que llegará*” y “*Canto a la yerba*”, respectivamente en las voces de la profesora Roxana Gardés y el locutor Carlos Magno Gómez. He aquí fragmentos de la lectura:

“Algún día, tierra roja, / vendrán las aguas cantando / y será tersa tu luna / como pupila sin llanto.../ Ya habrá pasado la noche / de los ojos acerados, / del Paraná con fanales / y su tesoro de cráneos, / del ejército de espectros / -pasión de símbolo exacto- / que en las dolidas barrancas / hará estremecer los ranchos...”

(“*Día que llegará*”, de *La ciudad sangrante*).

A los versos del poema leído continúa una referencia de la Dra. Roxana Gardés, quien informa haber tomado conocimiento de la obra poética de Juan E. Acuña, a partir de un encuentro con el poeta entrerriano Juan Manauta, quien le confiara anécdotas vividas con un joven poeta misionero en el cursado de la carrera de Letras en la Universidad de La Plata. El testimonio de R. Gardés es primordial en la exposición que, finalmente, hace del concepto de lírica del artista misionero. Así, refiere al grupo *Triángulo*, surgido en 1936 en Posadas, cuyos restantes vértices son ocupados por los poetas César Felip Arbó y Antonio Ramírez, quienes justifican el empleo de la geometría como alternativa distinta del sonido, según la concepción de sus integrantes. Interesante es la alusión por parte de Gardés al concepto de lírica acuñaiana: “Poesía como espacio sonoro...La línea del verso es la suma de sonidos que se repiten (línea horizontal), en conjunción con una línea vertical que puede ser la rima o una línea al inicio del verso...Líneas horizontales, verticales, transversales en un eco de sonido que se proyecta en el poema”. Se evidencia en la cita el carácter formal de una estética vanguardista, que halla en diversos tópicos como la explotación del mensú, la depredación del monte, la celebración de la naturaleza selvática, la exacerbación del río y sus efluvios elegíacos, una concepción particular del arte localizado. En este sentido, la obra poética de Juan E. Acuña puede considerarse fundacional de un estilo.

También el testimonio de Gardés, atinadamente, refiere a la fuerte influencia de Federico García Lorca en las composiciones del autor misionero, y pone énfasis en la función del ritmo y la métrica octosilábica. La tónica del romancero gitano, presente en el poeta andaluz, es destacada como un vehículo constante en las imágenes concebidas por Juan E. Acuña.

En la voz del locutor Carlos Magno Gómez fluyen, de manera aleatoria, estrofas de *La ciudad sangrante*. Conmoverido por la explotación de los mensúes el poeta canta, apesadumbrado: “Alzan botellas que encrespan / turbia alegría de caña. / Traen dos años montaraces / mordiéndoles las entrañas. Un billete de cien pesos / enciende cigarros y ansias, / el alcohol y el sapucái / les desmoronan la rabia”

(Fragmento del poema “*Romance del mensú en coche*”). Se evidencia un carácter denunciatorio en los versos, pues, quien los canta no es sólo un yo lírico, es un hombre que observa, obstinado, el usufructo victimario de las firmas extranjeras.

En la segunda emisión radial, Rosana Gardés destaca las producciones posteriores del poeta. Así, la trilogía *El canto* -1945-, *El río* -1955- y *El cedro* -publicado

recién en 1987- constituye el poemario que le valió al autor el reconocimiento literario nacional. La temática de los libros arraigada en la naturaleza misionera, y la altisonante figura de sus elementos -los árboles, la lluvia, la tierra, etc.- forjan una simbología particular: la raíz vegetal del hombre.

Como epílogo, la alternancia de las voces en la lectura de “*Canto a la yerba*” (del libro *El canto*), deja traslucir el carácter simbólico del vegetal, esencia universal que devuelve al hombre a la naturaleza.

En otra emisión de *Contra el olvido* se pone en escena la obra teatral titiritera, que tuvo a Juan E. Acuña en el papel de escenógrafo, director, guionista, e incluso actor y creador de muñecos. En el desarrollo de este capítulo radial intervienen figuras importantes del ambiente local, como el profesor Elías Benmaor, Daniel Duarte y Rosita Escalada Salvo.

