

La Crítica genética: Reflexiones desde una práctica

Mercedes García Saraví*

(*) Docente e Investigadora de la FHyCS, UNaM.

En este trabajo intento cruzar no tan arbitrariamente algunas reflexiones acerca de la crítica genética hechas desde mi experiencia y desde mi práctica. La primera persona es inevitable, da testimonio de la subjetividad desde la que escribo.

La pesada herencia del dossier García Saraví cayó sobre mis hombros no como “peludo de regalo”, sino como un enorme cúmulo de preguntas.

Las anécdotas del traslado del papelerío pierden su condición de tales, y llegan a formar parte del periplo de los textos, cual de un *corpore* insepulto. La muerte del poeta, en 1994, fue sucedida por un año y medio más o menos, de un departamento vacío, con esporádicas visitas de las hijas y nietos en un denodado esfuerzo por conservar el patrimonio en el sitio que el escritor le había destinado. No se puede hablar de un orden, ya que la situación y ubicación de los escritos era bastante excéntrica: bolsas de nylon y de papel en lugares insólitos: estantes en el baño, en la cocina, debajo de la cama. No es poca cosa que de un departamento de un dormitorio hayan brotado más de 15 cajas de 56 x 40 x 20. Los bienes muebles se fueron desgajando en sucesivos traslados a La Plata. Finalmente, quedó un despojo de la inmensa biblioteca desparramada y los papeles. Manos inexpertas, entre las que me incluyo, cargaron la masa documental en cajas de diversa índole y así partió el cortejo hacia Posadas, en un camión de transporte de mercadería de otra especie que la literaria, cerca de 2 años más tarde de la muerte. Los iniciales contactos fueron más de espanto que de placer, ya que el proble-

ma no era intelectual sino espacial. Hube de organizar, en una cierta orfandad, y a partir de mi leal saber y entender de hija letrada, la edición póstuma de *De ahora en adelante*. Entonces fue que llegó a mi conocimiento como pancea, la crítica genética. Su ejercicio me ayudó a ubicarme frente a mi objeto, precioso y oscuro.

El ancla de lo ordenado en lo caótico provocó que revisara en 1997 más de 3000 cartas, lo que me permitió avizorar algunos mecanismos de intercambio de bienes simbólicos en el campo intelectual argentino entre 1944 y 1994. También pude rastrear en el epistolario *Consejos a jóvenes poetas*, en los que García Saraví reafirmaba privadamente las reflexiones metapoéticas que sustentan la lírica y otros géneros públicos.

La indagación de 1998 fue en el *Diario Intimo*, un conjunto de hojas sueltas, desperdigadas que poco tienen de Diario, porque ofrecen entradas salteadas, y bastante menos de íntimo, ya que en ellas el hablante – Gustavo- se detiene a analizar y observar a los congéneres más que a escudriñar los vericuetos de su propio yo.

Acabo de concluir –gracias a sucesivos auxiliares alumnos de oro- la primera organización de los paquetes, es decir, ubicamos *grosso modo* los tapuscritos según género y especie en lírica, y según título presunto en prosa.

El trabajo no debe convertirse en mi paño de lágrimas, ni en un auditorio para mis balances de trabajo; me parece, sin embargo, interesante, recomponer, remedando a Cerquiglioni, un **Elogio de la genética**, como instrumento de comprensión del manuscrito literario. Ese mar-

co permite, en la medida de lo posible, restituir la voz del poeta. En mi caso, además, me habilita, y no es poca cosa, a seguir en contacto con mi padre.

El trabajo con los manuscritos es la tradición más antigua de nuestra ciencia, y apunta a establecer la palabra justa en el texto bíblico. Tavani (Segala-Tavani 1985, p. 8) sostiene que la filología textual no es un juego inocente y pasado de moda, ni un entretenimiento de burgueses desocupados. Requiere humildad, paciencia, conciencia de los límites y probidad científica.

