

CRÍTICA GENÉTICA/EPIGENÉTICA Y POÉTICAS

Genetic/Epigenetic Criticism and Poetics

ALEJANDRO HIGASHI*

RESUMEN

En este artículo me propongo demostrar que el instrumental teórico de la crítica genética puede servir para analizar la variación pretextual/epitextual como el resultado de un proceso complejo de negociación entre fuerzas públicas y privadas una vez que la obra sale a la luz. El análisis de un manuscrito de Luis Cernuda (1982-1963), algunos publictextos de Hernán Bravo Varela (1979) y *Coreografía del miedo*, de Stephanie Alcantar (1990), expone las complejas relaciones entre obras muy diferentes que coinciden en una noción extendida del texto como proceso. Se trata de un enfoque novedoso que permite presentar el complejo diálogo entre los estados privados y públicos de una obra (entre sus reescrituras a través de distintas tradiciones e, incluso, entre sus interpretaciones) hasta su irrupción en las poéticas más recientes.

PALABRAS CLAVE: CRÍTICA GENÉTICA, VARIACIÓN, POESÍA CONTEMPORÁNEA, TEXTO EN PROCESO, LUIS CERNUDA, HERNÁN BRAVO VARELA, STEPHANIE ALCANTAR.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Correo electrónico: higa@xanum.uam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2154-9030>

ABSTRACT

In this paper, I propose to show that the theoretical concepts of genetic criticism can be usefully applied to the study of epitextual variation, as a result of the complex interaction between public and private forces once the work is released. The analysis of a manuscript of Luis Cernuda (1902-1963), posttexts of Hernan Bravo Varela (1979) and the text as process concept as shown in Stephanie Alcantar's (1990) *Choreography of fear* exposes the complex relationships between very different works that coincide in an extended notion of the text as process. It is a novel approach that allows presenting the complex dialogue between the private and public states of a work (between its rewritings through different traditions and even between its interpretations) until its irruption in the most recent poetics.

KEYWORDS: GENETIC CRITICISM, VARIATIO, CONTEMPORARY POETRY, TEXT AS PROCESS, LUIS CERNUDA, HERNÁN BRAVO VARELA, STEPHANIE ALCANTAR.

Fecha de recepción: 13 de junio de 2022.

Dictamen 1: 28 de julio de 2022.

Dictamen 2: 14 de agosto de 2022.

<https://doi.org/10.21696/rcsl122320221468>

ELOGIO DEL PUBLITEXTO

En las últimas décadas, la crítica genética ha pasado de ser una disciplina auxiliar en la clasificación y el análisis de los manuscritos modernos y contemporáneos a consolidarse como una disciplina idónea para el estudio de la evolución estética de una obra a través de sus pretextos. Nacida para resolver el problema de los manuscritos de autor que estaban sin estudiar y corrían el riesgo de perderse, forjó en Francia y de la mano de Louis Hay (1976; 1985; 1988; 1989; 1993; 1996; Hay y Bockelkamp, 1988) una metodología de descripción y análisis del texto en proceso, la crítica genética. En América Latina, los manuscritos de autor fueron editados por los mismos años como investigaciones personales (Barrenechea, 1983) y en la colección Archivos dirigida por Amos Segala, bajo los criterios rigurosos de la ecdótica, pero con las licencias necesarias para los materiales pretextuales que se proponían (Segala, 1989; Colla, 2005). Con las investigaciones de los últimos años (Lois, 2001; Pastor Platero, 2008; Gresillon, 2008; Ramírez, 2009; Dandrey, 2009; Ferrer, 2011; De Biasi, 2011; Pizarro, 2012; Vauthier y Gamba Corradine 2012; Alemany Bay, 2013; Higashi, 2013, pp. 254-278; Van Hulle, 2014; Balderston, 2018; Van Hulle 2022), la crítica genética refleja mejor su orientación metodológica para ocupar nuevos espacios de acción, al subrayar el particular movimiento creativo expresado en la reescritura. Como una forma de resistencia a la noción simple de texto literario fraguada dentro del estructuralismo, pronto hizo suyo un campo de estudio desdeñado hasta entonces: el texto en proceso, dinámico y en constante cambio, a través del análisis de los pretextos; recordemos que el trabajo inaugural de Louis Hay se tituló precisamente “Le texte n'existe pas” (cuya versión matizada, “Du texte à l'écriture”, vendría después).

Desde esos primeros años, la noción de texto como proceso, con la que se analiza desde la mera permuta estilística hasta verdaderas reformulaciones, se identificó de forma casi exclusiva con los esbozos y borradores, una parte nada más del archivo genético que desplazó del foco de interés otras etapas en las que era menor la concentración de sustituciones genéticas: las etapas preeditoriales (borradores en limpio, mecanogramas con correcciones, mecanogramas en limpio, pruebas de imprenta con correcciones del autor) y editoriales (ediciones realizadas en vida del autor, ediciones de obras completas, ediciones conmemorativas, ediciones póstumas).

En América Latina, dentro de la prestigiosa colección Archivos, todas estas etapas aprendieron a convivir armoniosamente en una labor de rescate que se extendía de las etapas pretextuales, preeditoriales y hasta las variantes en la tradición

impresa, en ediciones que fueron a la mitad genéticas y a la mitad críticas, acorde con los problemas planteados por el corpus (un buen balance, en Pizarro, 2012, pp. 195-248). En este sentido, la noción del texto como proceso resultó más abarcadora en la práctica ecdótica.

Así, según puede comprobarse en los manuales al uso y en otros textos panorámicos (por ejemplo, Lois, 2001; Pastor Platero, 2008; Gresillon, 2008; Ferrer, 2011; Vauthier y Gamba Corradine, 2012; Van Hulle 2022), se privilegió en la crítica genética un momento concreto de la evolución en el proceso genético ligado al manuscrito, las etapas prerredaccional y redaccional, pero se desatendió con ello las fases siguientes (preeditorial, editorial en vida y editorial póstuma). En los últimos años, las etapas posteriores a la fase pretextual han despertado mayor interés bajo diferentes puntos de vista; lo que para Jerónimo Pizarro (2012), pueden estudiarse dentro del paradigma que ha llamado la “mediación editorial”; Antonio Cajero Vázquez (2017) acuñó el término “de reciclaje textual” para explicar las dinámicas de reescritura en textos publicados de Jorge Luis Borges y Patrick Dandrey (2009) se refirió a una “genética virtual” sin manuscritos.

En la génesis textual, las transformaciones en el soporte manuscrito suelen ser más rápidas, ricas y hasta violentas, pero ello no significa que desaparezcan cuando la obra alcanza una vida pública a través de la imprenta y otros medios de difusión similares, donde los cambios toman más tiempo porque dependen de una interacción compleja con otros sistemas periféricos. Ante los embates del contexto, la obra en proceso muestra una fuerte resistencia al cambio a través de la estabilización de las formas; la velocidad de transformación del texto en proceso se ralentiza, pero no por ello deja de existir. Tampoco resulta más simple.

En cierto sentido, el análisis y la interpretación del publictexto (para distinguirlo del pretexto) resultan más complejos, ya que no solo involucran el diálogo de la obra consigo misma a través de sus distintas campañas de escritura, sino que también inician un diálogo de intensa y constante negociación con otras instancias críticas asimismo dinámicas: la especulación del canon, el público lector, la imagen del autor. El estudio de los postextos, publictextos o epigenotextos podría englobarse en lo que Dirk van Hulle (2014) ha definido como epigénesis(2014): esa etapa de negociación entre quienes escriben la obra y quienes la leen con una perspectiva crítica una vez que se imprime y se hace pública, cuando el *material text* se convierte en un *reception text* (conceptos de Shillingsburg traídos a colación por Van Hulle, 2014, p. 99). Es ese momento privilegiado en el que los autores y autoras inician una negociación con distintas instancias del proceso de recepción (desde

instancias lectoras, editoras y críticas hasta las instancias de gestión cultural) para orientar la recepción de su obra; desde su imagen de autor o autora en el pasado, la que puede configurar en el presente y la que se proyecta con ello hacia el futuro, hasta la que puede obtener quien lee esa misma obra en los distintos instantes de estos planos temporales (véase, por ejemplo, Van Hulle, 2014, p. 5).