El audio deja oír el rodaje un tanto desgastado de la cinta. En la voz de la locutora Gisela Antúnez: “Me llamo Perurimá /porque nací en esta tierra.../aquí la gente se emperra/ en achicarnos el nombre,/ pero en cambio lo hace al hombre/ más grande por lo que encierra.../Voy por campos y ciudades/ contento con mi guitarra,/ y aunque parezco cigarra/ porque la paso cantando,/ no vivo de contrabando/ ni me muero por la farra.../ de chistoso tengo fama/ porque ando siempre contento.../ Los sinvergüenzas me temen/ como si fuera un fantasma,/ por eso a mí me entusiasma/ embaucar a embaucadores.../ para esa peste, señores,/ soy la mejor cataplasma.../¡y ahora paren la oreja,/ presten toda su atención,/ porque detrás del telón/ cada cuál está en su puesto,/ con el ánimo dispuesto/ para empezar la función...”. La extensa y profusa cita de la obra *Titiritaina, aventuras de Perurimá*; el mismo Juan E. Acuña toma la palabra tras la narración. El autor hace referencia a sus comienzos en el trabajo con el teatro de títeres; refiere que en San Ignacio, en 1944, en simultáneo a la composición de versos, se produce su primera incursión en el mundo de los muñecos. También, el autor alude a su estadía en la ciudad de La Plata donde, junto a otros artistas como Manauta y Larra, forman un grupo de teatro independiente hacia 1950. Interesante es el punto del testimonio cuando confiesa que no existió, en aquella época, una causa profunda en el abandono súbito del verso. Cito a Juan E. Acuña: “Aunque en las obras para muñecos que escribo, estoy haciendo poesía”; evidentemente, he aquí un concepto de la estética acuñaiana, en la cual la creación teatral de muñecos se halla aunada a lo poético, en el sentido lírico y representativo de la palabra.

A continuación, tras un breve intervalo, la locutora Gisela Antúnez brinda la noción del *buen titiritero* alguna vez proclamada por el autor. “Creo que hacer títeres no puede reducirse al mero perfeccionamiento de los medios técnicos. Un buen titiritero y una buena obra bastan para que toda la maravilla de los títeres se abra como una flor impar, ante el asombro siempre nuevo de los niños...Alcanzar esa desnuda calidad es tarea difícil, y muchos pueden ser los caminos que conduzcan a ella, los únicos que nos están vedados son los de la rutina y los del conformismo”.

En una nota, la voz del profesor Elías Benmaor, en un tono anecdótico, recuerda la experiencia vivida en La Plata en una casa que compartían con su amigo Juan Acuña. Habla del apasionamiento del susodicho en lo concerniente al teatro de títeres. Entonces, en estudio, retoma la palabra el autor y da a conocer su periplo por Praga, a principios de la década de 1960, cuando se perfeccionó en el arte de los títeres. Allí toma cursos en la Escuela de Títeres de Praga dependiente de la Universidad Carolina. También alude a una invitación que recibió para representar algunas de sus obras en la Unión Soviética, Polonia y Alemania Democrática, que fue aceptada. Refiere al culto que se le brindaba, en aquellos tiempos, a este arte teatral en los países socialistas, en los cuales no faltaban los grandes artistas y teatros del género, especialmente en Moscú.

Seguidamente, la locutora Gisela Antúnez da a conocer una nota realizada al artista por el diario La Nación, titulada “*Juan Enrique y sus muñecos*”, en la ciudad de San José de Costa Rica, el 15 de abril de 1978, página 6. Lo interesante de esta publicación se halla en la distinción que realiza el autor entre teatro de muñecos para adultos y para niños: “en el de niños se prioriza la enseñanza del bien y del mal, sin dejar de lado cuestiones sociales y culturales importantes para la comprensión del mundo; en tanto, en el teatro para adultos, se ve una resistencia a los encantos de los muñecos, dado a una carencia de espontaneidad y franqueza en los mayores, que, mientras más años, más se esconden en sí mismos”.

Este material periodístico desentraña la figura del artista. Así la nota del diario La Nación se trata la obra “*Aventura submarina*”, donde el autor plasma no sólo las convenciones artísticas de su arte, sino también refleja el pensamiento del ser político. No obstante, para conocer las tramas del lenguaje periodístico, al ser la prensa escrita un mediador social y publicitario de la obra de Juan E. Acuña, es menester familiarizarse con las formas operacionales del medio.