No faltan en las carreras de letras de la Argentina tonos irónicamente socarrones dirigidos a los que se ocupan de filologías. Ningún plan de estudios actual contempla ni siquiera aproximaciones lejanas a estas metodologías de trabajo. Al acercarse al estudio de los papeles de los escritores, los geneticistas reencontraron el modelo de la variante y la teleología del *stemma* de la filología, y lo convirtieron en una red hidrográfica en donde las ramas se reemplazan por fuentes, las hojas por arroyos y el tronco por un río donde convergen las fuentes de la inspiración creativa. Sin embargo, los hábitos de la crítica genética coinciden en la necesidad de deslindarla de la filología. Ciencia positivista esta última, se embarca en un proyecto de orden y estabilidad. La Crítica genética rompe con la noción legislada y permite el borrón y la cuenta nueva. La crítica genética es interdisciplinar, nace con la necesidad de contacto con otras ciencias para que la provean de un aparato teórico capaz de proponer explicaciones relativas al proceso creativo.

El geneticista reúne, clasifica y transcribe los *dossiers* manuscritos, los *avant-textes*. Extrapola del trazo coagulado y descuartizado de la mano; hace conjeturas sobre las operaciones mentales subyacentes y reconstruye los caminos de la escritura. Jean Louis Lebrave propone clasificar los documentos escritos conservados en:

- Escritos públicos manuscritos (antiguos y modernos);

- Escritos públicos no manuscritos (impresos)
- Escritos no públicos manuscritos (manuscritos modernos).

Esta noción de manuscrito subvierte los conceptos de texto, de escritura y de autor. Para la crítica genética el texto es un proceso, no es una entidad estable, sino una variable. Pierde su carácter definitivo y se convierte en un flujo dinámico. Las diferentes redacciones de una misma obra poseen su individualidad y pueden ser consideradas separadamente, o como elementos útiles a la fijación del texto de la redacción última. El geneticista ha de explorar los *avant-textes* como convergentes en la versión definitiva y no como apéndices, cortados y aislados al final del volumen. Al integrar la noción del tiempo a la lectura de los borradores, se hace posible visualizar en el rectángulo de papel la conjunción del proyecto y la práctica escriturales.

Es fundamental la conciencia de la intangibilidad: el respeto absoluto a la última voluntad del autor, una vez reestablecida la que se presume redacción final.

El geneticista se asemeja al arqueólogo. Se detiene en lo provisorio, investiga al texto en su fragmentario venir a ser. El manuscrito, que era un objeto de colección, sin perder su valor simbólico se torna un reservorio potencial de la tercera dimensión del arte: el lenguaje *in statu nascendi*. Esta nueva mirada trae de vuelta el aura de la obra de arte, que Benjamin vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica. (Benjamin, W. 1994) La tarea inicial procura tornar el manuscrito legible o establecer el prototexto. Aunque los geneticistas buscan encontrar un código común para las transcripciones, aún no se ha llegado a un patrón. Las peculiaridades de cada escritor requieren una codificación específica. Los manuscritos de autor exhiben el atractivo postmoderno de lo inestable.

Es sintomático que aún cuando se enfrenten a la pluridimensión de los borradores, las ediciones opten por una presentación bidirec-

cional. Lo que es polimorfo se aplana. La lectura del manuscrito está quebrada por las intervenciones interlineares y marginales, por los retornos, y por un caudal de signos gráficos que permiten navegar con la vista. En síntesis, se puede asistir en esa deriva a cuatro operaciones básicas: añadido, supresión, sustitución y dislocación.

La imprenta insta un corte entre dos universos: el de la esfera privada del escritor y el dominio de los lectores múltiples de un texto idéntico. Los dos lados de esa enunciación desdoblada están separados por la línea zigzagueante de una representación contractual: el acto por el cual un autor pone fin al engendramiento y hace entrar la obra en el terreno público (la publica).

La página impresa regula la mirada; las líneas de lectura corren horizontales, justificadas, de izquierda a derecha y el trabajo creativo se convencionaliza en normas pretendidamente "naturales". Las violaciones al calibrado de la superficie del manuscrito son índices de voluntad autoral y de esfuerzo creador. Establecen un estatuto de la gestión del espacio, del tiempo y del proceso creativo.