Se trata, en lo fundamental, de una génesis compleja, inserta en un contexto más amplio y cuya trayectoria se vuelve inestable por las características de quienes participan en ella. No es más un manuscrito de autor o autora, sino que es un texto en proceso en el que participan quienes escriben, quienes leen, quienes editan, quienes critican, quienes otorgan, desde las instituciones culturales y otras instancias de canonización, premios y promueven homenajes. Vista desde este contexto más amplio, me gustaría pensar que en un futuro no muy lejano el instrumental conceptual y metodológico de la crítica genética podrá aplicarse con provecho para el estudio de las variaciones del publitexto, resultado de la interacción compleja entre factores públicos y privados una vez que la obra se difunde.

En este sentido, la obra se modifica dentro de una red de comunicación compleja, lo que explica en parte la naturaleza contextual de los cambios (y no podemos, claro, olvidar que el concepto de epigénesis en biología tiene esta misma carga semántica). Estas relaciones complejas pueden influir, incluso, etapas que anteriormente parecían bien resguardadas, como la poética con una base proyectiva. En el caso de las obras más recientes, la influencia del concepto de texto en proceso resulta fundamental para explicar propuestas estéticas basadas en la (des)escritura donde el publitexto se entrega precisamente no terminado a la espera de la participación del público lector.

El análisis epigenético del publitexto o posttexto no resulta, por supuesto, una mera imitación del análisis que se requiere para el archivo pretextual, por lo que parece inaplazable la constitución de un marco epistemológico *ad hoc* que pueda dar cuenta de sus peculiaridades. Cuando se abandonan los manuscritos de autor, la compulsión de estas etapas posttextuales arroja un conjunto de sustituciones genéticas entre dos o más versiones maduras (a menudo, sin evidencia de testimonios borradores intermedios). Las variantes de autor o sustituciones genéticas de la epigénesis se ubican en un plano concreto de variación: el del texto como proceso desde la revista, el suplemento literario o la antología, la primera edición en libro y hasta la voluntad expresa del autor en la última edición que haya corregido en vida.

Este panorama, sencillo en apariencia, se complica por la participación de otras figuras en los distintos procesos de textualización a los que se somete la obra:

algunas sustituciones genéticas serán en realidad variantes introducidas por el impresor, el corrector o el editor durante el proceso editorial (y quizá valdría la pena distinguirlas); otras, se deslizarán por intervención del diálogo con la crítica y los lectores, una vez que la obra se ha dado a conocer en un plano público.

Este interés tiene, por supuesto, una profunda raíz pragmática: una crítica epigenética podría consolidarse como una plataforma de análisis idónea para tradiciones al estilo de la literatura mexicana, poco proclive a la conservación de manuscritos de autor (por ejemplo, Higashi, 2013, pp. 258-260), pero al mismo tiempo nos prepararía, ante la inminente desaparición del archivo manuscrito y el ascenso de la obra compuesta en el procesador de textos, para el estudio de las generaciones de autores y autoras por venir. Aunque hay algunos avances al respecto (Kirschenbaum, 2008; Van Hulle, 2022), las aplicaciones de una imaginación forense al ordenador todavía resultan muy vagas desde la perspectiva del análisis literario. Una crítica epigenética podría dar cuenta de campañas de escritura al mismo tiempo pudorosas (detrás de las cuales se esconden procesos creativos complejos de negociación con el contexto de publicación) y autorizadas (toda vez que se conservan en testimonios éditos que representan verdaderas crestas genéticas en el proceso de selección y divulgación de la obra una vez que llega al circuito editorial, crítico e institucional).

Esta perspectiva deja entrever una noción compleja de un autor desdoblado que asume su papel como creador y, al mismo tiempo, como un lector crítico capaz de participar en el proceso dinámico luego de la publicación del texto, entre una versión édita y la siguiente; entre una cresta estética y la siguiente; entre un estado de perfección y el siguiente. Jorge Fernández Granados (2001), por ejemplo, ha mostrado las distintas etapas de reescritura de un poema de José Emilio Pacheco, “De algún tiempo a esta parte”. En la primera edición de *Los elementos de la noche* (1963) este poema decía:

III

En el último día del mundo —cuando ya no haya infierno, tiempo ni mañana— dirás su nombre incontaminado de cenizas, de perdones y miedo. Su nombre alto y purísimo, como ese roto instante que la trajo a tu lado.

En la edición de 1980 de *Tarde o temprano*, un primer intento por consolidar una obra completa que seguía en constante ebullición creativa, el párrafo sufre varias borraduras genéticas:

3

En el último día del mundo dirás su nombre alto y purísimo como ese instante que la trajo a tu lado.

En la edición de *Los elementos de la noche* de 1983, continúa Jorge Fernández Granados, el nombre ya no es “alto y purísimo” sino “simple y perfecto”:

3

En el último día del mundo dirás su nombre, simple y perfecto como ese instante que la trajo a tu lado.

En la tercera edición de *Tarde o temprano*, de 2000, el poema se ha desbastado hasta sus componentes mínimos:

3

En el último día del mundo dirás su nombre.

Este largo recorrido desde 1963 hasta 2000, seguido acuciosamente por Jorge Fernández Granados, podría sintetizarse en las siguientes supresiones genéticas:

3

En el último día del mundo ~~—cuando ya no haya infierno, tiempo ni mañana—~~ dirás su nombre ~~incontaminado de cenizas, de perdones y miedo. Su nombre alto y purísimo, como ese roto instante que la trajo a tu lado.~~

Para Jorge Fernández Granados, “esta metamorfosis paulatina evidencia un diálogo y hasta una lucha entre el poeta joven y el poeta maduro”, en la que pueden apreciarse “dos formulaciones diferentes acerca de lo que resulta eficaz como expresión estética y aun dos concepciones de la poesía”; por un lado, “la profusión” y, por el otro, “la concentración de elementos en las sucesivas versiones de este poema” (2001, p. 84). Señalaría también la intención evidente de suprimir léxico alusivo al campo de la religiosidad: “infierno”, “cenizas”, “perdones”, “miedo”, “su nombre alto y purísimo”. Jorge Fernández Granados considera que el proceso no es nada más estético, sino que también involucra una profunda dinámica lectora en la que se busca adaptar la forma inicial a las nuevas intenciones estéticas del autor, pero sin obviar que se trata de una obra publicada de forma previa. Quizá

por ello se entienda que el principal mecanismo de construcción y deconstrucción es precisamente la borradura como un acento del “proceso permanente” del texto:

En esta continua tarea de relectura y corrección parece haber un requerimiento estético y, más aún, uno ético. No se clausuran los poemas de José Emilio Pacheco en su primera versión: la fidelidad no es a un original, parece sugerirnos su autor, sino al rito no culminado de la lectura y la escritura (o de la relectura y la reescritura). Estos poemas no tienen forma definitiva porque son un producto del tiempo y en el tiempo. No se conciben, pues, como fin sino como proceso permanente. Con esta práctica Pacheco probablemente reafirma una convicción que manifestó casi desde los inicios de su carrera literaria: la condición ante todo testimonial de su ejercicio poético y la inexistencia, por lo tanto, de un proyecto o de un orden definitivo en su redacción (2001, p. 84).

