

LOS MODELOS EDITORIALES

El proyecto editorial: actores y estrategias

Nina Catach inauguraba su mesa redonda de 1984, sobre *Las ediciones críticas*,¹ recordando que toda edición científica de un texto literario es una partida que se juega entre tres operadores :

1) Un autor, que ha recorrido un "sendero de creación", esparciendo las huellas de su labor, orientada a modelar una obra que represente (aunque parcial, defectuosa y provisoriamente) un objeto textual adecuado a sus designios, un momento enunciativo *elocuente* de su comunicación con el lector.

Entre la palabra ideal que promueve el recorrido y la realidad textual que lo clausura, pululan las interferencias, las erosiones, los *ruidos*. Los enunciados atraviesan zonas de control y de influencia en las que los agentes intermediarios (y antes que ninguno, las propias distracciones, flaquezas y tendencias acomodaticias del autor) velan y remodelan: copistas, secreta-

rios, editores, correctores, tipógrafos, ejercen sus funciones —manipulan— según las motivaciones e intereses que los constituyen.

2) Un editor crítico que, en un momento dado, decide ocupar un lugar —determinante— en la cadena de transmisión que va de la palabra original del autor al público receptor. Este segundo actante ejerce sus “atribuciones” científicas exhumando los vestigios de la conformación del texto, para construir a partir de ellos un proyecto de edición. Buscando restituir o reconstituir el texto primigenio en el contexto de su propia historia, el editor crítico crea una obra personal que, aunque gira en torno a la producción textual del primer autor, arbora una intencionalidad y una textura propia, delimita un público receptor específico.

3) Una editorial, institucional o privada, que aisladamente o en el seno de una colección toma a su cargo la realización *material* de la edición crítica y su publicación en un soporte y en un formato determinado.

En general, todo proyecto de edición crítica de una obra sitúa las relaciones entre estos dos últimos actantes en un terreno de conflicto. A las exigencias de meticulosidad científica del primero, responderán a menudo los imperativos materiales, financieros o mercantiles del segundo. La publicación de una edición crítica implica pues, ante todo, el establecimiento de un espacio de entendimiento entre dos lógicas equidistantes, correspondientes a dos operadores distintos, que la lengua española (a diferencia de otras, como la inglesa) confunde con la denominación común de *editor*: la del responsable científico de la edición —que el inglés designa como *editor*, término derivado del verbo latino *edere*, que significa “traer al mundo”— y la de la “casa editorial”, para la que el inglés utiliza la denominación de *publisher*, estribación de *publicare* con la que el latín designa la acción de “poner a disposición de un público anónimo”.²

Si el primero propone una masa de informaciones textuales desperdigadas en múltiples arquitecturas de paradigmas y sintagmas, de cronologías y de jerarquizaciones, fruto de una prolongada intimidad con la obra; el segundo antepone las limitaciones bidimensionales de la página impresa, la necesaria manuabilidad del soporte, los costes de producción, es decir,

ante todo, la comodidad de la lectura y la captación de un vasto público lector.

La edición crítica publicada será el resultado de un compromiso entre estas dos lógicas contradictorias, que se manifiestan en torno a las exigencias científicas de *exhaustividad* y a los imperativos editoriales de *legibilidad*, como condición de acceso a un público amplio, aunque sea especializado.

Las historias de las ediciones críticas son historias signadas casi siempre por la frustración y el descontento. Decía Nina Catach que, como toda creación, “el libro crítico está hecho sobre todo de renunciamientos y de tachaduras”.³

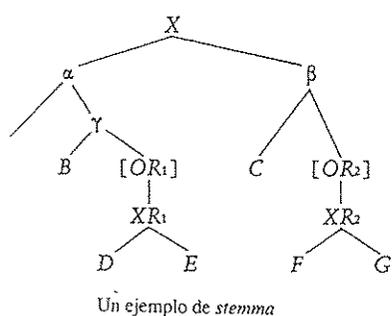
Pero la empresa del editor crítico (del *editor* anglosajón) se desenvolverá entre las coordenadas de otra contradicción, no menos inquietante. Cuanto más numerosos sean los vestigios materiales de la actividad creativa del autor y cuanto más extenso sea el registro de variantes que el editor despliegue como base y límite del texto, explicitación y justificación de los términos de su *establecimiento*, de su *fijación*, menos sólida aparecerá su configuración semántica, menos unívoca; más flojo y elástico, el entramado de sus significaciones. Y esto porque el excedente expresivo que contienen los borradores de una obra no representa sólo desechos defectuosos, sino ampliaciones, bifurcaciones y oposiciones redaccionales que problematizan el contenido del texto: revelando sus múltiples posibles, promueven una distensión del sentido. (“Un libro no se edifica en la prolongación del sentido —afirmaba Pierre Macherey— sino a partir de la incompatibilidad de varios sentidos”).⁴ Los borradores son los testimonios de esa tensión permanentemente renovada y cuya resolución es siempre incierta; abriendo una multiplicidad de opciones, desacralizan el texto como realización definitiva, como meta, como logro unitario y excluyente: “Esfuerzo de expresión, la variante puede de este modo abolir el texto, reducirlo a una virtualidad, a una convención”.⁵

De la manera en que el editor crítico conciba su estrategia en este contexto de relativización, de la forma en que gradúe su respuesta frente a la encrucijada de esta opción, dependerá el sitio en la vasta tipología de posibilidades editoriales, en la que inscribirá su propuesta.

La edición crítica: en busca de un modelo

Una edición científica de una obra literaria se caracteriza, en general, por configurar su contenido en *zonas de lectura* contiguas, que constituyen niveles distintos de enfoque de un conjunto enunciativo. Establecer una edición de este tipo consiste en construir, alrededor de una producción textual determinada, un sistema coherente de “esquematismos y simbolizaciones que organizan el espacio de la página en campos, cuya yuxtaposición expresa una sucesión cronológica o una jerarquización de niveles de significación”.⁶

Desde mediados del siglo XIX, con el impuso tutelar de Karl Lachmann,⁷ la filología clásica y medieval intentó imponer una arquitectura organizativa exclusiva, aureolada de inquebrantables pretensiones científicas. Si la mayor parte de las obras que constituyen los pilares fundamentales del patrimonio literario clásico europeo son conocidas a través de una miríada de copias, a



menudo muy distantes del momento y del lugar de su producción original, y si estas copias acarrearán siempre los signos de las equivocaciones, incomprensiones e inadvertencias del escriba que, a través de los siglos y adoptando distintos atributos gremiales, ha asegurado su transmisión, el editor crítico puede, colacionando errores —particulares o comunes a varios testimonios—⁸ establecer asociaciones y lazos de dependencia entre

estas versiones manuscritas, formalizadas en un esquema genealógico arborescente (el *stemma codicum*), que lo conducirá inexorablemente a la configuración textual original.

La edición científica reservará una *zona de lectura* privilegiada a este texto arquetípico (arquetípico, porque en la mayoría de los casos se trata de

una reconstitución ideal, que no encuentra su reflejo en ninguno de los especímenes manuscritos subsistentes) y ordenará en una zona marginal la presentación de las *lecciones* (de *lectio* = “lectura”) erróneas: las variantes que desvirtúan las versiones desechadas, y que funcionan como argumentación y justificación de la reconstitución textual.

Sin embargo —como nos lo recuerda Louis Hay— al mismo tiempo que el siglo romántico diseñaba esta ruptura profunda en la historia de la filología, creaba las condiciones para un cuestionamiento de su renovación: el fervor patriótico que sacudió los pueblos europeos en ese entonces y los movió a instalar a los grandes escritores nacionales en el mismo panteón que los de la antigüedad clásica y a brindarles el mismo tratamiento privilegiado (bibliotecas y archivos abrieron sus puertas para acoger y coleccionar sus manuscritos), planteó el problema de su edición.⁹

La tentación pudo ser grande, en un primer momento, de adaptar para estas ediciones la tecnología lachmanniana, invirtiendo la arborescencia genealógica: si para las obras antiguas, el editor busca en la hojarasca de variantes que ofrecen los *post-textos* (las copias) el tronco común de la versión arquetípica, ¿por qué no trepar en el ramaje de *pre-textos* (los manuscritos de la obra moderna) hasta la cima de un texto ideal?¹⁰

Sin embargo, una constatación se impone rápidamente (constatación que atenta contra la viabilidad del recurso): la significación y el valor de las lecciones variantes no es el mismo en una copia “apógrafa” y en un manuscrito de trabajo borroneado por el autor.

En el primero, la diferenciación adquiere la forma de un *desvío* —inconsciente, cuando da cuenta de los procesos psicomotores que intervienen en el acto de la copia; voluntario, cuando se trata de adaptaciones que adecuan un texto que el transcurso del tiempo torna ambiguo, a la razón, la ideología o los gustos del momento. En este caso, el término “variante” adquiere su sentido pleno: el de lección divergente, el de remodelamiento, alteración, cambio de un texto constituido, preexistente.

En el manuscrito de un escritor moderno, los procesos son otros: la variación es reescritura, búsqueda, elección; la tensión es múltiple, los avances desperdigados. La diferencia comporta un sentido fundamentalmente diferente, correspondiente a una categoría fenomenológica distinta.