Entonces, resulta fundamental observar la construcción lingüística sobre el mensaje, pues, de esta operación intelectual se concibe lo que en el periodismo se denomina *mensaje periodístico*. Estas nociones nos la aporta J. L. Martínez Albertos, en

su libro *El lenguaje periodístico*, donde la idea del campo permite comprender cómo un hecho de la realidad se convierte en noticia. En este sentido, apunta Martínez Albertos, el periodista actúa como un operador semántico, puesto que el mecanismo intelectual de su trabajo consiste básicamente en operar sobre el lenguaje, para así aislar y comunicar un hecho. En sus palabras, “cualquier percepción implica -como lo refiriera el lingüista Bertil Malmberg- la interpretación de un *continuum* que puede ser transformado en unidades discretas -esto es, separadas, distintas- sólo gracias a un procedimiento lingüístico”.

El lenguaje es el modo de captación de la realidad que permite darle forma, aislar dentro de ella unos hechos a los que, por un procedimiento de redacción, se convierte en noticia” (Martínez Albertos; 151). En las palabras de Malmberg citadas, puede hallarse la clave para diferenciar el lenguaje periodístico del lenguaje literario. Tarea fundamental dado que el ciclo radial sobre la vida y obra de Acuña contiene un entrecruzamiento -incluso en algunos testimonios del autor se produce una simbiosis- del lenguaje de ambos géneros; por un lado, está presente el acento periodístico en lo referente a su labor artística, por otro, el lenguaje del autor teatral y poético.

En la misma emisión, Daniel Duarte¹¹⁰ trae a colación una anécdota sucedida en Buenos Aires, en 1966, que remite al estreno de la obra “*Aventura submarina*”. Hay una alusión sobre el tema del Golpe de Estado solapado en la trama en previsión de la posterior censura. Lo relevante en este punto se encuentra en la ironía como procedimiento retórico de pensamiento, a fin de reflejar el pensamiento del autor en la obra. Los mecanismos de exposición de un imaginario o ideología intelectual, o política, en la obra “*Aventura submarina*” son una representación satírica de la realidad social latinoamericana, que tiene por objeto denunciar la opresión política obrada por los regímenes dictatoriales de la década de 1960. Daniel Duarte también alude a los censores, que, en la pesquisa de obras “subversivas”, no hallan en la “obra para niños” de Juan Acuña un material de posible trasgresión política. El solapamiento del mensaje había funcionado adecuadamente.

Cabe aquí una reflexión acerca del mensaje periodístico, dado que el ciclo radial acude a este discurso para conformarse. Así, surge la diferencia esencial existente entre la expresión periodística y la artística literaria, concebida en los procedimientos empleados en la construcción del discurso. Tanto el ejecutante del discurso periodístico como el artista literario, precisan de diversos recursos retóricos para construir su

mensaje; de esto se deriva el uso de la cita y la paráfrasis en el periodismo, cual el de la sátira y la ironía en la cimentación del drama teatral. La consecución, pues, de la veracidad discursiva, en ambos géneros, dependerá de la artificialidad lingüística fraguadora del mensaje.

Al final del programa, la escritora Rosita Escalada Salvo se dedica especialmente al retorno de Juan E. Acuña a Misiones, tras su residencia en Centroamérica. “Como - dice- si hubiera sido una premonición, realmente vino a morir a su tierra. Lástima no haberlo intuido siquiera, ¿no? Pero ese último año que estuvo en Posadas fue muy fructífero...” La escritora menciona la importante labor que realiza el artista en Posadas, con la creación y dirección de un taller de títeres; asimismo en la ciudad de Puerto Rico, inclusive produciendo manualmente los muñecos con un material poco frecuente, el poliuretano. Otra actividad que refiere es la relacionada con el SIPTED (Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo), en Posadas, en la cual el artista produjo la obra “*Florijugando*”, emitida por televisión. Finalmente, refiere a la dura vida que debió soportar Juan E. Acuña por razones principalmente económicas, y la precaria salud de sus últimos años. Por otro lado, R. Escalada Salvo destaca que el homenajeado fue el creador de la primera cátedra en Latinoamérica, a nivel universitario, sobre el Teatro de Muñecos en la Universidad de Costa Rica; no soslaya el hecho de que, durante muchos años, dirigiera el Moderno Teatro de Títeres en la capital costarricense.