José Emilio Pacheco era consciente de la importancia que tenían los publictextos en su proceso creador (o recreador). Sobre “Alta traición”, uno de sus poemas más leído, cuenta que lo escribió en un cuaderno de 1966, y mientras que de otros poemas “hay hasta diez versiones”, “Alta traición”, “infalsificable por el papel amarillento, mi letra de entonces, el deterioro que ha sufrido la tinta, aparece sin tachaduras”; y entre paréntesis agregaba que “las correcciones vendrían después” para aludir a los cambios que realizaría en los publictextos a lo largo de 14 años por la intervención amistosa de otros poetas (1986, p. 51). En todo caso, la reescritura fue para Pacheco una poética:

[...] el poema de 1966 se quedó en 1966. Hay demasiado que leer y es difícil que su lector de entonces vuelva a él. Si lo publico de nuevo es un texto del año en que reaparece; debo hacerle las modificaciones que no puedo resistir cuando lo releo tras mucho tiempo de no hacerlo. Estoy al servicio de los textos, no pretendo servirme de ellos (1986, p. 52).

El epigenotexto no rescata el intenso trabajo de creación que suele conservarse en los manuscritos, desde los primeros borradores hasta una versión final. En la epigenética, cada versión édita apunta a una versión en limpio que el autor consideró que había alcanzado ya en ese momento la madurez necesaria para publicarse en letra de molde y que, por un pudor comprensible en la mayoría de los casos, no puede cambiar hasta desconocer el estado de escritura previo y conocido, porque traicionaría a quien lo leyó entonces. La compulsión de varios de estos publictextos arroja, sin embargo, una imagen de la obra en movimiento muy distinta.

LUIS CERNUDA: ENTRE LA CRÍTICA GENÉTICA Y LA EPIGENÉTICA

El trabajo de escritura y reescritura que es posible apreciar en los manuscritos puede parecer, al menos en una primera impresión, más interesante; se mezcla con los retos de la transcripción genética y con los de la edición; las borraduras, las sustituciones, las variantes de lectura o escritura, los desplazamientos del texto sin aviso previo, los reacomodos a través de números o líneas, la formación de paradigmas (o apilamientos, es decir, listados de palabras que expresan la dubitación de quien escribe ante distintas opciones léxicas), la deducción de campañas de escritura (u organización de los impulsos de escritura/borradura). Paradójicamente, el mayor esfuerzo no se pone en dinamizar el componente lingüístico, sino en estabilizarlo (¿fijarlo?) por medio de una transcripción genética que ilustre de forma comprensible el itinerario creativo del autor desde una perspectiva lógico-cronológica. En cierto sentido, toda transcripción genética traiciona su origen procesual al proponer un itinerario fijo en la transcripción. Pensemos, por ejemplo, en el manuscrito borrador autógrafo de “Scherzo para un elfo”, de Luis Cernuda, ultimado en un cuadernillo de su propiedad hacia el 15 de septiembre de 1937, en Valencia, y que hoy se conserva en el archivo personal de Maya Smerdou Altolaguirre, quien se ha encargado de la edición facsímil (Cernuda, 2002). Transcribo nada más las cuatro primeras estrofas:

[Cuaderno autógrafo propiedad de Maya Smerdou Altolaguirre]

15 Septiembre 1937

A un ~~fumo~~ elfo

Amarillo

Delicada criatura:
No deseo a mi voz
Que turbe el embeleso
~~Fan~~ ^{mágico} del bosque,
Tu elemento nativo,
Por ~~las verdes~~ columnas ^{vividas}
Sustentado hasta el vuelo.

Con paso gris de sueño 4

3) ^{Ligero como un sueño}
Circulas en ~~en~~ la niebla 2
Que del estante, ^a exhala, 3

Ligero y entrevisto

Fatal, ~~sin divisarte el~~ Flexible aroma,
El ~~deseo del hombre.~~ 1 ^{oscuro,}
gracioso | p|pensamiento
De un dios enamorado.

2) Yo quisiera por este ~~Y~~ tal
Atardecer, traslúcido, Denso como un racimo,
Trazarte huella o forma
Pulsando ramas, ~~densas~~ hojas,
Tú con el viento en duda.

Suspiras ~~Centenas~~ todo el bosque aire ^{Bajo tu magia,}
~~abres~~ ^{vien}

~~Fai~~ Como ^{Con tu magia; derivas tu sombra drifatas}
Como una flor ^{, tan libre,}
El deseo del hombre,
Con un alto reposo
Que alivia de la vida.

Menudean, en este primer borrador, las sustituciones genéticas, las supresiones y los desplazamientos típicos del proceso creativo. Mientras el autor contempla sus primera y tercera estrofas con cierta satisfacción desde su primera redacción, en la segunda estrofa se advierten numerosas vacilaciones. Quizá una de las principales se expresa en el itinerario genético del verso “El deseo del hombre”, en el que mejor se concentra la temática del poema:

1. En una primera campaña, este verso aparece en quinta posición dentro de la segunda estrofa.
2. En una segunda campaña, el autor reorganiza los versos por medio de superíndices al final de cada verso y convierte este quinto verso en el primero de la segunda estrofa.
3. Cernuda advierte que este adelantamiento explicita demasiado pronto el tema de la composición y decide retrasar la estrofa completa al conmutar las estrofas 2) y 3) conforme se indica en el margen con los números de estrofa. El verso “El deseo del hombre” ahora se encuentra en la tercera estrofa.
4. En un nuevo impulso creativo, suprime el verso por completo.
5. Desplaza su aparición, de forma definitiva, hasta la cuarta estrofa.

El reacomodo de las secciones apunta, sin duda, a la diligencia con la que autor atiende el plano de la narración en su obra lírica, donde busca, por un lado, la coherencia de lo que se narra y, por el otro, crear cierta expectación al dilatar la aparición del objeto del deseo. Si en el orden primitivo se presentaba 1) el espacio mágico donde habita el elfo; 2) el elfo; 3) el camino que se le traza; 4) el despertar del deseo, en el nuevo orden sigue al espacio mágico el camino trazado por la voz de la enunciación, la aparición del elfo y el despertar del deseo, clímax del poema.

Otras sustituciones genéticas evitan repeticiones obvias en una secuencia lineal y resultan menos interesantes. La primera sustitución subraya el tono sugerente de la imagen, al pasar del “embeleso/Tan mágico del bosque” a la sinestesia, más efectiva por su misma indeterminación, “embeleso/Amarillo del bosque”:

Amarillo ~~Tan mágico~~ del bosque,

Muy pronto, el autor advierte que esta sustitución se empalma con la paleta cromática desplegada en un verso casi inmediato, de modo que decide conservar “amarillo” y más bien sustituir el “verdes” de las columnas por “vívidas”, agregado al margen:

Por ~~las verdes~~ columnas vívidas

La borradura de “mágico” en la primera estrofa alienta, probablemente, que se conserve en la cuarta estrofa “Con tu magia”, lección sustituida en una segunda campaña por “Bajo tu magia”. Todo esto parece muy interesante, pero no deja de articularse dentro del plano íntimo de la endogénesis y de las distintas estrategias que sigue Luis Cernuda para conducir una idea hasta su realización.

¿Qué pasa con los publitextos en el plano epigenético? Muchas de las sustituciones más interesantes se realizan en el paso del borrador al impreso, cuando la obra está a punto de volverse un bien público. Ahí, por ejemplo, la dedicatoria original, “A un ~~fauno~~ elfo”, se convertirá en un título para la versión en limpio que aparece dentro de la misma libreta, “Scherzo para A un elfo”, conservado luego en las versiones impresas, tanto en la de *Hora de España* de 1937 como en la de *La realidad y el deseo*. Es muy probable que su transformación de dedicatoria (género textual que rompe con el pacto ficcional para adentrarse en la realidad biográfica del autor) a título (una mera función paratextual) intente burlar la feroz homofobia que unió a las derechas y a las izquierdas nacionales, según ha comentado José Teruel al esbozar el momento biográfico que atraviesa Cernuda por los días de redacción de la libreta conservada, entre septiembre y octubre de 1937 (2002, pp. 104-105). La alusión musical en el título forma parte de la misma estrategia de distanciamiento. Si la sustitución genética en el manuscrito borrador del *fauno* a un *elfo* retrata la inseguridad del autor ante las acusaciones tempranas por su imitación de Mallarmé en *Perfil del aire*, los cambios cuando la obra está a punto de publicarse se enmarcan en un terreno de mayor y más explícita complejidad con el contexto homofóbico inmediato.