Cuanto más lejos los investigadores remontan el proceso de producción de una obra, para hurgar en los borradores de trabajo, en las notas preparatorias (recurso que se generaliza a lo largo del siglo XX), más evidente se vuelve la línea divisoria entre los dos procesos, más se problematiza la noción de variante en el manuscrito moderno, en tanto que emanación subalterna de un texto final; más se cuestiona la tentación de superponer el orden cronológico de las etapas de producción de una obra —que los distintos borradores y manuscritos representan—, con un “orden casual”, donde cada modificación redaccional supone un avance determinado, una operación coherente con una campaña general que conduce inexorablemente a la formulación textual.¹¹ El propio carácter inacabado y experimental de buena parte de la literatura más significativa del siglo XX contribuye a poner en evidencia esta relación problemática. Para ilustrarla, Michel Espagne trae a colación los ejemplos de la novela *El castillo*, de Kafka, publicada póstumamente por Max Brod a partir de un manuscrito radactado “sin esbozos, sin plan, sin notas y casi sin tachaduras”, lo que permite caracterizarlo prácticamente como “un borrador en forma de texto definitivo”, y de *El hombre sin atributos*, de Musil, donde la publicación de cada volumen —en vida del autor o después de su muerte— pone en tela de juicio, remodela y cuestiona el contenido del precedente, evocando así, contradictoriamente, “un texto definitivo en forma de borrador”.¹² Procesos antinómicos que contribuyen, sin embargo, a desplegar en toda su complejidad la red que vincula la obra y su archivo, y a negar la cohesión del proceso escritural como progresión finalizada, avance hacia una configuración textual definitiva, final. Cuestionamiento que a su manera traduce el postulado vehemente de Louis Hay sobre la inexistencia del texto.¹³

Esta problematización de las nociones repercutirá naturalmente en la arquitectura visual de las ediciones científicas de textos literarios. La *zona de lectura* reservada a la versión *final* relegará cada vez con menos aplomo a una región marginal del volumen, el excedente —movil y heteróclito— de la variación.

Los intentos se multiplicarán por escapar de la topografía compartimentada de la página, por establecer una diagramación que integre los

movimientos de la composición, por diseñar, en fin, un dispositivo visual dinámico que de cuenta de la obra como proceso.

Las primicias del nuevo tiempo son obra de la edición alemana que, sobre la base de una prolongada y continua reflexión y de una extensa práctica editorial, elaborará modelos novedosos que buscarán integrar la dimensión temporal. A Friedrich Beißner le corresponde el rol de iniciador de esa “revolución copernicana” de la edición,¹⁴ que significó la adopción del sistema de presentación sinóptico de variantes. Concebido durante los años 1930, Beißner lo pondría en práctica en su edición de las obras completas de F. Hölderlin, publicada a partir de 1943.

El principio consiste en confrontar cada segmento del texto de base con sus propias reescrituras, contenidas en todos los documentos textuales, manuscritos e impresos, y disponerlas gráficamente en una diagramación escalonada. Así, a continuación de cada secuencia del texto (el lema) se registran las variantes que le corresponden en el orden cronológico de su producción, que aparecerán corridas hacia la derecha y numeradas. Cuando hay una variante dentro de otra, se le aplica el mismo tratamiento y aparece situada en el escalón contiguo de la derecha, con una numeración particular, según el siguiente esquema:

Lema	(1) variante 1	
	(2) variante 2	(a) sub-variante 1
		(b) sub-variante 2

La repercusión que tuvo en la historia editorial el recurso novedoso a este tipo de “esquema sinóptico en escalera”, se explica por sus cualidades más evidentes: comporta una lógica relativamente simple (aunque sólo aplicable a casos con una variación restringida) y permite escoger y seguir con facilidad un nivel de escritura determinado (por ejemplo, leer “de corrido” la campaña de escritura de uno de los manuscritos preparatorios de la obra).¹⁵ Sin embargo, sus limitaciones no tardarían en ponerse de manifiesto: el reordenamiento del proceso genético (hecho de bifurcaciones, de elaboraciones paralelas, de idas y vueltas entre las distintas fases de la textualización) en un eje exclusivo de tipo cronológico, y la sucesión

indiscriminada de variantes provenientes de múltiples fuentes documentales (manuscritas e impresas), terminan por aislar las operaciones de su contexto redaccional, y raramente permiten al lector reconstituir la génesis en su movimiento, el texto en su "hacerse" zigzagante y multidireccional.¹⁶

En reacción a estas limitaciones, los modelos alternativos se multiplicarían. Entre los más invocados figura el de Hans Zeller, quien en 1958 procuraría una edición crítica de la obra del escritor suizo Conrad Ferdinand Meyer, para la que elaboraría un aparato sinóptico que, conservando la doble progresión sintagmática y paradigmática (el eje horizontal de la secuencia textual y el eje vertical de las ocurrencias variantes), añadiría indicaciones sobre las estructuras materiales y virtuales del texto, adicionando a la "dimensión cronológica" de la génesis, la "dimensión topográfica" de los documentos que la reflejan: "... la edición comporta todas las indicaciones que permiten identificar no solamente el documento, el folio, la línea del folio, sino también la posición exacta de cada reescritura (arriba de la línea, abajo, en el margen, etc.). [...] Además, han sido previstos algunos signos particulares para indicar que existe más de una lectura posible, más de una cronología, o que el autor ha conservado en un momento determinado de la génesis, una alternativa sin decidirse a elegir".¹⁷

Otro modelo permanentemente citado en este marco es el de H. D. Sattler, quien procuraría una nueva edición de las *Obras* de Hölderlin a partir de 1975, en la que diversificaría los procedimientos de presentación, buscando develar la dinámica de la constitución de los textos (cada fase de la génesis es presentada en versión facsimilar, seguida de una transcripción diplomática, luego de una transcripción lineal que reconstituye la cronología y de una propuesta de texto establecido), ofreciendo permanentemente al lector, los medios de controlar el ordenamiento de los cuadros de variantes y la configuración textual que a partir de ellos se puede establecer.¹⁸

A estos modelos se sumarían los que, en el dominio francés, elaborarían a partir de los años 1970, los investigadores mayoritariamente nucleados en el ITEM, para exponer los procesos de escritura de los principales autores

	Der Mensch	263-264
	III: Kaum sproßten aus den Wassern, o Erde, dir Der junge(n) Berge Gipfel und dufteten Lustatbmend, (1) frischer (2) neugeborner (a) Wälder (b) Oelbaumwälder	
5	Voll (1), (2) -- in des Oceans grauer Wildniß	II ³
	IV: Text H ⁴	
5	Die ersten holden Inseln;] (1) Die crsten seeligen Inseln! II ¹ (2) Die ersten (a) frohen (b) grünen Inseln H ² (3) Die ersten (a) Blumeninseln, 10 (b) holden Inseln -- II ³ (4) Text H ⁴ 5.6 und freudig sah Des Sonnen- gottes Auge die Neulinge] (1) Und Vater Helios sah / Mit Lieheshlik auf / Die holden Erstlinge (2) Und es sahe der Sonnengott / Mit Lieheshlik / Die holden Erstlinge H ¹ (3) und (a) Helios (b) seelig (c) freudig sah Des Sonnengottes Auge die Erstlinge II ² (4) und freudig sah Des Sonnengottes Auge die 15 (a) Erstlinge (b) Neulinge II ³ (5) Text (sah aus sag) H ⁴	
7.8:	(1) Die du ihm geboren. (2) Blumen und (a) Beere, lächelnde Zeugen (b) Bäume, lächelnde Kinder Seines Geistes und deines Glücks, H ¹	
20	(3) Die Bäume und Blumen, seiner Jugend Lächelnde Kinder, aus dir geboren. H ² (4) Die (a) grünen Pflanzen, seiner Jugend (b) Pflanzen, seiner Götterjugend Lächelnder (Schreibfehler) Kinder, (a) aus dir geboren.	
25	(β) und dir entsprungen. II ³ (Hier bricht H ³ ab.) (5) Text H ⁴	
9.10:	(1) Da auf der schönsten der Inseln, (eine Zeile leer) unter (a) Trauben (b) den Trauben [und Ährer] H ¹	
30	(2) Da auf der Inseln schönster, wo immerhin (eine Zeile leer) II ² (3) Text H ⁴	
11-13:	(1) Lag einst, (nach Nacht) In dümmernder Morgenstunde geborer Deines Schooses üppigste Frucht; H ¹	
55		

Una página de las *Obras completas* de Hölderlin editadas por F. Beißner

nacionales del siglo XX, en una corriente editorial que adaptaría genéricamente el apelativo de “genética”.