Barthes (1994, pp. 65-71) 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*". El manuscrito moderno – también el tapuscrito – es la prolongación de la mano y la mente del escritor. Está respaldado por sus preferencias, sus gustos y deseos. En su superficie, el decreto de la muerte del escritor queda anulado. Desde la perspectiva de la crítica genética, el autor nace en el manuscrito moderno y vuelve a ocupar un lugar como creador y como artesano. Los cuadernos de apuntes, los borradores, las sustituciones nos lo acercan y señalan su contacto íntimo con el texto. El geneticista no va detrás del hombre, sino de su escritura. Toma vigencia el concepto de *autor* propuesto por Bajtin, quien lo concibe como elemento constitutivo de la forma, como la actividad organizada que surge del interior del hombre total. El hombre entero, de la cabeza a

los pies respira (el ritmo), se mueve, oye, recuerda, ama y entiende¹. El escritor es la instancia más próxima a la mano, el cuerpo y la pulsión de escribir; tiene familia, bienes, un pasado, documentos... es el autor de la correspondencia, de las anotaciones. El corpus que manejo aparece en dos modalidades gráficas: de puño y letra (menos) y a máquina (más). Es factible que el ojo avizor detecte los tapuscritos no mecanografiados por García Saraví. Su imposibilidad de manejar siquiera un aparato electrónico – que no permitía los 5 ó 6 carbónicos que hacía siempre de cada texto y que no "sonaba" en el tecleo puede darnos la pista acerca de su relación del cuerpo con la escritura. Dos dedos de cada mano teclean y la velocidad del sonido escande el ritmo de un texto que se está creando. La evocación se acompaña de la continuidad y persistencia del tipeo – la voz como onomatopeya – la radio, las voces de los hijos. Cabe acotar el apego y casi la búsqueda por parte del poeta de los espacios habitados, sonoros, atravesados por el movimiento de lo cotidiano. Sin embargo, en sus versos identifica estos sitios con úteros: las confiterías, la cama, el living doméstico, aparecen como inmersos en una campana aislante: una blanda frontera entre lo vivido y la escritura.

La escritura íntima muestra cómo la vivencia, la biografía han estado ligados con la escritura de la obra y cómo el yo real se metamorfosea en el Yo de ficción. El manuscrito es el lugar en el que los conflictos enunciativos generan al escritor. En él, el proceso de creación se manifiesta como un acto permanente de tomas de decisión. Aún desmontando ese proceso, el misterio que envuelve la obra acabada no termina, sino que aumenta.

Los manuscritos de trabajo son inmensos fajos de borradores, de notas, cubiertos de tachaduras, de palabras ilegibles; los autores los han legado como su bien más íntimo, testimonio de su pasión y de su arte. Con raras excep-

1 Cfr. Arán, Pampa, y otras, *Diccionario Léxico de la Teoría de Mijail M. Bajtin*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.

ciones, esa herencia no ha despertado más que un culto respetuoso y una piadosa indiferencia. Estos documentos carecen de estatutos, han sido escritos hacia adentro, destinados a un único lector: el hombre que escribía.

La crítica genética se opone a la fijeza y clausura textual del estructuralismo, del que ha heredado muchos de los métodos de análisis, y replica a la estética de la recepción, en cuanto define los ejes de lectura por la producción, sostiene una estética privada de la obra y se inclina sobre los retazos de lo inacabado y lo incierto, que son la traza visible de un proceso creativo. El nuevo punto de vista implica priorizar la producción sobre el producto, la textualización sobre el texto, lo múltiple sobre lo único. En ella la operación se impone al *opus*, la génesis a la estructura, la enunciación al enunciado.

El discurso de la crítica genética se encuentra atravesado por dos series metafóricas, una de tipo organicista, la otra de tipo constructivista.

- *La génesis, el nacimiento.* De la creación divina, el vocabulario geneticista pasa a la (pro)creación humana, que produce nuevas metáforas, gestación, engendramiento, parto, embrión, aborto. Tal secuencia insiste sobre lo natural, lo deseado.
- *La construcción, la técnica.* Subraya el buen hacer, el arte combinatoria, el juego con la regla y su transgresión deliberada; la planificación como garante. Apela a *modus operandi*, a mecanismos y cadenas. Releva lo artificial, lo calculado. Nace como oposición al poeta inspirado, contra la poesía como don de los dioses.

La metáfora que mejor da cuenta de la simultaneidad del deseo y del cálculo es la de *camino, circulación, curso*.