Luego de publicarse en *Hora de España*, un par de meses después de la última fecha declarada en el manuscrito (17 de septiembre de 1937), alcanzaría su forma definitiva en la edición mexicana de Fondo de Cultura Económica, en 1958.

Hora de España, XI (noviembre 1937), pp. 32-34
(Cernuda, 2002, p. 85).

SCHERZO PARA UN ELFO

Delicada criatura:
No desco a mi voz
Que turbe el embeleso
Amarillo del bosque,
Tu elemento nativo,
Por vívidas columnas
Sustentado hasta el vuelo.

Yo quisiera, por este
Atardecer traslúcido,
Denso tal un racimo,
Trazarte huella o forma,
Pulsando ramas, hojas,
Tú con el viento en duda.

Flexible aroma oscuro,
Con paso gris de sueño
Circulas en la niebla
Que del estanque exhala,
Pensamiento gracioso
De un dios enamorado.

Inspiras todo el aire,
Bajo tu magia abres
Como una flor, tan libre.
El desco del hombre
Con un alto reposo
Que alivia de la vida.

Versión definitiva en *La realidad y el deseo*, México, Fondo
de Cultura Económica, 1958, pp. 141-143 (Cernuda, 2002, p. 87).

SCHERZO PARA UN ELFO

Delicada criatura:
No desco a mi voz
Que turbe el embeleso
Amarillo del bosque,
Tu elemento nativo,
Por los troncos oscuros
Sustentado hasta el cielo.

Yo quisiera, por este
Atardecer traslúcido,
Denso tal un racimo,
Trazarte huella o forma,
Pulsando ramas, hojas,
Tú con el viento en duda.

Difuso aroma, vagas
Con paso gris de sueño,
Te pierdes en la niebla
Que exhala del estanque,
Pensamiento gracioso
De un dios enamorado.

Inspiras todo el aire,
Bajo tu magia abre,
Como una flor, tan libre,
El deseo del hombre
Con un alto reposo
Que alivia de la vida.

Los cambios que pueden apreciarse son menores, pero al realizarse sobre el *publitexto* podemos asumir que fueron los de mayor urgencia. Según suele suceder (Higashi 2013, pp. 166-171), el poeta somete su composición a una revisión más atenta en el paso de la versión *hemerográfica* (apresurada y comprometida más bien con la divulgación de la obra y no con su duración) a su versión en libro como parte de una nueva obra con unidad y permanencia.

Desde la estrofa inicial puede apreciarse una primera sustitución genética de naturaleza tópica: “vívidas columnas” que conducen “hasta el vuelo” se sustituye por “los troncos oscuros” que llevan “hasta el cielo”. Aunque ambas imágenes aluden al mismo componente alegórico (los sólidos troncos de los árboles sostienen el etéreo “embeleso/amarillo del bosque”), la crudeza de la sustitución anima el contraste

entre una realidad más cruda y la experiencia subjetiva (entre la realidad y el deseo, tema central de la poética de Cernuda). En “vivas columnas”, el tránsito del soporte terrestre al espacio aéreo del “vuelo” será más orgánico, a través de metáforas simples (una “columna” sugiere cierta armonía arquitectónica y “viva” recuerda que procede del orden vegetal); la anteposición del epíteto disimulará, por otro lado, la rudeza de la imagen. Su destino, “el vuelo”, expresa metonímicamente la libertad absoluta. Al contrario, con “los troncos oscuros” la expresión literaria se recrudece para acentuar el contraste: se evita la metáfora y la anteposición del epíteto para crear una imagen referencial de mayor aspereza; las sugerencias en “el vuelo” se concretan en un espacio físico, “el cielo”. Estos sombríos troncos son el soporte de la magia que el yo lírico está por presenciar... y no necesita maquillarlos con metáforas.

En la tercera estrofa, el núcleo verbal de la oración (“circulas”) se duplica en “vagas” y “te pierdes”; con esta geminación se expresa el paso errante, ni premeditado ni intencionado, del objeto del deseo. La precisión semántica (en *vagar* y *perdersé* se explicita la carga azarosa del trayecto; *circular* no tiene estas connotaciones) y la redundancia contribuyen a presentar al elfo del título como ajeno a la provocación que despierta su belleza. En consonancia con la sustitución de la primera estrofa, se suprime “oscuro” para evitar el eco de los “troncos oscuros” al inicio y porque no resultaba coherente con la imagen que se desea transmitir del elfo, objeto del deseo, y se suprime el hipérbaton en “Que del estanque exhala” para dejar “Que exhala del estanque” (también, con toda probabilidad, en correspondencia con las enmiendas previas).

La variante epigenética más importante por su calidad, pero también la menos abultada, se encuentra en la cuarta estrofa (de nuevo, donde se ubicó el verso “El deseo del hombre” después de muchas vacilaciones). Se trata de un minúsculo cambio de puntuación que segmenta la estrofa en dos partes y escinde la causalidad presente tanto en las versiones manuscritas como en la versión final. En la versión de *Hora de España*, esta división permite leer, con cierta independencia, dos segmentos diferenciados. En los primeros tres versos, el objeto del deseo parece abrirse semejante a una flor (aunque falta el argumento obligatorio de abrir). En un segundo momento, el “deseo del hombre” se presenta como “un alto reposo/ que alivia de la vida”:

Inspiras todo el aire,
Bajo tu magia abres
Como una flor, tan libre.
El deseo del hombre

Con un alto reposo
Que alivia de la vida.

En los manuscritos y en la versión definitiva de 1958, por el contrario, se trata de una sola acción muy diferente:

Inspiras todo el aire,
Bajo tu magia abre,
Como una flor, tan libre,
El deseo del hombre
Con un alto reposo
Que alivia de la vida.

Una simple puntuación consecutiva restituye la intención original de la estrofa: ahora, la presencia mágica del elfo despierta el deseo del hombre con la misma naturalidad y libertad de un botón que florece. No son dos acciones desvinculadas (ambas truncadas, por otro lado), sino causa y efecto. En la versión de *Hora de España* puede tratarse de un simple descuido editorial, pero resulta difícil descartar el fuerte clima de censura ante el homoerotismo de la poesía de Cernuda. En un número previo de la misma revista, Cernuda publicó su “Elegía para un poeta muerto”, con una nota en la que la redacción se lamentaba por la publicación “incompleta” del poema y prometía que, si algún día se reunía en un libro, “se restablecería el texto original” (Teruel, 2002, p. 104). Conforme apunta el mismo Teruel, “el deseo del autor de no publicar la versión íntegra responde a los reproches que provocó su poema y que le obligaron a suprimir la sexta estrofa por sus alusiones homosexuales” (2002, p. 104). Un truco de puntuación salvaba la estrofa del “*Scherzo* para un elfo”, pero también desvirtuaba la intención original.

Los cambios más relevantes para el poema no se dan en la esfera de lo individual, sino en su paso a una esfera más amplia, pública, cuando el pretexto se socializa bajo la forma de un publitexto. Otros poemas redactados y reescritos en la misma libreta corrieron con igual suerte: los dos borradores de “A Larra con unas violetas (1837-1937)”, homenaje para un centenario que a todas luces pasó inadvertido y que despertó en Cernuda una reflexión sobre el valor de la poesía en el presente de la guerra civil española. El manuscrito, tan intervenido como el “*Scherzo* para un elfo”, deja al descubierto las zonas que parecen más conflictiva para el poeta, en planos de muy distinto valor.