La profusión de ediciones (cada una comportando sus propias propuestas técnicas y metodológicas) ha ampliado considerablemente la gama de tipologías: los modelos se han diversificado y especializado, promoviendo una intensa reflexión, no sólo sobre los procedimientos editoriales, su eficacia y sus alcances, sino, en términos más generales, sobre el objetivo, el significado, las finalidades de la edición. El editor científico cuenta con instrumentos técnicos y metodológicos experimentados, que abren un vasto campo de alternativas (ampliado hoy hasta horizontes inusitados gracias al recurso de la electrónica): en ellos podrá operar sus elecciones sobre la base de los datos elementales que condicionan todo proyecto editorial: “la elección del público al que está destinado, el estado de la documentación y en particular la cantidad y la naturaleza de los testimonios manuscritos, las opciones teóricas del editor, especialmente respecto de la definición del texto y de su génesis, y finalmente los medios disponibles a tres niveles: humano, material y tecnológico”.¹⁹

La presentación de las variantes

El ya citado Hans Zeller estableció un cuadro clasificatorio de los distintos tipos de edición de textos modernos, tomando como parámetro de base las modalidades de presentación de las variantes. Zeller designa con el término *variantes*, “esas 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”.²⁰ Es decir, cada variante se sitúa en un contexto invariable —los fragmentos de las secuencias textuales que se mantienen idénticos— y es ese contexto el que permite asociar y clasificar los fragmentos lábiles.

Hemos evocado más arriba el carácter problemático que presenta la noción de variante aplicada a los manuscritos modernos. (Jean Bellemin-Noël proponía, ya en 1976, que la utilización del término se limitara a la

designación de las diferencias existentes entre ediciones sucesivas.)²¹ Sin embargo, es útil adoptar una caracterización general del concepto para establecer un cuadro descriptivo que impondrá, en el desarrollo de sus propias distinciones internas, las restricciones teóricas inevitables.

H. Zeller define algunos criterios básicos en función de los cuales establece los distintos tipos de presentación.

El primero —el más elemental— es el del “objetivo general de la presentación”.²² Este objetivo está ligado no sólo a las aspiraciones científicas del editor, sino también a la existencia y a la calidad de la documentación pre-textual a su disposición. En función de estos parámetros se puede establecer una distinción básica entre “la simple reproducción del estado del texto” y su “restitución genética”.

En el primer caso se trata de presentar un *texto establecido*. Si existen varias versiones del texto a reproducir (más de una edición con diferencias, por ejemplo), el editor debe decidir qué versión considera como la mejor calificada para ello. El criterio tradicional que consiste en tomar como “texto de base” la última versión controlada por el autor es objeto, como luego lo veremos, de varios cuestionamientos.

La “restitución genética” impone, por el contrario, la presentación de la evolución de las variaciones, ya sea dentro de una serie de documentos manuscritos, ya sea en un único documento pre-textual.

Para mostrar esta evolución de las variaciones, se puede recurrir o no a las informaciones sobre su aspecto material, lo que da lugar a otra distinción entre dos tipos de presentación, caracterizados como “presentación interpretativa” y “presentación descriptiva”.

Una presentación interpretativa se limita a mostrar los distintos estados de la variación; da cuenta de la configuración original y del resultado final, sin detenerse a analizar los indicios de las modalidades del proceso de variación: indicará, por ejemplo, en una variación simple, el término reemplazado y el término reemplazante. Una presentación descriptiva, por el contrario, tomará en cuenta todos los detalles que informan sobre la génesis material de las variantes. Pondrá de manifiesto distinciones esenciales, como las que permiten saber si todas las correcciones son autógrafas o si ha habido intervención de otras manos; si se trata de una reescritura inmediata,

al correr de la pluma —“variante de escritura”— o de una “variante de lectura”, introducida después de haber terminado una primera redacción y, en general, después de una relectura,²³ etc. Para ello, dará cuenta de los elementos materiales de la inscripción, como por ejemplo, su “topografía”: una variante inscrita a continuación de un término tachado, en la misma línea, denota indudablemente una variante de escritura, no así una variante inscrita en un espacio marginal o interlineal. Otros indicios que contribuyen a determinar el momento o la autoría de la variación serán puestos en relieve por el editor: distintos instrumentos de escritura, características del trazo (el *ductus*), etc.

Por otra parte, la manera en que se tome en cuenta el contexto invariable en un proceso de variación conducirá a una presentación en forma de “lista de variantes” o bien de tipo “integral”. En el primer caso, la variante se presenta aislada o, a lo sumo, acompañada de un segmento mínimo de la secuencia invariable que permite situarla con precisión: si el elemento reemplazado es un término, el reemplazante puede, por ejemplo, aparecer acompañado en la lista por el término que lo precede y/o por el que lo sigue (ambos invariables). En la presentación integral, por su parte, las variantes aparecen ubicadas en su contexto global, sin ningún tipo de recorte.

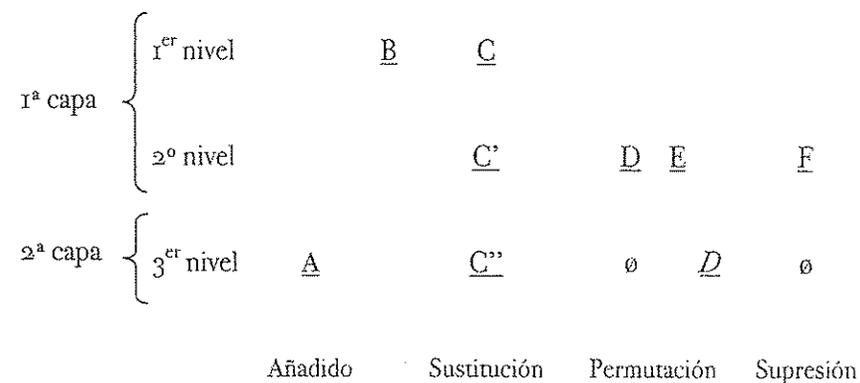
En este último caso, una nueva distinción se puede establecer según que la presentación integral corresponda a un solo documento (se trataría aquí de una transcripción de un documento manuscrito —un borrador, por ejemplo—, que podría ser de tipo diplomático, facsimilar, etc.), o varios documentos vinculados en una relación textual, lo que daría lugar a una presentación de tipo “sinóptico”.

Según el número de dimensiones utilizadas, el aparato sinóptico puede adoptar una configuración lineal, o no. En una presentación lineal, las variantes aparecen integradas en la progresión horizontal del texto invariable, intercaladas en el lugar correspondiente, en el orden sucesivo de su producción.

En una presentación no-lineal (que Hans Zeller denomina de manera un tanto impropia “espacial”), el paradigma de las variantes aparece en una

sucesión vertical, mientras que el sintagma del texto invariable conserva su ordenamiento horizontal.

En este último caso, Zeller introduce una nueva distinción de acuerdo a la forma que adopta esta sucesión vertical de las variantes, entre “disposición en escalera” y “disposición en columnas”. La presentación en escalera corresponde al ordenamiento diseñado por Friedrich Beißner para su edición de Hölderlin, que ya hemos mencionado. La presentación en columnas remite al modelo elaborado por el propio Hans Zeller, al cual también ya hemos hecho alusión. Dijimos al respecto que la innovación que introduce Zeller —más allá de la diagramación de las variantes en columnas paralelas— es recurrir permanentemente a todos los indicios de la génesis material. Este recurso le permite estratificar el registro de variantes en capas y niveles, que corresponden respectivamente a las distintas campañas de escritura y de reescritura del texto. Según el ejemplo que propone el propio autor, una presentación en columnas del proceso de variación de un texto adopta esquemáticamente la siguiente diagramación:



∅ = el segmento de arriba ha sido suprimido

El diagrama explicita claramente que el *dossier* editado comporta dos capas distintas de escritura (las capas se identifican en general por poseer las mismas características materiales: trazado con la misma lapicera, con un

estilo de escritura semejante, etc.), dentro de las cuales se distinguen tres niveles de reescritura. El segmento inicial de la primera capa es el segmento B, seguido de C. En una primera campaña de modificación de esta capa (primer nivel de reescritura), el autor reemplaza el segmento C por el segmento C' y añade los segmentos D, E y F. En la segunda campaña de escritura (capa 2), la secuencia aparece profundamente modificada: se ha añadido un segmento A en posición inicial; el segmento C'' ha sustituido el segmento C'; en la subsecuencia D, E, se han intervertido los elementos, por desplazamiento del elemento D de la posición anterior a la posterior, y el segmento final F ha sido directamente suprimido.

Como se ve, la pretensión básica de este tipo de presentación de variantes en columnas es restituir minuciosamente el proceso genético en sus distintas etapas y escenarios, combinando para cada fase las dimensiones temporal y espacial, cronológica y topográfica. Ya dijimos que el editor tiene en cuenta también una tercera dimensión: la dimensión "virtual" del proceso, de una importancia primordial por cuanto deja en suspenso las decisiones que el autor no registró explícitamente y abre las perspectivas hacia aquellas que podría haber tomado, permitiendo al lector adoptar una posición activa en la reconstitución de las secuencias textuales.

Frente a este tipo de presentación, el esquema sinóptico en escalera de Beißner aparece como mucho menos elocuente pues al tomar en cuenta de manera lineal solamente la dimensión cronológica, desestima la lógica específica de las campañas (de escritura o de reescritura) y la coherencia general que se desprende de su superposición y de sus múltiples interacciones. En la diagramación de Beißner, el mismo ejemplo de variación presentado daría el resultado siguiente:

(1) B
 (2) A B (a) C
 (b) C'
 (c) C'' (a¹) D E
 (a²) E D (a²) F
 (b²) /

El esquema debe obviamente ser leído según la regla básica que determina que el segmento (2) anula el segmento (1), el segmento (b) anula el segmento (a), y así sucesivamente.