Los estudiosos de los manuscritos modernos nos inclinamos sobre estos objetos embarullados, proteiformes por una curiosidad parti-

cular, cargada de pasión y de paciencia. La pasión surge al revisitar el comienzo y desarrollo casi corporal de un texto. La tarea requiere una paciencia inquieta para descifrar y transcribir materiales confusos y desorganizados.

En mi caso, pese a la familiaridad con el poeta, con su letra, y con ciertos códigos de archivo, ha sido necesario y seguirá siéndolo, tornar legibles dificultosos signos, abreviaturas arbitrarias, grafías turbulentas. Y siempre tendré que imponer la distancia ante ese objeto de afecto devenido en objeto de conocimiento.

Es posible nombrar las realidades no verbales del manuscrito. La disposición espacial forma parte del otro mensaje. Todo es escritura, pero no todo es verbo.

La geografía de la prosa arbitra segmentaciones que se entreveran con tiempos diversos y paralelos y provoca un iconismo brindado por el negro sobre el blanco con puntos cardinales, con límites asegurados y con zonas de conflicto. En los borradores de la lírica el espacio virtual – de un soneto, por ejemplo – opera como un rompecabezas vacío, con lugares prefijados que se van ocupando con diversos sistemas de cobertura. Las matrices de la especie juegan aún cuando se definan “a ojo”, como en el verso libre y en el haikai, las otras dos modalidades de García Saraví. El buen cubero que observa puede conjeturar el tono, los *topoi*, los artefactos líricos que le aguardan con sólo ver el esquema gráfico del poema.

En los manuscritos objeto de mi trabajo, el trazo anulado, suprimido por mano o por máquina, puede desvelarse en gran parte de los textos y permite descubrir las vacilaciones del puño y letra o de la mente. La corrección, como la escritura poética se construye sobre un vacío. 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, la corrección se autosostiene tras las hilachas del residuo.

El autor escribe para borrar el silencio y el espesor de las correcciones domestica el espacio generativo. La corrección dibuja un relato

del proceso creador, que en ocasiones pone en consonancia el material sonoro con la escritura. Hay una meta que alcanzar, un estado de perfección de la letra que se asemeja a la omnipotencia. La corrección lleva 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 etimología de co-rrección lleva a un reino en el que el que *rige* lo hace con un *colega*, ya que hay un *co*, que lleva a los dos en la tarea. Abadi (1997, pp. 39 y ss) 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. Nada más ajeno al ánimo de García Saraví que mostrarse desobediente al mandato que la tradición literaria le impone.

¿Cuántas de esas líneas sueltas, de esas palabras aisladas en papeluchos desperdigados no son sino un archivo de posibilidades para el futuro corrector? El acervo de vocablos que el autor recoge (en libretas de ahorro, en fragmentos de papel, en reverses) obra también como un proyecto a largo plazo, un Wall Street de la palabra. Cuando el poeta ha llegado a un límite, a un no va más, entonces concurre con el ejercicio supuestamente concluido a la “maestra”, a la “profesora” que siempre es ésa la figura que adopta la colega que dará un recorrido otro a los escritos. En gran parte de los casos, la amiga y consultora es María del Carmen Garay². “Cochecha” obra con birrome roja, y señala los “defectos” del trabajo. Se ocupa de desterrar uno a uno los acentos de los monosílabos (el poeta se obstinaba en acentuar fue, fui, vio, dio), agrega las tildes faltantes, sugiere nuevas puntuaciones, aconseja vocablos y subraya repeti-

ciones. También corrige algunas “faltas” ortográficas, y en varios casos agrega etimologías de cuño clásico para probar su autoridad.

Las letras, por su parte, dan cuerpo a una nueva narrativa. Las tensiones afectivas, las enfermedades, la edad, una situación de equilibrio físico inestable –el poeta en el colectivo– pueden ser objeto de una grafología indiscreta. Asimismo, los tipos inusuales de una máquina de escribir pueden generar una pesquisa detectivesca.

Llenos y vacíos, linealidades, direcciones, circuitos de circulación, configuran un mensaje que el código de la imprenta anula. (H)ojear las hojas manuscritas permite que el *voyeur* descubra una escritura en sus cuatro dimensiones. Flechas, llaves, llamadas configuran un capital gráfico y semiótico que insta a ser leído en paralelo con la letra.