Y nuestra gran madrastra, mírala a su sol,
entre
Tendida entre las grises tumbas Miserable y aún noble
De los que como tú, nacidos entre sus penas,
Vieron mientras vivían morir la esperanza,
Y gritaron entonces, sumidos en tinieblas,
A los que no escucharon irrisorios hermanos
jamás escucharon.

el mundo
Escribir en España no es llorar, es morir.
Y el puñal, la pistola, el veneno;
Más comprensivos que los hombres;
liberan al poeta de la vida y
Y si Cuando no al amor, el tierno monstruo blanco
ba
Quien en eEncona en tuel pecho su inocente inmensa mordedura,

Porque muere la inspiración, ahogada en humo
Cuando no va su llama libre en pos del aire,
la inmensa muerte
Y la mano de un tiro abrió de par en par
fibertando tu vida
Dictando a tu vida su horizonte del piedra,

De la estrofa que inicia con “Y nuestra gran madrastra...” parece preocupar por encima de todo la métrica del verso alejandrino. En el verso preformal, hipométrico, “Tendida entre las grises tumbas”, por ejemplo, se suprimió una parte del verso primitivo y se aumentó el primer hemistiquio para llegar al alejandrino: “Miserable y aún noble, entre las grises tumbas”. Versos después, la palabra “nacido” cambia del singular al plural (quizá para enmascarar al dedicatario), pero rompe la sinalefa y suma una sílaba que se resta a la preposición *entre*: “nacido entre sus penas” se sustituye por “nacidos en sus penas”.

En la siguiente estrofa, penúltima del poema, los cambios apuntan más bien a la autocensura para dilatar la expectación ante el desenlace del poema. Se suprimen tres versos con referencias explícitas al suicidio de Mariano José de Larra, con lo que esta idea se concentra en dos versos nada más: hacia el principio de la estrofa, apenas sugerido (“Escribir en España no es llorar, es morir”), y al final, como un desenlace climático para todo el poema, con lo que la idea gana protagonismo y contundencia (“tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte”). Igual que en el “*Scherzo* para un elfo”, Cernuda parece preocupado por mejorar la progresión narrativa y el suspenso de llegar al desenlace, por lo que, para no adelantarlo, reduce

los indicios preliminares. Otra estrategia dilatoria consiste en distraer la atención de quien lee al traer de la estrofa siguiente, por medio de un desplazamiento indicado por una línea, un par de versos sobre la muerte de la inspiración.

Algunas tachaduras expresan una dubitación reflexiva que no pudo zanjar por sí solo en este manuscrito de 1937; ante el verso “Escribir en España”, Cernuda suprimió “España” en el borrador preliminar bajo un tachado muy denso y lo sustituyó por “el mundo” en supralineado; en el borrador subsiguiente, nada más se interrumpe el verso (“Escribir en XXXX no es llorar, es morir”). Su indecisión de 1937 se resolvería cuando publica el poema en la edición mexicana de *La realidad y el deseo* de 1958. En el texto original, “Escribir en España no es llorar, es morir”, se denunciaba explícitamente el alcance de la censura en los medios para un Mariano José de Larra (con quien Cernuda se identificó); publicado en el exilio, no había razón para edulcorar su primera opinión. Lugares críticos como este no dejan lugar a dudas sobre la importancia de estudiar los manuscritos con una perspectiva publitextual, porque ahí pueden percibirse los verdaderos riesgos del autor. Antes de publicar su poema, dudó para sí; en el publitexto, tuvo que esperar la oportunidad de darlo a conocer en el exilio.

EPIGÉNESIS EN LA OBRA DE HERNÁN BRAVO VARELA

La obra de Cernuda se conecta de forma directa con un libro particular de otro autor mexicano nacido en 1979, Hernán Bravo Varela, en un interesante ejercicio de intertextualidad y reescritura titulado *Realidad & Deseo producciones* (2012). Desde el mismo título, Bravo Varela exhibe la relación contractual entre su libro y *La realidad y el deseo*, de Cernuda, al conferirle el papel de *productor* de su poemario (en el cine, el encargado de proveer al director de los fondos necesarios para la realización de una película). Al abrir las páginas de *Realidad & Deseo producciones*, quien lee puede advertir que esta relación va más allá del mero paratexto y se afianza en cada una de las composiciones que integran el poemario, cuyo título y epígrafe final están tomados de distintas composiciones de *La realidad y el deseo*. Al principio de cada poema, como un título más estricto; al final, como cita textual amplia, entrecomillada y con autoría acreditada, donde se recontextualiza el sintagma seleccionado para el título. Según se advertirá en el ejemplo, la cita al final es más bien un metágrafo, cuya función resulta sensiblemente diferente a la del epígrafe frontal. Al respecto, Gérard Genette apunta que “después de la lectura del

texto, es de una significación evidente y más conclusiva: es la palabra final, aunque se trate de la palabra de otro” (2001, p. 127).

Pero voy a ocuparme del poema que cierra *Realidad & Deseo producciones*, en el que luego de un conjunto de composiciones intimistas de amor y desamor irrumpe, para sorprender al lector, esta exploración de la poesía patriótica. Me refiero a “Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha...”, título-metágrafo que recuerda el desencanto del Luis Cernuda que en 1937 atraviesa por la Guerra civil española:

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
Miserable y aún bella entre las tumbas grises
De los que como tú, nacidos en su estepa,
Vieron mientras vivían morir la esperanza,
Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
A hermanos irrisorios que jamás escucharon.
(Cernuda, 1991, pp. 151-152)

Si entendemos la poesía patriótica como aquella en la que se explicita el vínculo entre el sujeto de la enunciación y el territorio político con el cual se identifica, comprobamos que en ambos textos se oculta y se devela esta compleja relación (España para Cernuda y México para Bravo Varela, a juzgar por un epígrafe explícito, frío y descriptivo, que ya no procede de *La realidad y el deseo*: “Estados Unidos Mexicanos”). La publicación de este poema al cierre del libro de Bravo Varela desconcierta en un primer momento (recordemos que se trata de un poemario con un fuerte sesgo amoroso), pero no pierde coherencia con la propuesta de seguir a Cernuda en su itinerario estético y vital (de ahí título y metágrafo).

La presencia de este poema se explica mejor si seguimos su trayectoria epitextual en una publicación previa, en 2010, *País de sombra y fuego* (2010), convocada por la Fundación Ecológica Selva Negra, A. C., y publicada en coedición con la Universidad de Guadalajara. De los 34 poemas compilados, nada más ocho se publicaron previamente (“La suave patria” y “Alta traición”, entre ellos, lo que reduce a seis los publicados entre 2007 y 2010); los otros 26 (un 77 por ciento de los poemas) se compusieron sobre pedido. “Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha...” es una composición realizada sobre pedido, pero probablemente cuando la idea global de *Realidad & Deseo producciones* ya estaba echada a andar, a juzgar por el título cernudiano (pero sin el metágrafo en el publictexto de 2010), lo que explica sus peculiaridades dentro de esta antología.

Mientras las demás composiciones se vincularon de forma explícita al canon nacional (Josu Landa, Francisco Magaña, Efraín Velasco, Francisco Hernández, José Javier Villareal, Ricardo Castillo y Santiago Matías publicaron pastiches de *La suave patria*; Maricela Guerrero, uno de “Alta traición”), la contribución de Bravo Varela se distingue por su vínculo genético con Cernuda y una tradición panhispanica. La orientación conmemorativa de la compilación determinó, en todo caso, el tratamiento nacionalista de distintos temas, desde la identidad hasta la denuncia: tratan de idiosincrasia lingüística (Alejandro Tarrab, Luis Vicente de Aguinaga) o memoria subjetiva (Luis Armenta Malpica, Carmen Villoro, Raúl Bañuelos, Dolores Dorantes, Víctor Ortiz Partida), hasta la denuncia por el clima de violencia que se vive en todo el país al cierre del siglo XX y principios del XXI (Silvia Eugenia Castellero, Cristina Rivera Garza, Ernesto Lumbreras, David Huerta, Roberto Rico, Luis Alberto Navarro, Eduardo Milán, Tedi López Mills, María Rivera, José Luis Rivas, Jorge Esquinca, Coral Bracho) o el poema de raigambre épica o heroica (Vicente Quirarte, Julián Herbert, Ángel Ortuño, Luis Felipe Fabre). Otros poemas apuestan por el respaldo documental, como “La reclamante”, de Cristina Rivera Garza, o “El lazo y la trampa”, de Jorge Esquinca, en la tradición de *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska. En *País de sombra y fuego*, Bravo Varela se aleja conscientemente del lenguaje altisonante del himno nacional o del posmodernismo solemne de López Velarde, de la sutil ironía de “Alta traición”, también de la denuncia documental o de la memoria subjetiva. Entre todas estas posibilidades (sin olvidar la visión desencantada de Cernuda), Bravo Varela propone la suya propia, más cercana a la farsa que a la épica. Un guion largo al inicio convierte cada estrofa en el parlamento de un revolucionario que, con un estilo desenfadado, no sabemos si nada más es cínico u honesto:

–Yo sería un perfecto
soltero de la patria,
pero se necesita
compromiso,
fidelidad a uno
sin reservas;
educación castrense
del amor solitario
que se opone
al deseo civil

de sus conscriptos
(lamer botas, decirle
que sí a mi general
y darle veinte abajo,
levantarse
a las cinco, sin moros
en la costa,
con la huella de un sueño
que no tuvo
sus cómplices de catre).