Esta profusión de sistemas de presentación de variantes no genera una variedad equivalente de "tipos de edición". Los criterios se combinan según las características del *dossier* que se quiere editar y los objetivos de proyecto editorial. Son los rasgos propios de los documentos a publicar y del método de trabajo del autor que se trasluce en estos documentos los que determinan la calidad y la cantidad de criterios que entrarán en juego en la definición de un esquema de presentación; son las finalidades del editor y las limitaciones materiales de la empresa las que condicionarán el grado de exhaustividad y los niveles de información que intervienen en dicho esquema.

El texto base

Almuth Grésillon reordena esta multiplicidad de diagramaciones y criterios en una distinción simple: existen por un lado las *ediciones críticas*, cuyo objetivo es la publicación de un *texto*; por el otro, las *ediciones genéticas*, cuya finalidad es la presentación de un *pre-texto*.²⁴

En el primer caso, como vimos, se trata de establecer la configuración textual de una obra, en función de los vestigios que ha dejado su propio proceso de gestación, persiguiendo ese ideal inamovible de la labor filológica que es "ofrecer el texto que el autor trató de escribir".²⁵

Este establecimiento puede limitarse a elegir, entre las diversas versiones de un texto (manuscritas o impresas), aquella que parece corresponder más fielmente a los designios del autor y a reproducirla depurada de todas sus imperfecciones: erratas del copista o del tipógrafo, inadvertencias del propio escritor, etc. Cuando ninguna versión aparece como enteramente satisfactoria, el establecimiento puede consistir en una verdadera "reconstitución" del texto a partir del análisis comparativo de todos los testimonios de su creación y de su transmisión: borradores, manuscritos y ediciones. En sus lecciones de 1984, Giuseppe Tavani ha estudiado y sistematizado los

diversos casos, recursos y procedimientos que entran en juego en este proceso de reconstrucción textual. [Ver *Anexo xxx*]

Al respecto, A. Grésillon señala que del criterio tradicional de la filología que es la adopción del texto de la última edición aparecida en vida del autor (“venerada como expresión testamentaria”), los editores pasaron a una preferencia por la edición *princeps* (“considerada como la expresión original de la primera forma lograda”) y luego, no casualmente en la época en que Freud elaboraba sus tesis sobre el inconsciente, a un interés cada vez más centrado en la “verdad escondida” de los documentos manuscritos.²⁶ G. Tavani, por su parte, volvería en sus “Verificaciones metodológicas” de 1986²⁷ sobre el tema de la elección de una versión textual existente como *texto base* de una edición crítica, para alertarnos sobre los riesgos de abrazar una postura dogmática en este campo:

Es quizás peligroso formular teorías generales y rigurosas cuando se trata de problemas textuales: de la edición crítica podría decirse lo mismo que decía Valéry de las artes, esto es: que “en las artes [y en los problemas textuales] las teorías no valen mucho”. En mi opinión, hay que desconfiar de los principios universales en el momento de elegir el texto a partir del cual se procurará la edición y confiar más bien en los principios de la razón y del buen sentido. Hay que considerar que la última edición aparecida en vida del autor puede ser buena o mala y que es necesario, ante todo, examinar críticamente y con gran cuidado todas las ediciones publicadas y solamente después elegir, con conocimiento de causa.²⁸

Abundan, en efecto, los ejemplos de escritores “descuidados” que dejaron proliferar las ediciones de sus obras —las cuales, en general, acarrearán una carga creciente de errores— sin preocuparse en revisarlas ni en hacerlas controlar, como así también los de autores que modifican sus obras (y en los casos límite podríamos decir: las alteran, las desvirtúan) en reediciones tardías, por temor a la censura, adaptación al mercado, sometimiento a las preferencias de un nuevo editor, u otro motivo cualquiera.

En lo que respecta al registro de variantes, éste puede ser, como vimos, “marginal” o integrado en un esquema sinóptico, según la distinción que establece Zeller. Las discusiones sobre las ventajas y desventajas de cada modelo son —también aquí— arduas. Los unos prescriben los registros en formas de “listas” para los textos que comportan pocas variantes (*dossiers* genéticos restringidos y sin grandes reestructuraciones), proscribiéndolos en los demás casos. Los otros acusan a las ediciones sinópticas de atentar contra el “placer de la lectura” de un texto, acribillándolo de interferencias que, a pesar de sus pretensiones de síntesis dinámica —y de manera particular cuando se trata de casos de variación profusa y complicada—, casi nunca permiten al lector descifrar y seguir cabalmente su proceso de gestación.

La edición genética: entre la profusión y la medida

La edición genética, por su parte, intenta restituir “exhaustivamente y en el orden cronológico de su aparición, los testimonios de una génesis”,²⁹ es decir, los documentos preparatorios —prerredaccionales, redaccionales y preeditoriales— que han constituido el laboratorio en el que la obra ha tomado forma. Lo que distingue la edición genética de cuño francés, de las ediciones sinópticas evocadas precedentemente, es que la reproducción de los documentos pre-textuales se realiza sucesivamente, documento por documento, en lugar de unificar varias capas en una sola;³⁰ además, la restitución que opera la edición genética carece de un referente estable como es el del “texto base” de la obra, a partir del cual, en general, se escalonan las secuencias variables en los diagramas sinópticos.

A. Grésillon diferencia dos grandes tipos de edición genética: las que se limitan a presentar una fase particular de la génesis y las que presentan un recorrido genético integral.³¹ Estos dos tipos corresponden a los que Pierre-Marc de Biasi designa respectivamente como *edición horizontal* y *edición vertical*.³²

En el primer caso se trata de reproducir un documento o una serie de documentos que representan una fase particular del proceso creativo de una

obra considerada, por un motivo u otro, como particularmente interesante dentro del método general de trabajo del autor. El caso emblemático —por el cúmulo de informaciones que puede proporcionar sobre la génesis de los elementos constitutivos del “universo ficcional” de una obra, y por estar a punto de convertirse en una verdadera moda en el mundo editorial francés— es el de los *cuadernos de trabajo* de los grandes escritores contemporáneos. Las ediciones que pueden ser citadas como ejemplo son sobre todo las de los cuadernos y carnets de Gustave Flaubert, Paul Valéry y Emile Zola.³³ Otros documentos genéticos, así como materiales “para-genéticos, pueden ser objeto de una edición de este tipo: borradores, esbozos, guiones, planes, y aún diarios íntimos o carnets de viaje, que pueden contener informaciones importantes sobre el itinerario creativo.

La edición de un recorrido genético integral —considerada por Almuth Grésillon como la “edición genética por excelencia”—³⁴ procura presentar la totalidad de los documentos que constituyen el *archivo* de la creación de la obra, desde los primeros esbozos hasta su formulación *definitiva*. El caso emblemático de este tipo de publicación pertenece —curiosamente— al dominio alemán: es la ya citada edición preparada por D.E. Sattler de las *Obras completas* de Friedrich Hölderlin. Ya tuvimos ocasión de señalar que el rasgo definitorio de esta empresa está representado por la conjunción de la exhaustividad de la documentación (cada texto aparece asociado a la integralidad de los testimonios manuscritos disponibles) y de la diversidad de los procedimientos de presentación (facsimiles, transcripción diplomática, aparato sinóptico, texto establecido, etc.). El problema fundamental que plantea este tipo de edición es, evidentemente, el de su voluminosidad: los 20 tomos que requiere la edición de Sattler representan un límite extremo desde todo punto de vista (legibilidad, maniabilidad, costo, etc.).

Aun en los casos que prescinden de la reproducción facsimilar de los documentos, que reducen los procedimientos de presentación a una única transcripción de tipo “diplomático” y que eliminan el último eslabón de la cadena textual (el texto *definitivo*, disponible por lo general en otras ediciones controladas), las dimensiones considerables que adquieren a menudo los *dossiers* genéticos, hacen que el volumen de la edición integral

no guarde ninguna relación con la extensión —a veces muy modesta— de la obra en cuestión.

Por otra parte, la ausencia de una versión facsimilar impone una multiplicación vertiginosa de los símbolos (poco) convencionales que indican las características topográficas y los elementos materiales de la génesis (los *signos diacríticos*), que tornan ardua la lectura y el desciframiento del *dossier* editado.

En este tipo de edición, suman extensión, además, los aparatos de notas que completan la información material y topográfica, los cuadros, las tablas, y los comentarios que buscan sintetizar distintos aspectos de la historia global de la génesis.