En otro capítulo radial, Víctor Gutiérrez presenta un fragmento de la obra teatral *La ciudad condenada* (1953). En la voz de Carlos Magno Gómez: “-Lo siento mr. Godly, pero no es culpa nuestra. Hemos seguido fielmente las indicaciones del dr. Knowing...nuestra fábrica se limitó a realizar sus diseños, bastante complicados por cierto; únicamente el mecanismo de las articulaciones insumió varios meses de estudio y prueba de materiales.../ -¡Oh, qué bueno! / - ¿No estará preparando un cóctel, eh? / -No, no, estoy hojeando un libro muy interesante... / -Debe ser el Quijote condensado en historietas, que acaba de aparecer...eh, ¿lo conoce? ¡Ah! son unos cómics verdaderamente apasionantes. Ese Cervantes fue un genio, no hay duda. Ya lo creo, aunque dicen que murió en la mayor pobreza...y, bueno, eso les ocurre muy a menudo a los artistas...no saben aprovechar su inteligencia...”

Tras la lectura del drama, la preocupación autoral de Acuña muestra su perfil más universal: por un lado, el clamor humano ante el horror atómico (la obra se compone en

¹¹⁰ Alumno de Acuña durante su retorno a Posadas. Integrante del Grupo *La Papa del Octavo*.

los albores del conflicto denominado “Guerra Fría”, que mantuviera a Estados Unidos en constante fricción con el comunismo soviético); por otro, la reivindicación del artista marginado por el *establishment* (esto bien podría ser el reflejo, una metáfora, sobre el propio Acuña).

Nuevamente, el testimonio de Rosita Escalada Salvo refiere a la obra de títeres *Pintatuto* (perteneciente a una trilogía compuesta por *El lagartito travieso*, *La caja de sorpresa* y *Cinco cinco mil grados*) estrenada en Posadas en 1972. Destaca la escritora la voluntad de trabajo del artista, con la salud menoscabada a esa altura de su vida. Así describe someramente su aspecto debilitado, durante el mes de mayo, antes de fallecer en una clínica Buenos Aires el 13 de junio de 1972. Con buen tino, Escalada Salvo culmina su locución resaltando que el deceso de Juan E. Acuña se produjo el día del Escritor. También, alude a la frecuente evocación de su nombre y obra por parte de la Sociedad Argentina de Escritores en eventos culturales y literarios.

En otra instancia del programa, Daniel Duarte recuerda las actividades llevadas a cabo con Acuña en el SIPTED en 1966. Se explaya en la descripción de la preparación del ciclo televisivo, en el cual, exitosamente se emitieran obras como la trilogía de *Pintatuto*, entre otras. No olvida mencionar el dictado de teorías sobre títeres realizado por el artista en distintas escuelas, y los problemas de espacio físico para dicha actividad. Daniel Duarte, en cuanto a lo último, alude a la casi indiferencia por parte de los posadeños al teatro de Acuña; tanto así, que dicha situación produjo una gran decepción en el artista y en su equipo de trabajo.

Lucas Braulio Areco¹¹¹, en referencia a otro aspecto de la vida de Acuña, cuenta su nombramiento como Jefe del Departamento de Cultura de la provincia, en 1958. Dicho cargo, según el escritor correntino, fue abolido al poco tiempo dado a las vicisitudes políticas que merodeaban en torno al artista, y que éste, *con humildad y sin especulaciones*, supo reprobado. Como corolario de su enunciado, Areco dice: “consideraban que Acuña era un gran peligro, siendo el hombre más inofensivo que podía haber...al no pensar como mengano o fulano en esta provincia, lamentablemente, las grandes figuras deben exiliarse y soportar terribles sufrimientos...”. El relato alcanza la vida difícil que llevó Acuña, a finales de la década de 1960, en su pequeña casa de la calle San Lorenzo y Salta de la capital misionera.

Con música de fondo se da voz masculina al poema “*Árbol desnudo*”, del libro *El cedro*. Fragmento: “Mira el árbol, amor, / mira su erguida desnudez, la hermosa /

¹¹¹ Santo Tomé, Corrientes, 1915- Posadas, 1994.

perfección de sus ramas, como venas / de soledad surcando / la piel del cielo. /Desnudo está. Altísimo y desnudo...”