(Bravo Varela, 2010, p. 105)

En la versión de 2012 se advierte de inmediato un cuidadoso trabajo de reescritura. El autor se da cuenta de que la “educación castrense/del amor solitario” parece algo rebuscado y decide sustituirlo por un término más directo y contundente: “un amor”.

–Yo sería un perfecto
soltero de la patria,
pero se necesita
compromiso,
fidelidad a uno
sin reservas,
un amor que se oponga
al deseo civil
de los conscriptos.

(Bravo Varela, 2012, p. 71)

La capacidad del autor para orientar el sentido de su poema gracias a las sutiles resonancias de una obra previa resulta evidente. El “perfecto/soltero de la patria” alude a una prosa del *Minutero*, “Obra maestra”, en la que López Velarde se refiere a un soltero hiperbólico que puede ser fiel de un modo absoluto al arte, porque no ha contraído los compromisos de la paternidad. Su paternidad negativa (la obra de arte, dice, es “mi hijo negativo” [1971, p. 227]) le permite presentarse como un epígono del “compromiso” y la “fidelidad a uno sin reservas” que la Patria necesita. Este ejemplo de fidelidad se opondrá a los “conscriptos”, anónimos aprendices de soldados que reciben instrucción obligatoria y cumplen órdenes durante un lapso

perentorio. Se trata de un amor, de una inclinación impulsiva hacia la patria, por placer e instinto, para asumir el compromiso de reciprocidad que demanda.

Antes de cumplir con su deber, los dos revolucionarios de esta farsa se darán “un gustito”, en el sentido de autocomplacerse. Antes de servir (militarmente a la patria), se servirán a sí mismos unos triviales huevos y la disyuntiva será si van revueltos o estrellados:

–Mi general, le juro
que me cuadro.
Pero antes que me ponga
la X en la frente
y salgamos vestidos
al deber,
a agarrar a esos perros
que se montan,
démonos un gustito.
¿Los prefiere revueltos
o estrellados?

(Bravo Varela, 2010, p. 107).

En su revisión de 2012 suprime el vocativo y reduce los primeros cuatro versos a tres (“–Pero antes que me cuadre,/que me ponga/la X en la frente” [2012, p. 74]). Se trata de una enmienda menor, pero urgente, ante la redundancia con el inicio de la tercera estrofa irregular versos antes: “–Mi general, me toca/servirle a mi país/su par de huevos” (2010, p. 106). La estrofa con que cierra el poema no podía empezar de nuevo con el mismo vocativo de una estrofa intermedia.

Esta perspectiva del amor patrio como deseo patrio, autocomplaciente y falto de compromiso, se separa de las demás composiciones de *País de sombra y fuego* (AAAA. VVVV., 2010) por su originalidad. El diálogo que establece con los otros poemas no es de complementariedad, sino de una competencia para distinguirse de las otras voces, rasgo que podría, por otra parte, caracterizar a su promoción (Higashi, 2015, pp. 221-305). Se trata de una autocrítica que no es meramente un pastiche de “La suave patria” como en Josu Landa (en AA. VVAA. VV., 2010, pp. 31-35), Francisco Magaña (pp. 41-43) o José Javier Villareal (pp. 87-96); ni emocional como en “Alta traición”, de Pacheco (p. 51), o en los poemas de Cristina Rivera Garza (pp. 73-75) o David Huerta (pp. 81-84), ni memorialista como en Francisco

Hernández (pp. 59-60) o Raúl Bañuelos (pp. 61-62), ni historiográfica como en Vicente Quirarte (pp. 63-65) o en Julián Herbert (pp. 67-60), ni absurda como en Ángel Ortuño (pp. 71-72), ni superflua como en “Alta traición revisitada”, de Maricela Guerrero (p. 53), ni denuncia a través de esos escenarios simplistas de abuso y violencia que pueden verse en poemas menos dotados como los de Silvia Eugenia Castellero (p. 45) o Efraín Velasco (pp. 55-56). Hernán Bravo Varela manifiesta, de modo personal, una conciencia lúcida que no teme responsabilizar a los sujetos que forman la patria para que rindan cuentas ante ellos mismos, en cierta forma, vuelve a la patria personal de Ramón López Velarde, pero para pedirle que rinda cuentas y asuma su responsabilidad.

Si la antología, según pensaba Claudio Guillén, es “una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” (1985, p. 423), parece obvio que el proceso de transformación de los epigenotextos no depende tanto de los procesos de endocrítica como de su de capacidad para tejer relaciones exocríticas con su contexto, ya sea en la inmediatez de la antología o el poemario, o en el contexto mediato de las obras completas de un autor o autora. Aunque el texto en proceso puede apreciarse de un publictexto a otro, quizá lo más interesante sea verlo interactuar desde una perspectiva epigenética con su marco de publicación: inserto primero en una antología de la poesía patriótica, este primer contexto determina la propia existencia del texto, pero también rasgos básicos de la composición (tema y el estilo); inserto después en un proyecto de reescritura de la poesía cernudiana, esta segunda oportunidad provee un marco en el que destacan los conceptos básicos de amor, deseo y realidad tan preciados a la poesía de Luis Cernuda, pero aplicados a la poesía patriótica.

Hernán Bravo Varela volvió a publicar “Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha...” como el cierre de una recopilación de su obra, *Prueba de sonido (antología personal, 1997-2012)*, con el mismo título, pero sin el metágrafo de Cernuda. Me parece que esta posición privilegiada al final del nuevo publictexto (cuya estructura es fundamentalmente cronológica, según puede apreciarse desde el subtítulo: 1997-2012) permite deducir la importancia que el autor confiere al poema dentro de su trayectoria creativa: para un poeta en pleno ejercicio de sus facultades creativas, proponer una antología de su obra es un claro acto de desafío, pero también una oportunidad para gestionar su imagen como autor, camino hacia una precoz madurez (a sus apenas 33 años en el momento de la publicación). Este trayecto de la adolescencia a la madurez poética puede seguirse también en el prólogo del libro:

No todos los poemas incluidos se han mantenido iguales desde su primera edición; los que provienen de los dos primeros volúmenes sufrieron numerosas cirugías reconstructivas. Antes de entrar a la universidad, en el verano de 1997, comencé a escribir *Oficios de ciega pertenencia*. Pocos meses después le siguió *Comunión* y un par de años más tarde, *Sobrenaturalidad*. Finalmente, en 2004 proyecté la serie que conformaría *Realidad & Deseo producciones*. Vaivenes biográficos y editoriales, sin embargo, hicieron que los dos últimos maduraran el tiempo suficiente como para dejarlos en su versión definitiva, lejos de las inseguridades que caracterizan a los dos primeros (Bravo Varela, 2013, p. 5).