El caso ejemplar aquí es el del *Corpus Flaubertianum*, procurado (de nuevo, curiosamente) por un equipo de investigadores italianos, bajo la dirección de Giovanni Bonaccorso, cuyos dos primeros volúmenes recogen los manuscritos del primero y del tercer cuento del libro *Trois contes* de Gustave Flaubert. El primero, *Un coeur simple*, que ocupa 44 páginas impresas en su edición de bolsillo, da pie a una edición genética de 700 páginas de gran formato. El segundo, *Hérodias*, es igualmente “desproporcionado”: de las 38 páginas impresas en la edición de bolsillo resulta una edición genética que comporta 238 páginas de transcripción de manuscritos, a las que se suman 122 páginas de comentarios, más una clasificación de las *notas* y un cuadro sinóptico de los *planes* y los *guiones*, una bibliografía, 32 folios manuscritos en reproducción fotográfica y un índice cronológico de manuscritos. Esta proliferación lleva a Raymonde Debray Genette a interrogarse sobre la utilidad (la utilización que un lector común o aun un aficionado a los manuscritos literarios puede hacer) de esta producción editorial, dejando de lado los investigadores flaubertianos y los estudiantes en crítica genética.³⁵

Una solución alternativa que permite sacar al mercado ediciones genéticas integrales en volúmenes de dimensiones razonables es tomar como objeto de estudio un fragmento más o menos breve de una obra. A. Grésillon cita dos ejemplos: el de J. Goldin, que ha editado una transcripción diplomática del pre-texto completo de una escena de *Madame Bovary*,

y el de P. Willemart que ha recurrido al mismo procedimiento, publicando la transcripción de los manuscritos del primer capítulo de *Hérodiadas*.³⁶

Podemos mencionar, para concluir esta clasificación de tipologías, una forma de edición que por sus características ocupa una posición intermedia entre las ediciones críticas y las ediciones genéticas propiamente dichas: se trata de la transcripción de documentos de génesis, en forma lineal (sin tener prácticamente en cuenta su topografía y reduciendo al mínimo las indicaciones sobre los aspectos materiales de su realización), lo que equivale a decir: transformando un documento de trabajo en un “texto” fácilmente legible. Este tipo de edición está evidentemente destinado a un público cultivado, atraído por la moda de los “pre-textos”, pero poco dispuesto a embarcarse en tediosas tareas de desciframiento y decodificación de esquemas abstractos. A. Grésillon cita algunos ejemplos de publicación de transcripciones lineales de documentos de génesis, entre ellos, la de algunos cuadernos de Proust realizada por H. Bonnet y B. Brun, y la del manuscrito que redactara Flaubert a partir de las notas de su viaje a Egipto entre 1849 y 1851, establecida por P. M. De Biasi.³⁷

Los laberintos de la transcripción

Toda labor de genética textual se reduce, en última instancia, a una cuestión de *desciframiento* y de *clasificación* (de espacios genéticos y de operaciones escriturales);³⁸ mostrar los resultados de ese trabajo en una edición —sea cual fuere su tipología— se reduce, también en última instancia, a una cuestión de *transcripción*.³⁹ La tarea de transcribir comporta una doble finalidad: la de reproducir y la de tornar legible, y puede ser asimilada al gesto erudito de la *cita*.⁴⁰

Sin embargo, una cosa es transcribir un manuscrito “limpio”, donde simplemente se trata de “trasponer” —de un tipo de escritura (manual) a otro (mecánica)— una secuencia lineal de signos, intercalando en su lugar los eventuales agregados de último momento, y otra cosa muy distinta es transcribir documentos de génesis —esbozos, borradores, manuscritos redaccio-

nales—, cuya estructura es multidireccional, segmentada y discontinua. Leer un documento de trabajo implica, pues, no solamente descifrar los rasgos propios de una escritura —el trazado de las letras—, sino también esa “semiótica” particular de la página manuscrita, hecha de tachaduras, de enmiendas, de añadidos entre las líneas, en los márgenes, en los rincones, y de signos y símbolos, convencionales o no, que designan operaciones y proyectos: flechas, círculos, llaves y garabatos de toda especie. El desciframiento de un manuscrito de este tipo supone, del mismo modo, el establecimiento previo o, al menos, la elaboración de una hipótesis acerca del desarrollo temporal de su composición. Editar, entonces, un documento de génesis es mostrar, “dar a leer”, no solamente las secuencias textuales, sino también esos dos conjuntos de rasgos que hasta aquí hemos denominado la *topografía* (el “diseño” de la página) y las *campañas*: las capas de escritura y reescrituras sucesivas, denotadas por los rasgos materiales de su realización.

Cuanto menos rasgos “materiales” del documento original aparecen reproducidos de manera idéntica en la transcripción, mayor será el número de signos convencionales (los llamados “signos diacríticos”) que el editor deberá utilizar para ponerlos de manifiesto. Estos signos darán cuenta, además, de los resultados de una lectura específica que descifra en estos rasgos algunos mensajes sobre la génesis del texto: distinción de las diferentes campañas de reescritura, sucesión temporal, etc. Los dilemas que debe resolver el editor crítico confrontado a un documento de génesis, se enmarcan entre dos posibilidades extremas: *mostrar* el documento “tal cual”, es decir, ofrecerlo en una edición facsimilar, lo que representa una claudicación en el ejercicio de sus funciones,⁴¹ o *darlo a leer* como un “texto”, reduciendo las múltiples dimensiones del documento de trabajo a una sucesión lineal de signos, sobrecargándolo de siglas y símbolos convencionales que den cuenta de su complejidad original.

Uno de los problemas fundamentales que debe enfrentar la edición crítico-genética en la actualidad es la falta de “normalización” en el uso de estos sistemas simbólicos y la exhuberancia incontrolada que caracteriza el diseño de los *aparatos críticos*: cada editor considera que el autor, la obra, el documento que debe transcribir representan casos de génesis tan particu-

lares que *imponen* naturalmente una sigularidad equivalente en los procedimientos de transcripción. En la ya citada mesa redonda organizada por Nina Catach, los editoriales Ezio Ornato y Gilbert Ouy sintetizaban esta constatación:

En la época ya lejana en que empezamos a reflexionar sobre este problema, examinamos varias ediciones genéticas de textos contemporáneos y quedamos muy asombrados por tres hechos recurrentes: primero, era imposible encontrar dos ediciones que utilizaran el mismo código; segundo, ninguno de los códigos parecía ser el fruto de una reflexión de conjunto sobre los diversos aspectos del proceso creativo y sus manifestaciones concretas en la página; tercero, quienes habían imaginado esos códigos diferentes no parecían haberse preocupado por facilitarle la tarea al lector.⁴²

Sobre la base de esta constatación, los autores delimitaban algunas exigencias elementales que pueden guiar la elaboración de un *código de edición* que resulte válido, pertinente y eficaz, entre los cuales me parece necesario citar aquí al menos tres:⁴³

→ la exhaustividad, que indica que el código debe ser lo suficientemente extenso como para poder representar todas las series de modificaciones susceptibles de aparecer en un texto;

→ la univocidad, que expresa el principio según el cual dos situaciones formalmente diferentes no pueden ser representadas por el mismo signo, y la misma situación no puede ser representada por dos signos diferentes;

→ la *mnemotécnica*, que impone una lógica interna en el establecimiento del sistema de signos diacríticos a fin de que el mismo pueda ser retenido fácilmente por el lector, y proscriba la atribución a un signo de un contenido opuesto al que tiene usualmente en el mismo tipo de ediciones. Esta advertencia, que puede sonar como una admonición innecesaria, responde sin embargo a un hábito bastante frecuente. Recordemos que, en la reseña que R. Debray-Genette hace de la edición de Bonaccorso, lamenta precisamente que el editor utilice signos diacríticos con una significación inversa a la establecida en ediciones críticas precedentes de la obra de Gustave Flaubert.⁴⁴

En medio de esta “Babel genética” que denuncian los autores, un vislumbre de coherencia comienza a manifestarse en el uso de algunos signos elementales, como es el caso de los corchetes ([]) para designar los elementos suprimidos en un manuscrito, y el de los ángulos, o corchetes oblicuos (< >), para indicar los elementos añadidos.

Como lo recuerda André Jarry —participante en la misma mesa redonda—, durante mucho tiempo, “los aparatos críticos acordaron más importancia a los modos de supresión que a los modos de la adjunción”.⁴⁵ Sin embargo, las diferentes modalidades de tachado que puede utilizar un autor para cancelar una secuencia brindan menos información sobre la génesis de la obra que las modalidades de la adjunción: ya hemos señalado aquí que el aspecto material de la corrección (color de la tinta, instrumento de escritura, trazado de las letras, etc.) permite distinguir las diferentes capas de escritura y reescritura, y que la ubicación del añadido puede informarnos acerca de si la corrección ha sido introducida en el “movimiento de la escritura” o en un momento posterior.⁴⁶

Jarry propone, en consecuencia, que este último aspecto sea integrado directamente en la transcripción a través de un sistema de signos apropiado. (La materialidad de la génesis puede, por el contrario, ser explicitada en el aparato de notas y comentarios.) El autor presenta un conjunto ideal de siglas para designar la ubicación de los añadidos, que es el siguiente:⁴⁷

ˆ < >	interlínea superior
** < >	segunda interlínea superior
˘ < >	interlínea inferior
˙˙ < >	segunda interlínea inferior
˘ < >	margen izquierdo
˙ < >	margen derecho
ˆ < >	enmienda (variante de escritura)

Es interesante puntualizar que, si este conjunto de signos —completado por otra serie de siglas complementarias— es definido por el autor como “ideal”, es porque, habiéndolo establecido para una edición crítica de la *Poesía* y el *Teatro* de Alfred de Vigny, fue rechazado por la casa editorial —la prestigiosa colección francesa de “La Pleiade”— por considerarlo como

demasiado complejo para el público lector —poco especializado— hacia el que en principio estaba destinado, lo que obligó a una simplificación del conjunto.