El objeto, ese *dossier* que propone la teoría, es por ahora para mí una metáfora del logro. Para llegar a organizarlo debo de desbrozar una impenetrable selva; en donde habita Dionisos debo construir la morada de Apolo. Sólo de nombrarlo, el desorden se neutraliza. El material, ubicuo, se desliza, se filtra. El principio “ordenador” contrasta con el persistente jardín de senderos bifurcados, como metaforizó Gresillon. Aún los resultados son provisorios, aunque hayamos dominado a la fiera y cada papel se encuentre en una carpeta. Muchos de los folios reclaman su extrañeza con el conjunto forzado. La bifrontalidad de las hojas siembra la distancia entre anversos y reversos.

La selección de los rasgos de pertinencia es a mi criterio un gesto autoritario que requiere la prudente noción de estar trazando un hiato hipotético, convencional y transitorio.

He tratado, someramente, de esbozar una historia del trabajo en el que estoy embarcada, con un doble sentido: establecer un balance público de la tarea y describir las posibilidades teóricas y metodológicas que la crítica genética aporta al campo de los estudios literarios.

2 Poeta platense muerta casi a la par del poeta, el 12 de mayo de 1994. Constatamos este operativo en la novela que hemos dado en titular *Adolfo* y que sospechamos que el poeta había llamado *El poeta*. También en los libros de poemas se ha dado intervención a la sugerencia amistosa de Cochecha.

Bibliografía sobre crítica genética

- ALMEIDA SALLES, Cecilia:** Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários. São Paulo, EDUC, 1992.
- BARTHES, Roland:** "El espíritu de la letra", "Arté o al pie de la letra", "Semiografía de André Masson", "Réquichot y su cuerpo" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes. Gestos. Voces.* Barcelona, Paidós, 1992. Pps. 103 y ss. 109 y ss., 157 y ss. y 213 y ss.
- BELLEMIN-NOEL, J.:** *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- BLECUA, Alberto:** *Manual de crítica textual.* Madrid, Castalia, 1983.
- CERQUIGLINI, B.:** *Éloge de la variante. Histoire critique de la Philologie.* París, Éditions du Seuil, 1989.
- GRESILLON, A.:** "Ralentir: travaux", en *Génesis. N° 1*, pp. 9-31 Paris, Jean Michel Place Archivos. 1992.
- HAY, L. (comp.):** *La naissance du texte.* Paris, José Corti, 1989.
- LEBRAVE, Jean-Louis:** "La critique genétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?", en *Génesis*, op. Cit. Pp. 33-72.
- NYSSSEN, H.:** *Du texte au livre: les avatars du sens.* Paris, Éditions Nathan, 1993.
- SEGALA, AMOS – TAVANI, Giuseppe:** *Methodologie et Pratique de l'édition critique des Textes Littéraires Contemporaines (Collection Archives) Université de Paris X. Nanterre. Centre de Recherches Latinoamericaines. Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, del Caraïbes et Africaine du XX^e siècle. Amis de Miguel Angel Asturias. Janvier 1985. Cahier N° 8.*
- AAVV:** *Theorie et pratique de l'editio critique.* Colectio Archives, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
- *De la lettre au livre. Semiotique des manuscrits littéraires.* Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- *Les leçons du manuscrit: questions de génétique textuelle,* en *Études françaises.* Université de Montreal. Québec, 1992.
- *Génesis e Memória. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições,* São Paulo, 1994.
- AAVV. SyC. N° 8;** Buenos Aires, Octubre de 1997.
- WILLEMART, Philippe:** *A filologia e a crítica genética a serviço da interpretação do texto editado.* Universidade de São Paulo. Página web.

Bibliografía General

- ARÁN, Pampa, y otras:** *Diccionario Léxico de la Teoría de Mijail M. Bajtin,* Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.
- AAVV SyC, N° 8:** Buenos Aires, octubre de 1997. Pp. 39 y ss.
- BARTHES, Roland:** "El espíritu de la letra", "Arté o al pie de la letra", "Semiografía de André Masson", "Réquichot y su cuerpo" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes. Gestos. Voces.* Barcelona, Paidós, 1992. Pps. 103 y ss. 109 y ss., 157 y ss. y 213 y ss.
- BARTHES, R.:** "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje.* Barcelona, Paidós, 1994, pp. 65-71.
- BENJAMIN, Walter:** "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos,* Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1994.