Esta antología personal también permitía proponer una trayectoria poética ordenada y paulatinamente enriquecida, desde los textos de naturaleza intimista publicados desde 1997 hasta una obra comprometida con la reflexión y el panorama político de su momento. Al final de esta antología, “Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha...” convirtió el poema en suma y esencia de su trabajo poético previo y permitió a Bravo Varela articular eficientemente una reflexión sobre la realidad inmediata con los principios atemporales de la poesía amorosa. Esta amalgama desembocaría en un poemario en el que convergen naturalmente todos estos descubrimientos y cuyo título sugiere una evidente discontinuidad con su obra previa: *Hasta aquí* (2014). Desde esta perspectiva epigenotextual resulta más sencillo apreciar los cambios en la imagen del autor, en un trayecto que va de un Bravo Varela joven a un Bravo Varela precozmente maduro, y cuyas principales estaciones se definen por la mayor densidad de sentido en su poesía, capaz de amalgamar una poesía amorosa con otra que no pierde de vista su entorno histórico y social inmediato.

LA GÉNESIS SIMULADA Y LAS POÉTICAS DEL TEXTO EN PROCESO

Me parece que en los ejemplos anteriores quedan claras las posibilidades de una crítica genética centrada en los publitextos, pero su aplicación podría llegar más lejos. En la actualidad, las estéticas centradas en un complejo proceso de desmaterialización de la obra artística o desescritura alientan la inserción de estrategias típicas del texto como proceso, incluso dentro de las obras terminadas. En un amplio margen de experimentación que inicia en *El museo de la eterna*, de Macedonio Fernández, verdadero archivo pretextual publicado de forma póstuma (Pizarro, 2012, pp. 93-144), hasta feroces ejercicios de reescritura a través de publitextos

sucesivos, según ha pasado con *Jacobo el mutante*, de Mario Bellatin, publicada en 2004, y su reciente reescritura, *Jacobo reloaded*, de 2014, o de pretextos y publictextos que se insertan en nuevos publictextos, como sucedió con *La guerra no importa* (1987), los cuentos tempranos de Cristina Rivera Garza incluidos y reescritos en la novela *Verde Shanghai* (2011).

La marcada tendencia a la reescritura y desescritura en la poesía más reciente difumina la frontera entre los pretextos y los publictextos. Muchos autores y autoras con enorme reconocimiento tanto nacional como internacional suelen hacer cambios sustanciales a sus obras incluso cuando han entrado al cauce del publictexto. Hemos mencionado el ejemplo de José Emilio Pacheco (conocemos bien el accidentado camino entre la versión de *Tarde o temprano* de 1980 y la cuarta edición revisada de 2009, consistente en la depuración de varios de sus poemas y el aumento de varios libros, por lo que pasó de 332 páginas a 838); quizá habría que buscar el magisterio de esta inquietud reescritural en varias de las composiciones de *Libertad bajo palabra* (por ejemplo, Luis Ángel Rodríguez Bejarano y Pablo Lombó Mulliert), aunque autores como Luis Felipe Fabre (2005) se refieren a un pasado todavía más remoto (desde Ramón López Velarde) que se continúa modernamente en Ulises Carrión o en Roberto Bolaño.

Conceptos básicos de la crítica genética como el de epigenotexto, campañas escriturales, apilamientos (o paradigmas), estratos compositivos, sustitución genética y otros podrían resultar muy útiles para analizar y explicar el sutil movimiento de la escritura en obras excepcionales del pasado inmediato, y quién sabe si la de los próximos años. Mucho de la poesía visual de Octavio Paz reunida en *Blanco* (1967), *Topoemas* (1968) o *Discos visuales* con Vicente Rojo (1968) puede explicarse desde una perspectiva genética: se trata de obras entregadas en proceso que esperan la participación del público lector, quien encontrará ahí desde borradores hasta pilas o paradigmas listos para combinarse entre sí al decidirse por una o por otra campaña de escritura.

Este panorama puede, por supuesto, ampliarse hasta la poesía más reciente. En el caso de una joven poeta México-estadounidense, Stephanie Alcantar (Estados Unidos, 1990), sin haber todavía editado por segunda vez ninguno de sus poemarios anteriores (*La incertidumbre también tuvo infancia*, 2009, o *Teoría del olvido*, 2011), en *Coreografía del miedo* (2015) explora los efectos de lectura provocados por un publictexto que recrea un manuscrito borrador. Apoyándose en la tipografía, recurre a borraduras parciales (el texto permanece legible, pero lo atraviesa una línea sencilla) o totales (texto ilegible por la sobreposición de una línea oscura muy densa) para crear un efecto de borrador o texto en proceso.

Como resultado de este juego tipográfico, la autora sugiere distintos grados de inseguridad de quien escribe sobre lo que se escribe, desde el lapsus freudiano hasta la simple autocensura; por momentos, estamos frente a titubeos que insinúan las dificultades emocionales del sujeto de la enunciación para expresar con claridad un sentimiento; el tachado simple apunta a una duda momentánea que quizá pueda resolverse con facilidad; una borradura más enfática muestra la determinación de la autocensura. Esta impresión se magnifica conforme se progresa en la lectura: las tachaduras que proliferan en las primeras páginas apuntan a la falta de determinación para contar una historia dolorosa (Alcantar, 2015, pp. 13-44), pero disminuyen notablemente en las páginas subsiguientes (2015, pp. 45-79) para hacernos pensar que el sujeto de la enunciación ha ganado seguridad en sí mismo; la suficiente, al menos, para no autocensurarse de forma tan rigurosa.

La tensión supresión/conservación define distintas campañas de escritura simuladas en el publitexto, desde el borrador (el conjunto del texto y sus tachaduras) hasta el manuscrito en limpio (el texto sin sus tachaduras), pasando por una serie de matices muy rica: un pretexto que se compone de los versos que se harán públicos y de los que se han suprimido; otro, formado exclusivamente por las supresiones y la intención con la que esos versos fueron censurados; otro, con los versos obliterados de los que no puede especularse más que su probable extensión; etcétera. Todo esto no es sino una simulación. No se trata de sustituciones genéticas que formen paradigmas o que intenten mejorar el plano de la expresión a través de una selección léxica depurada, sino de un ejercicio simulado de interrupción genética (como la que propone, por ejemplo, Jean-Louis Lebrave, 2008). El poema progresa con dificultad a través de frases interrumpidas o inacabadas, con lagunas y los consecuentes errores semánticos y sintácticos. Este estilo sincopado dificulta organizar el contenido de una manera coherente y, en ocasiones, no permite siquiera identificar un patrón para los criterios de supresión, lo que exige más atención por parte de quien lee:

Sus manos son grandes
algunas veces
~~muchas veces~~
~~debió ser viernes~~
~~debió ser silencio~~

~~falsa eternidad~~
los cuchillos

las manos
azules
te escondes
algunas veces
el corazón sube
hasta el tímpano del olvido

En medio de tantas veces
era la noche
con tijeras
con jardines de velas
y espejos
escondidos
bajo el insomnio de la muerte

tijeras
para recortar los viernes
las venas de los viernes
como todas
debimos ser
respiraba [REDACTED] su oscuridad
me amaba con alfileres
así Mario
con su dialecto a señas
debió ser que no entendía

la libertad de la luz

Yo vivía en unas manos
ellas hacían girar
la locura y el mundo

[REDACTED]
viene otra vez
una dentro de otra
la leche de la noche
ahoga los límites

(Alcantar, 2015, p. 19).

Parece obvio que los planos del texto conservado y el suprimido están dispuestos para leerse como un conjunto en el que destaca la autocensura para encubrir los hechos (“algunas veces/~~muchas veces~~”) y subsiste la presencia de una doble trama: por un lado, la historia de amor (“me amaba”); por el otro, la de una relación destructiva que pone en riesgo la salud física y mental del sujeto de la enunciación (“me amaba ~~con alfileres~~”).