Una vez definido un sistema exhaustivo y coherente de representación y codificación, las modalidades de transcripción en que este sistema puede intervenir son múltiples y variadas. (Como veremos, corresponden en gran medida a las del cuadro de presentación de variantes elaborado por H. Zeller). Para presentar algunas de estas modalidades, traducimos un ejemplo propuesto por el propio Jarry, sacado de un manuscrito de Vigny:

de luto
Las a giraldas a ~~a lo lejos~~ gritaba al firmamento

La línea precedente representa desde ya una modalidad de transcripción. Se trata en este caso de una transcripción de tipo “diplomático”, es decir, que reproduce las características espaciales y formales de la secuencia escritural: el tachado aparece imitado (actualmente los procesadores de texto permiten utilizar fácilmente este recurso), y la segunda enmienda aparece en su posición original, en el interlineado superior.

Por diversos motivos, el editor puede preferir a esta modalidad de transcripción “espacializada”, otra de tipo lineal. Múltiples opciones se presentan en este caso. La transcripción puede ser de tipo “sintético”, que es aquella que intenta reunir en una presentación unitaria el conjunto de las variaciones. Este tipo de presentación, según la distinción que establecía Zeller, puede limitarse a mostrar los distintos estados de la “variación”; en este caso:

[Las giraldas] <La giralda> [a los lejos] <de luto> gritaba al firmamento

o bien puede adquirir una diagramación “descriptiva”, tomando en cuenta los datos espaciales y materiales de la variación y restituyéndolos, como vimos, por medio del sistema de signos diacríticos establecido; en este caso y conformemente al sistema de Jarry, la secuencia sería:

L[as] = <a> giral[d] [as] = <a> [a lo lejos] * <de luto> gritaba al firmamento

Estas modalidades sintéticas de transcripción dejan de lado, evidentemente, un aspecto fundamental del proceso de variación: su desarrollo cronológico. En efecto, en el ejemplo propuesto, hay un hecho aparentemente establecido: la primera enmienda ha tenido lugar antes de que la inscripción del verso llegue al final, pues el verbo “gritaba” aparece de entrada en singular. Sin embargo, no sabemos si fue introducida antes o después de la inscripción de “a lo lejos”, después de haber comenzado a escribir el verbo o, incluso, retroactivamente, después de haber terminado de escribir la palabra “gritaba”. Del mismo modo, tampoco es posible determinar en qué momento “a lo lejos” fue reemplazado por “de luto”, por más que, en regla general, un añadido se pone en interlínea cuando la secuencia de la línea de escritura ha sido completada. Si no existen indicios materiales es imposible determinar cabalmente la sucesión cronológica de las operaciones. No obstante, en muchos casos, el editor es capaz, gracias al buen conocimiento que tiene del método de trabajo del escritor, o de informaciones extra-textuales que ha podido recabar, de proponer hipótesis al respecto.

Estas hipótesis pueden formalizarse en una transcripción de tipo “cronológico”, donde, a diferencia de la transcripción sintética, las operaciones serán desglosadas en su sucesión temporal. Para el ejemplo propuesto, se pueden formular dos hipótesis. La primera establece un orden sucesivo para las dos enmiendas y daría lugar, o bien a un esquema simple:

1. Las giraldas a lo lejos †⁴⁸
2. La giralda a lo lejos gritaba al firmamento
3. La giralda de luto gritaba al firmamento

o bien a un esquema más detallado que da cuenta de la ubicación de los añadidos:

1. Las giraldas a lo lejos †
2. L = <a> giral[d] = <a> a lo lejos gritaba al firmamento
3. La giralda * <de luto> gritaba al firmamento

La segunda hipótesis postula la simultaneidad de las dos enmiendas, y quedaría formalizada en el siguiente esquema:

1. Las girdaldas a lo lejos †
2. L=<a> girdald=<a> ^<de luto> gritaba al firmamento

Más que elegir entre uno u otro tipo de transcripción (sintético o cronológico), A. Jarry manifiesta una neta preferencia por un esquema que juxtaponga ambos: “la sintética, presentada en toda su complejidad, permite adoptar para la cronológica el esquema más simplificado. [...] La primera parte de esta transcripción doble ofrece el material bruto, la segunda propone una interpretación que, sin ocultamiento alguno, se define claramente como tal”.⁴⁹ Este tipo de presentación adoptaría la forma siguiente:

L[as] =<a> girdald[as] =<a> [a lo lejos] ^<de luto> gritaba al firmamento

- ⇒ 1. Las girdaldas a lo lejos †
2. La girdalda a lo lejos gritaba al firmamento
 3. La girdalda de luto gritaba al firmamento

{Otras hipótesis:

- a) La enmienda ha podido intervenir antes de “a lo lejos”, después de las primeras letras de “gritaba”, retroactivamente, después de la inscripción completa de “gritaba”.
- b) Las dos correcciones han podido ser simultáneas}

En este esquema, el signo intercalado entre las dos partes de la transcripción (⇒) indica la “implicación”; el “comentario” va encerrado entre llaves; mientras que, como ya lo señaláramos, las indicaciones interpretativas extra-textuales quedan relegadas en el copus de las notas.⁵⁰

Este ejemplo —corto y bastante sencillo— permite comprender la excesiva extensión que pueden alcanzar las transcripciones de los

documentos de génesis. Permite apreciar también el alto grado de complejidad que adoptan los esquemas por poco que se quiera que sean portadores de una cierta exhaustividad en las informaciones. Se necesita, sin duda, un nivel de especialización y de *pasión* por las labores filológicas bastante elevado para leer de punta a punta una transcripción abarrotada de signos y convenciones múltiples y recurrentes. El esfuerzo de lectura se ve redoblado pues, como ya lo indicáramos, no puede apoyarse en automatismos *profesionales*: a la indecisión básica que domina la atribución de significaciones a los signos diacríticos, se suma la variedad de modalidades generales de presentación aplicadas a documentos genéticos que comportan, a menudo, rasgos característicos uniformes. El caso extremo es cuando estos documentos, además, han sido realizados por un mismo autor. Almuth Grésillon ha examinado diez transcripciones de documentos genéticos escritos por Flaubert, para confirmar la diversidad que no atañe sólo las indicaciones convencionales, sino también la estructura general:

Cuatro transcripciones corresponden al tipo *diplomático*, es decir que respetan la disposición topográfica —página, línea, margen y reescrituras interlineales— del original; otras cuatro adoptan el tipo *linealizado* (plegando la dimensión paradigmática de las reescrituras al eje sintagmático de la línea), entre las cuales, algunas renuncian a toda indicación acerca de la ubicación de las variantes y otras instituyen un sistema sofisticado de códigos topográficos. Dos transcripciones presentan una solución mixta entre los dos tipos: el bloque principal de la escritura aparece linealizado, mientras que las notas marginales figuran efectivamente en el margen.⁵¹

Para dar una idea del aspecto general que presenta una de estas transcripciones examinadas por Grésillon, reproducimos más adelante una página de la edición de Eric Le Calvez, que corresponde al último tipo mencionado: la solución mixta lineal/diplomática.

Almuth Grésillon considera como una edición genética ideal aquella que presenta, enfrentados página por página, un facsímil del documento y su transcripción, preferentemente diplomática, lo que evita una utilización

ciar, para las obras modernas, a la pseudo-ecdótica con que nos agobian desde hace más de un siglo. Ya es tiempo de *inventar* la historia de los textos.⁵⁵

Los recursos de la electrónica

Las deficiencias que les son reprochadas a las ediciones de documentos de génesis resultan de una imposibilidad básica: se intenta dar cuenta en ellas de un fenómeno cuyas múltiples dimensiones exceden, en definitiva, las posibilidades de la página impresa. El "formato" libro, con sus dos dimensiones y su estructura secuencial, mal puede reflejar un proceso que combina los dos ejes espaciales del manuscrito —el sintagmático del flujo de la escritura y el paradigmático de las reescrituras— con el eje temporal de su realización.⁵⁶ Este eje carece de estructura lineal, pues su transcurso afecta diversos escenarios y encubre, en realidad, al menos dos cronologías: la de la escritura de cada secuencia y la de la génesis como proceso global, con sus idas y vueltas, sus zigzagueos, la dispersión de su impronta en una multiplicidad de documentos.

La posibilidad de una "lectura dinámica" que, de alguna forma, restituye el dinamismo propio de la génesis, tomando en cuenta todas las dimensiones que entran en juego en su realización, fue una de las tantas puertas que abrió, en el campo de las ciencias humanas, la "revolución" informática. Los formatos digitales, que explotan los abundantes recursos del hipertexto de los multimedia y brindan su casi ilimitada capacidad de "almacenamiento",⁵⁷ permiten hoy alcanzar los términos ideales de una edición genética: la exhaustividad de las informaciones y la flexibilidad de su tratamiento.