Del análisis de los documentos obrantes, y vista la labor periodística y artístico-cultural desarrollada por Juan E. Acuña, tanto en su carácter de escritor como de artista homenajeado en distintos medios, se hace perceptible la construcción del mensaje a través de una retórica pertinente en cada género. En este sentido, la faceta periodística de Acuña muestra en la cita y la paráfrasis los procedimientos fundamentales de su retórica; en tanto que en el lenguaje teatral, la sátira y la ironía son los recursos mejor empleados en la cimentación del drama teatral (no obstante, la representación fluctúa entre el “arte para niños” y “arte para adultos”).

Es elemental tener presente la imbricada relación arte-cultura-poder en la vida y obra del autor misionero. Así la noción de *campo intelectual*, de Pierre Bourdieu, es imprescindible en cuanto se considere la tensión que envuelve al arte, los fenómenos sociales y políticos que condicionan la palabra y obra del artista.

Cabe destacar que el edificio teórico de Bourdieu se apoya en un elemento ontológico, que viene a representarse en una doble concepción de lo social. Esto, quiere decir que lo *social* existe tanto en las cosas como en los cuerpos, en las instituciones y en los cerebros. Este enfoque supone un pensamiento relacional e histórico en lo que viene a denominar *campo intelectual*. El análisis del campo intelectual, visto como un espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos, permite comprender tanto al autor como a la obra, también las formaciones culturales o políticas inherentes a la expresión artística. “El autor no se conecta de modo directo con la sociedad, ni siquiera con su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual que funciona como mediador entre el autor y la sociedad” (Bourdieu; 9); esta mediación está compuesta de múltiples elementos que integran un sistema de relaciones en competencia y conflicto. Cada elemento ocupa una posición determinada. Así, el espacio social constituyente de un *campo intelectual* estaría conformado por elementos de diversas posiciones intelectuales, artísticas o políticas.

En el campo intelectual configurado por Juan E. Acuña, es susceptible hallar relaciones en tensión respecto a factores políticos y culturales. Así, en obras mencionadas en el ciclo radial, como “*Aventura submarina*”, debido a la información brindada entre líneas y la confirmación de los conflictos políticos en la trama, la pesquisa de los censores se torna una tarea obstinada en pos de abolir el mensaje. Es importante observar cómo el arte teatral es la mediación entre el poder y la sociedad, cómo a través

de la trama artística se satiriza al poder imperante. De esta manera, puede comprenderse al sujeto social arraigado al artista, al mismo tiempo cómo el espacio neutro de la prensa se constituye en un *campo intelectual*, donde se desafía al poder, donde las posiciones de los distintos elementos se hallan en tensión o conflicto. Por otro lado, puede vislumbrarse lo que en el enfoque de Bourdieu refiere al pensamiento relacional e histórico como forjadores del campo intelectual. Entiéndase, en este sentido, citando a Juan E. Acuña “dejé de utilizar el instrumento del verso para usar el del títere”. En la voz de Juan E. Acuña el teatro y la poesía son una misma metáfora: la representación de la realidad social-política costarricense y latinoamericana.

El audio de la cinta, por momentos al filo de lo inaudible, es la prueba fehaciente del carácter desgastado del material. No obstante, el archivo no está exento del valor que el tiempo otorga a la función y desempeño de los medios de comunicación. A pesar de los vaivenes en el audio, las lecturas de los locutores alcanzan unas notas de ritmo y lírica que, de alguna manera, transmiten fidedignamente la creación de Juan Enrique Acuña.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- _ Grabaciones radiales en cassettes del programa *Contra el olvido* (LT 17 Radio Provincia de Misiones).
- _ Corpus de notas periodísticas sobre vida y obra de Juan E. Acuña.
- _ ACUÑA, Juan Enrique: *Aproximaciones al Arte de los Títeres*. 1983.
- _ ACUÑA, Juan Enrique: *La ciudad sangrante*. 1939.
- _ ACUÑA, Juan Enrique: Trilogía poética: *El canto, El río, el cedro*. Casa Echenique. Posadas, Misiones, 1987.
- _ ACUÑA, Juan Enrique: *La ciudad condenada*. Ed. Ariadna. Bs. As., Argentina. 1957.
- _ KAUL GRÜNWALD, Guillermo: *Historia de la Literatura de Misiones (1615-1965)*. Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones. 1995, Posadas.
- _ MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L.: *El lenguaje periodístico*. Editorial Paraninfo, S. A. Madrid, 1989.

_ WILLIAM, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

_ BOURDIEU, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.