La lectura simultánea de la historia de amor y la de violencia emocional subyacente en las tachaduras construye un sujeto de la enunciación que duda entre callar y denunciar la situación en la que vive. Los recursos tipográficos ayudarán a mantener la tensión entre estas dos historias y las razones por las cuales la violencia solo puede expresarse a través de la cancelación expresiva, ya por miedo (y no hay que olvidar el título del poemario, *Coreografía del miedo*), ya por encubrir al agresor (cuyo nombre suele aparecer bajo una tachadura), ya por miedo a reconocerse como víctima de su propia pareja y por la normalización de la violencia a la que suele recurrirse. Estas diversas situaciones aparecen alternadamente dentro del poemario:

Me pedía perdón
el dolor de sus ojos
~~se metía~~
~~como un puño~~
~~en mi garganta~~

Copulaban los astros
(Mario clamando bestias heridas)
(Alcantar, 2015, p. 24).

Estos ejemplos me sirven para argumentar que el estudio de los pretextos difícilmente nos permite ver en toda su complejidad el texto literario como un texto en proceso; a lo sumo, la admiración que despierta el manuscrito nos invita a presenciar la génesis, pero nos distrae de todo el camino posterior; el manuscrito no es el texto en proceso, es solo un tramo reducido y difícil de encontrar de este proceso. El texto en proceso, por el contrario, es una noción más ambiciosa que estamos hoy en condiciones de explotar para entenderlo en toda su extensión como un verdadero texto en proceso a través de todas sus etapas, manuscrita, preeditorial, editorial, etcétera. Se trata, sin duda, de hablar de un texto en proceso desde sus pretextos y hasta sus publicitextos, porque ahí es donde se gestó la obra literaria, en el complejo diálogo de lo impublicado, lo publicado, lo leído y lo interpretado.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2010). *País de sombra y fuego*. Pról. José Emilio Pacheco. Selección y prefacio Jorge Esquinca. Maná, Selva Negra, Universidad de Guadalajara.
- ALCANTAR, Stephanie. (2011). *Teoría del olvido*. Mantis Editores, Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- ALCANTAR, Stephanie. (2013). *Humedad de la nostalgia*. Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- ALCANTAR, Stephanie. (2015). *Coreografía del miedo*. Tierra Adentro.
- ALEMANY BAY, Carmen. (2013). *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Visor, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- BALDERSTON, Daniel. (2018). *How Borges wrote*. University of Virginia Press.
- BARRENECHEA, Ana María. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Sudamericana.
- BELLATIN, Mario. (2002). *Jacobo el mutante*. Aguilar, Alfaguara.
- BELLATIN, Mario. (2014). *Jacobo reloaded*. Sextopiso.
- BRAVO VARELA, Hernán. (2012). *Realidad & Deseo producciones*. Bonobos, Secretaría de Cultura de Coahuila.
- BRAVO VARELA, Hernán. (2013). *Prueba de sonido, antología personal (1997-2012)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, PD Editores.
- BRAVO VARELA, Hernán. (2014). *Hasta aquí*. Almadía.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. (2017). *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*. El Colegio de San Luis.
- CERNUDA, Luis. (1991). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Alianza Editorial.
- CERNUDA, Luis. (2002). *Cinco elegías españolas, versiones autógrafas inéditas (1937)*. Edición facsímil. Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- COLLA, Fernando (coord.). (2005). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Centre de Recherches Latino-Americaines, Archivos.
- DANDREY, Patrick (coord. y ed.). (2009). *Génétique matérielle, génétique virtuelle. Pour une approche généticienne des textes sans archives*. Les Presses de l'Université Laval.
- DE BIASI, Pierre-Marc. (2011). *Génétique des textes*. CNRS Éditions.
- FABRE, Luis FelipeLuis Felipe. (2005). *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)critura, antiescritura y no escritura*. Fondo Editorial Tierra Adentro.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. (1993). *Museo de la novela de la eterna*. Ed. crítica y coord. Ana Camblong y Adolfo de Obiert. ALLCA XXe, Université Paris X, Centre de Recherches Latino-Americaines, Fondo de Cultura Económica (Archivos, 25).

- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge. (2001). Un amor difícil. *Letras Libres* (32), 84-85.
- FERRER, Daniel. (2011). *Logiques du brouillon, Modèles pour une critique génétique*. Du Seuil.
- GENETTE, Gérard. (2001). *Umbrales* (Trad. Susana Lage). Siglo XXI Editores.
- GRESILLON, Almuth. (2008). *La mise en oeuvre, itinéraires génétiques*. CNRS Editions.
- HAY, Louis (1989). *La naissance du texte*. José Corti.
- HAY, Louis (ed.). (1993). *Les manuscrits des écrivains*. Hachette, CNRS Editions.
- HAY, Louis. (1976). Éléments pour l'étude des manuscrits modernes. *Codicologica* (1), 91-108.
- HAY, Louis. (1985). "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique. *Poétique* (62), 147-158.
- HAY, Louis. (1988). Passé et avenir de l'édition génétique. Quelques réflexions d'un usager. *Cahiers de Textologie* (2), 5-22.
- HAY, Louis. (1996). History or Genesis? *Yale French Studies* (89), 191-207.
- HAY, Louis, y Bockelkamp, Marianne. (1988). Comment décrire un manuscrit "moderne"? *Cahiers de Textologie* (2), 39-67.
- HIGASHI, Alejandro. (2013). *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX*. Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HIGASHI, Alejandro. (2015). *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura (modesta guía para entender y disfrutar la diversidad de la poesía mexicana del siglo XXI con muchas noticias útiles sobre el canon y el mercado editorial de la segunda mitad del XX que la explican)*. Tirant Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana.
- KIRSCHENBAUM, Matthew G. (2008). *Mechanism, new media and the forensic imagination*. Massachusetts Institute of Technology.
- LEBRAVE, Jean-Louis. (2008). La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos. En Pastor Platero, (comp.), *Genética textual. Introducción* (2008, pp. 181-230). Arco Libros.
- LOIS, Élide. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Edicial.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo. (2009). Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*. En Belem Clark de Lara, Concepción Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos* (pp. 261-276). El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana.

- LÓPEZ VELARDE, Ramón. (1971). *Obras*. Ed. José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO, José Emilio (1980). *Tarde o temprano*. Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO, José Emilio. (2009). *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. Fondo de Cultura Económica.
- PASTOR PLATERO, Emilio (comp.). (2008). *Genética textual. Introducción*. Comp. y bibl. Pastor Platero. Arco Libros.
- PAZ, Octavio, y Rojo, Vicente. (1968). *Discos visuales*. Dibujos de Vicente Rojo. Era.
- PAZ, Octavio. (1967). *Blanco*. Joaquín Mortiz.
- PAZ, Octavio. (1968). Topoemas. *Revista de la Universidad de México* (10), i-viii.
- PAZ, Octavio. (1971). *Topoemas*. Era.
- PIZARRO, Jerónimo. (2012). *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Iberoamericana, Vervuert.
- RAMÍREZ, Israel. (2009). Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas. En Belem Clark de Lara, Concepción Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos* (pp. 209-231). El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- RIVERA GARZA, Cristina. (1991). *La guerra no importa*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Joaquín Mortiz.
- RIVERA GARZA, Cristina. (2011). *Verde Shanghai*. Tusquets Editores.
- RODRÍGUEZ BEJARANO, Luis Ángel. (2009). Octavio Paz y la depuración poética: dos propuestas de edición crítica. En Belem Clark de Lara, Concepción Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos* (pp. 247-259). El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- SEGALA, Amos. (1989). La colección Archivos, laboratorio del futuro. *El Correo* (XLII), 18-20.
- TERUEL, José. (2002). Luis Cernuda: desesperado y leal. En Luis Cernuda (autor), *Cinco elegías españolas, versiones autógrafas inéditas (1937) (edición facsímil)* (pp. 103-116). Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
- VAN HULLE, Dirk. (2014). *Modern manuscripts. The extended mind and creative undoing from Darwin to Beckett and beyond*. Bloomsbury.
- VAN HULLE, Dirk. (2022). *Genetic Criticism. Tracing creativity in literature*. Oxford University Press.

VAUTHIER, Bénédicte, y Gamba Corradine, Jimena (eds.). (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una "poética de transición entre estados"*. Ediciones Universidad de Salamanca.