El espacio de memoria de los soportes numéricos permite componer *dossiers* genéticos completos, sin que su extensión tenga una repercusión directa en la manuablez (y en el costo) de la edición, como sucede con el libro. La posibilidad de reproducir, en el *dossier*, documentos en modo *imagen* y en modo *texto*, permite la consulta y la utilización combinada de

facsimiles, transcripciones y textos "lineales". El uso generalizado de la pantalla de lectura fragmentada en varias *ventanas* permite colacionar varios documentos, inmediatamente reemplazables e intercambiables.

Por otra parte, la modalidad hipertextual, al abrir la posibilidad de alternar la lectura secuencial con una lectura *multidireccional*, no sólo restituye de manera dinámica los dos ejes espaciales de la génesis, sino que da pie a todo tipo de reestructuraciones y remodelamientos del *dossier*, promoviendo la realización de los *posibles* de la obra, que este *dossier* contiene. En una edición electrónica, el hipertexto enlaza bloques textuales que pueden ser tanto internos como externos al *dossier* genético: el lector reconstruye itinerarios de escritura, sigue el movimiento de una inscripción que se prolonga de un documento a otro, desglosa las capas que componen un único escenario, pero también puede eyectarse en todo momento a un contexto textual hecho de notas eruditas y comentarios puntuales del editor, o a la constelación de escritos paratextuales del autor —correspondencia, entrevistas...— que echan alguna luz particular sobre la gestación de la obra, o, incluso, vincular cada fragmento textual con su intertexto, saltando, por ejemplo, de una inscripción a su "fuente" inspiradora, pasando por el campo de indicios que constituyen en este caso las libretas y cuadernos de trabajo del escritor, o, en el otro extremo, las *versiones* (del mismo autor o de otro) a las que un fragmento o la obra total han dado lugar.

En este caso, la intervención del recurso multimedia trae aparejado un enriquecimiento sin parangón para la edición genética: la reproducción audiovisual de las versiones musicales, teatrales, cinematográficas, etc., de la obra, o de una secuencia significativa, permite un contacto directo con ellas, sin la mediación de un discurso descriptivo en el que el editor vierte generalmente sus apreciaciones personales y sus juicios de valor. El panorama contextual de la obra y de su creación se acrecienta también con informaciones sonoras y visuales que pueden restituir el clima intelectual de una época, las inflexiones de un discurso autobiográfico del autor, la retórica oral de la recepción crítica, etc.

La edición electrónica se beneficia también de todos los recursos propios del medio informático: el establecimiento y la consulta automatizada de

tablas de concordancia, estadísticas lexicales, index y cuadros de clasificación de variantes.

Por último, la posibilidad de combinar en estas ediciones los soportes “cerrados” –tipo CD-Rom– con la publicación en línea refuerza el dinamismo y la flexibilidad del tratamiento de los *dossiers*. Si los “motores de búsqueda” integrados a la red de Internet optimizan la navegación y la consulta en grandes bases de datos, la interactividad abierta de la red permite una permanente actualización de las mismas y una creciente interconexión de las bases de información en una dirección, casi *natural*, hacia el establecimiento de grandes conjuntos enciclopédicos que permiten colaciones, combinaciones y verificaciones sobre corpus textuales prácticamente ilimitados.

La red actualiza así, en términos ideales, dos vocaciones originales de la edición crítica: la total apertura hacia la comunidad científica e intelectual, en procura de ese cúmulo de erudición que la empresa editorial exige en permanencia, y el anhelo de combinar el acto de difusión con un acto de salvaguarda del patrimonio escrito: los archivos electrónicos no sólo ponen a disposición de los investigadores, sin distinciones geográficas ni de ninguna otra especie, documentos que de otra manera permanecerían inaccesibles salvo para una escueta minoría, sino que además preservan los originales de inútiles manipulaciones y manoseos.

La multiplicación de formatos no puede sino favorecer la edición crítico-genética, contribuyendo a satisfacer sus variadas (y a veces contradictorias) necesidades y exigencias; el interés mayor de la empresa reside en que ningún soporte parece imponerse de manera exclusiva, sino que propone aportes que se combinan al de los otros: en esta combinación, las distintas *zonas de lectura* que caracterizan esencialmente las ediciones críticas, encuentran cabida en formatos apropiados que valorizan sus potencialidades optimizando su tratamiento.

Si, por el momento, nadie desea leer el *texto establecido* de una obra mayor en una “ridícula pantallita”, al decir de la escritora E. Annie Proulx,⁵⁸ nadie puede tampoco eludir el instrumento informático en el momento de

acceder, descifrar y comparar los diferentes elementos de un *dossier* genético:

No tendríamos mucho cariño por los libros si pensáramos que unos pixeles en una pantalla de ordenador pueden competir con un objeto como el libro impreso, que constituye el soporte ideal para la lectura, fácilmente manejable, transportable y a prueba, incluso, de un eventual *black-out*. Del mismo modo, no habríamos entendido nada de la potencia de Internet si pensáramos que otro medio puede ser igualmente eficaz y económico para difundir, compartir y relacionar las informaciones y el conocimiento. Si se pretende ser equitativo y aprovechar las ventajas específicas de cada *medium*, hay que sentir cariño tanto por Internet como por los libros.⁵⁹

tablas de concordancia, estadísticas lexicales, index y cuadros de clasificación de variantes.

Por último, la posibilidad de combinar en estas ediciones los soportes “cerrados” –tipo CD-Rom– con la publicación en línea refuerza el dinamismo y la flexibilidad del tratamiento de los *dossiers*. Si los “motores de búsqueda” integrados a la red de Internet optimizan la navegación y la consulta en grandes bases de datos, la interactividad abierta de la red permite una permanente actualización de las mismas y una creciente interconexión de las bases de información en una dirección, casi *natural*, hacia el establecimiento de grandes conjuntos enciclopédicos que permiten colaciones, combinaciones y verificaciones sobre corpus textuales prácticamente ilimitados.

La red actualiza así, en términos ideales, dos vocaciones originales de la edición crítica: la total apertura hacia la comunidad científica e intelectual, en procura de ese cúmulo de erudición que la empresa editorial exige en permanencia, y el anhelo de combinar el acto de difusión con un acto de salvaguarda del patrimonio escrito: los archivos electrónicos no sólo ponen a disposición de los investigadores, sin distinciones geográficas ni de ninguna otra especie, documentos que de otra manera permanecerían inaccesibles salvo para una escueta minoría, sino que además preservan los originales de inútiles manipulaciones y manoseos.

La multiplicación de formatos no puede sino favorecer la edición crítico-genética, contribuyendo a satisfacer sus variadas (y a veces contradictorias) necesidades y exigencias; el interés mayor de la empresa reside en que ningún soporte parece imponerse de manera exclusiva, sino que propone aportes que se combinan al de los otros: en esta combinación, las distintas *zonas de lectura* que caracterizan esencialmente las ediciones críticas, encuentran cabida en formatos apropiados que valorizan sus potencialidades optimizando su tratamiento.

Si, por el momento, nadie desea leer el *texto establecido* de una obra mayor en una “ridícula pantallita”, al decir de la escritora E. Annie Proulx,⁵⁸ nadie puede tampoco eludir el instrumento informático en el momento de

acceder, descifrar y comparar los diferentes elementos de un *dossier* genético:

No tendríamos mucho cariño por los libros si pensáramos que unos píxeles en una pantalla de ordenador pueden competir con un objeto como el libro impreso, que constituye el soporte ideal para la lectura, fácilmente manejable, transportable y a prueba, incluso, de un eventual *black-out*. Del mismo modo, no habríamos entendido nada de la potencia de Internet si pensáramos que otro medio puede ser igualmente eficaz y económico para difundir, compartir y relacionar las informaciones y el conocimiento. Si se pretende ser equitativo y aprovechar las ventajas específicas de cada *medium*, hay que sentir cariño tanto por Internet como por los libros.⁵⁹

NOTAS

¹ N. Catach, "L'édition critique: un projet multiple", *Les éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux* (Actes de la Table ronde internationale de 1984, organisée par Nina Catach, Directeur de recherche). Paris. Les Belles Lettres ("Annales Littéraires de l'Université de Besançon", 370), 1988, pp.23-24.

² R. Escarpit, artículo "Édition", en la *Encyclopaedia Universalis*, VII, p. 926.

³ N. Catach, *op. cit.*, p. 24.

⁴ P. Machery, *Pour une théorie de la production littéraire* (1966); citado por M. Espagne, *De l'archive au texte*. Paris. Presses Universitaires de France, 1998, p. 24.

⁵ M. Espagne, *op. cit.*, p. 1.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ Karl Lachmann (1793-1851), helenista, latinista y germanista, rector de la Universidad de Berlín, expodrá los principios constitutivos de su método en los prefacios de sus ediciones del Nuevo Testamento griego (1842) y de *De Rerum Natura* de Lucrecio (1850). El punto de partida de este método lo constituye la comparación objetiva de todas las versiones manuscritas de una obra —lo que Lachmann designa como *recensio sine interpretatione*. Cf. A. Bleeca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

⁸ Lachmann niega la posibilidad de que los copistas puedan cometer separadamente el mismo error en el mismo lugar de un texto, postulado (evidentemente problemático) que acarrea dos consecuencias: "el error común no puede ser sino una tara heredada y traduce por ello mismo una filiación, en otros términos, los manuscritos que presentan un error común se copian, y sólo el copiado, una vez distinguido de los copiadore, es digno de interés, pues permite acercarse al original. Por otra parte, el acuerdo de varios manuscritos contra uno solo, indica con seguridad la lección correcta, pues el error es solitario, o más bien, la soledad designa el error". B. Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris, Seuil, 1989, p. 77.

⁹ "El despertar del sentimiento patriótico en los albores de los tiempos modernos, suscita a lo largo y ancho de Europa un interés inédito por las literaturas nacionales de los pueblos europeos, introduciéndolas en la enseñanza universitaria y promoviendo las grandes ediciones de los escritores de la época moderna, que se transforman a su vez en clásicos". L. Hay, "Passé et avenir de l'édition génétique (quelques réflexions d'un usager)", in: *Cahiers de textologie* (2, "Problèmes de l'édition critique"), Paris, Minard, 1988, p. 6. La empresa paradigmática que signa este periodo es la constitución, a partir de la donación a la archiduquesa Sofía de Sajonia de los archivos de Goethe (por parte del último descendiente del poeta), del "Goethe und Schiller Archiv", sobre la base del cual se realizará, entre 1887 y 1919, la prodigiosa "edición definitiva" de su obra en 142 volúmenes (la *Sophien-Ausgabe*), cuyos alcances serían, como lo señala L. Hay, más simbólicos que científicos. En el domino francés, la misma resonancia tendría la iniciativa de Victor Hugo de donar, en 1881, todos "sus manuscritos y todo lo que será encontrado, escrito o dibujado por él, a la Biblioteca Nacional de París, que será un día la Biblioteca de los Estados Unidos de Europa". Cf. A. Grésillon, *Eléments de critique génétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 85.

¹⁰ Cf. J. L. Lebrave, "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?", *Genesis* 1, 1992, p. 41.

¹¹ Esta superposición corresponde a lo que Michel Espagne caracteriza como la visión "teleológica" de los procesos genéticos: "El deslizamiento del orden temporal al orden casual que ve en cada corrección una forma de progreso con respecto al estado anterior corresponde a lo que se designa con el término de teleología". *Op. cit.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, pp. 52-55.

¹³ L. Hay, "Le texte n'existe pas", *Poétique* n° 62, 1985.

¹⁴ La expresión pertenece a L. Hay, "L'édition du texte", *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX^e siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 91

¹⁵ *Ibid.* p. 91.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸ De este modo, el editor —según las palabras de Michel Espagne— "renuncia completamente a reivindicar la autoridad que le confiere el conocimiento íntimo del autor", sin lograr satisfactoriamente sus propósitos, pues el "despliegue de tecnicidad" que este modelo exige "no logra disimular en absoluto una forma de exégesis". *Op. cit.*, p. 168.

¹⁹ L. Hay, "L'édition du texte", *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁰ H. Zeller, "Présentation visuelle des manuscrits et des variantes. Évolution et tendances dans l'édition allemande", in: *Les éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux*, *op. cit.*, p. 79.

- ²¹ *Littérature* n° 23, 1976, p. 123.
- ²² H. Zeller, *op. cit.*, pp. 79 y ss. En términos generales, la exposición de estas páginas sobre el cuadro de Zeller se basa en el artículo citado.
- ²³ Para una definición completa de estos términos, véase: A. Grésillon, *op. cit.*, p. 246.
- ²⁴ *Op. cit.*, p. 177.
- ²⁵ J. Thorpe, *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literature*; citado por F. Marcos Marín, "Edición crítica electrónica", in: *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor Libros, 1997, p. 92.
- ²⁶ A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 181-182. Ya en 1923, G. Rudler, uno de los precursores de las tesis geneticistas, se preguntaba: "¿Por qué el pensamiento y la voluntad final del autor tendrían más valor que su pensamiento y su voluntad primeras?" (*Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Oxford, 1923.)
- ²⁷ G. Tavani, "L'édition critique des auteurs contemporains: vérification méthodologique", in: *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 133-142.
- ²⁸ G. Tavani, *op. cit.*, p. 135.
- ²⁹ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 188.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*, pp. 191-194.
- ³² Cf. P. M. de Biasi, *La génétique des textes*, París, Nathan, 2000, pp. 71-82.
- ³³ C. Flaubert, *Carnets de travail*, edición crítica y genética establecida por Pierre-Marc de Biasi, París, Balland, 1988; P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, edición integral establecida, presentada y anotada bajo la responsabilidad de Nicole Celeyrette-Pietri y Judith Robinson-Valéry, París, Gallimard, 1987; E. Zola, *Carnets d'enquêtes*, textos establecidos y presentados por Henri Mitterand, París, Plon, 1986. Cf. A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 191-192.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 192.
- ³⁵ "Du bon usage de l'exhaustif: l'*Hérodias* de Flaubert édité par G. Bonaccorso", *Genesis* 3, 1993, pp. 157-164.
- ³⁶ C. Flaubert, *Les comices agricoles*, edición diplomática establecida por Jeanne Goldin, 2 vol., Ginebra, Droz, 1984; *O Manuscrito em Gustave Flaubert. Transcrição, classificação e interpretação de proto-texto do 1º capítulo do conto "Hérodias"*, editado por Philippe Willemart, Universidade de São Paulo, 1984. Cf. A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 193-194.
- ³⁷ M. Proust, *Matinée chez la princesse de Guermantes*, cuadernos de *Le temps retrouvé*, edición presentada por Henri Bonnet y Bernard Brun, París, Gallimard, 1982; C. Flaubert, *Le voyage en Egypte*, edición integral del manuscrito original publicada y presentada por Pierre-Marc de Biasi, París, Grasset, 1991.
- ³⁸ El resto, es decir, la labor hermenéutica que busca significados y explicitaciones inexploradas, que iluminen con luces nuevas el proceso creativo, el autor y la obra, es

asunto de la *crítica genética*, cuyas finalidades giran en torno precisamente de la interpretación de los *dossiers* pretextuales.

³⁹ Esta afirmación se presta, por supuesto, a discusión, por cuanto para los geneticistas 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.

⁴⁰ "¿En qué consistiría el hecho de "citar" manuscritos de génesis? Tomando el término al pie de la letra, consistiría en su reproducción. Es evidente que este recurso deja los manuscritos, en lo esencial, en su estado de continentes inaccesibles y de tierras inexploradas porque limitándose a mostrarlos en su forma bruta, se los mantiene en su aspecto de jeroglíficos incomprensibles. Editar un manuscrito de génesis implica haber resuelto previamente todos los problemas que plantea su lectura." J. L. Lebrave, "L'édition génétique", in: *Les manuscrits des écrivains* (publicación dirigida por L. Hay), París, CNRS Editions/Hachette, 1993, pp. 206-207.

⁴¹ "A través del deseo manifiesto, y sincero, de no reducir, de brindar a profusión lo que se considera como la verdad immanente del objeto, la tentación facsimilar, dimisión del pensamiento, se entrega a la máquina en una ilusión desesperante. El deseo de *reproducción*, de posesión imaginaria, no tiene límites (de la grafía a los colores, del formato al papel vitela); el facsimil perfecto es borgiano: es la obra original misma. La edición es una elección: hay que tomar decisiones y ser consciente de las razones del gesto que recusa". B. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 43.

⁴² E. Ornato y G. Ouy, "Édition génétique de textes médiévaux", in: *Les éditions critiques*, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴ R. Debray Genette, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁵ A. Jarry, "Transcription synthétique? Transcription chronologique? des variantes manuscrites", in: *Les éditions critiques*, *op. cit.*, p. 46. El término *adjunción* cubre dos fenómenos: el *añadido* propiamente dicho (un elemento se agrega en lugar de nada), por un lado, y todos los procedimientos de *sustitución* (un elemento añadido en lugar de un elemento suprimido), por el otro.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ El signo † indica el inacabamiento del primer estado.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁵¹ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 126.

⁵² *Ibid.*, p. 191.

⁵³ Citado por: C. Gothot-Mersch, "L'édition génétique: le domaine français", in: *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, p. 69.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69. Claudine Gothot-Mersch cita como ejemplo, al respecto, al incluíble Giovanni Bonaccorso, quien en su edición de *Un cœur simple* no duda en presentar el *dossier* de manuscritos como un *apéndice* de los estudios de génesis que encabezan el volumen. *Ibid.*, p. 67.

⁵⁵ J. Gaudon, "Périlleux rez-de-chausée. Quelques remarques sur l'édition critique". Citado por: A. Grésillon, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ Cf. A. Grésillon, *ibid.*, p. 121.

⁵⁷ Cf. P. M. de Biasi, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁸ Citada por J. J. O'Donnell, "La pragmática de lo nuevo: Tritemio, McLuhan, Casiodoro", in: *El futuro del libro* (C. Nunberg, comp.), Barcelona, Paidós, 1998, p. 41.

⁵⁹ P. D'Iorio, *HyperNietzsche*, Paris, PUF, 2000, p. 12.

